

В О П Ш Е Р Б Н А Я



Бернард Шоу

О МУЗЫКЕ



В О Л Ш Е Б Н А Я
Ф Л Е И Т А



**ИЗ КЛАДОВОЙ
ИСТОРИИ**

ИЗ КЛАДОВОЙ ИСТОРИИ

В О Л Ш Е Й Б Н А Я
Ф Л Е Й Т А

Бернард Шоу

О МУЗЫКЕ



АГРАФ

Москва
2000

ББК 84.4 (Англия)

Ш 81

Разработка серии *А. Парина*
Оформление серии *З. Буттаева*
Для знака серии использован рисунок *Е. Гинзбурга*

Составление *А. Парина*

Название оригинала:
Bernard Shaw. On Music

Ш81 **Бернард Шоу. О музыке. – М.: «Аграф», 2000. — 304 с.**

В сборнике представлены эссе и статьи о музыке классика английской литературы Джорджа Бернарда Шоу (1856 – 1950). Всемирно известный драматург был утонченным ценителем Генделя, Моцарта, Бетховена. Читатель познакомится с его трактовкой опер Чайковского, Вагнера, Верди, с блестящими и остроумными рецензиями на оперные спектакли и симфонические концерты.

Книга предназначена как музыкантам-профессионалам, так и широкому кругу читателей, интересующихся музыкальной эстетикой, журналистикой и театральным процессом.

ББК 84.4 (Англия)

ISBN 5-7784-0098-5

© А.Гиривенко, И.Коткина, Д.Подругина,
Т.Шехтман, переводы, 2000

© «Аграф», 2000

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Говоря о газетных статьях великого Бернарда Шоу (1856—1950) на музыкальные темы, автор подробной биографии писателя Хескет Пирсон рискует утверждать: «В первый и последний раз за всю историю английской критики человек с улицы получал удовольствие от газетной статьи, посвященной музыке». Шесть лет, с 1888 по 1894 год, действовал Шоу на ниве рецензентского труда и оставил замечательные образчики, которые и в наши дни кажутся столь же захватывающе-яркими по языку, тонкими по мысли и — в высшей степени ответственными по человеческой и художнической позиции.

Сегодня российская критика в области разных видов искусств выдавливают из себя по каплям советского раба официозного «припечатывающего» суждения, справедливо отрицает цеховую солидарность, отстаивает свое право не стесняться в выражениях как возможность растоптать в прах усредненный, «взвешенный» язык советской критики. Однако эйфория свободного творчества постепенно увела большинство критиков в область безответственного бульварного бормотания, главными достоинствами которого считаются хлесткость суждения и «постмодернистски»-фрагментарная бессвязность мыслей. Критические опыты Шоу, со страстью боровшегося за свободу суждения, но отвечавшего за каждое слово всем своим человеческим и художническим существом, могут послужить хорошим уроком многим «легким перьям», без веских внутренних оснований присваивающим себе право судить о музыкальном

творчестве. Впрочем, статьи Шоу еще раз подтверждают для нас простую истину: в условиях свободного словоизъявления каждый пишущий предстает перед публикой в своем истинном, «непричесанном» виде — и таким входит (или не входит) в историю журналистики или литературы.

Шоу — остролов и балагур, от его замечаний, подчас ехидных до оскорбительности, вчуже бросает в жар даже сегодня, когда адресатов его колкостей давно нет в живых. Но мы ясно ощущаем: перед нами не упражнения зубоскала, но отчаянные возгласы того, кто порой теряет терпение перед чьей-то художественной несостоятельностью, узостью кругозора, плебейским желанием любыми способами заиживать планку. Не отказывая себе в предельной искренности, автор «Пигмалиона» учит себя и нас свободному языку высокообразованного критика, равно чуждому дешевым вульгаризмам «кокни» и псевдоученым выкрутасам «академизма» (этот умопомрачительный, сверкающий всеми красками язык, увы, не слишком легко укладывается в русские формы). Шоу может ошибаться — но всегда в пределах своей целостной системы восприятия, которую он построил на фундаменте прямого чувства и каркасе точной мысли. Придавая некоторым эссе черты страстного монолога или оживленного диспута, Шоу, помимо всего прочего, подтверждает свою репутацию первого английского драматурга XX века.

Многие музыкально-критические статьи Бернарда Шоу давно стали достоянием русской читающей публики: в 1965 году в издательстве «Музыка» вышла книга «О музыке и музыкантах», любовно составленная и тщательно переведенная С. Кондратьевым (под общей редакцией И. Бэлзы). Переводы из этой книги послужили основой для нашего сборника, дополненного статьями из английского издания 1978 года („Bernard Shaw. The Great Composers”).

Алексей Парин

I

РЕМЕСЛО МУЗЫКАЛЬНОГО КРИТИКА

КТО ТАКОЙ CORNO DI BASSETTO?

*Предисловие Шоу к сборнику «Лондонская музыка,
прослушанная Corno di Bassetto
в 1888—1889 гг.»*

Когда мой юношеский роман «Незрелость» был напечатан спустя полвека после его рождения, я предпослал ему очерк о незадачливом пути, избранном мною, и о девяти годах плохо прикрытой нищеты, в течение которых все мои попытки обосноваться в литературе оканчивались полным и, видимо, безнадежным провалом.

Вывел меня из этого тупика Уильям Арчер, передав мне часть своей работы по рецензированию книг, а также критику живописи, которая была ему навязана, но для которой он не считал себя подготовленным, в чем был прав. Итак, в качестве рецензента в старой газете «Пэл-Мэл» и критика живописи в модном тогда еженедельнике «Уорлд» Эдмунда Ейтса я подвизался до тех пор, пока не нашел другой работы, а объяснить мое решение заняться ею я могу лишь рассказав, как я познакомился в детстве с музыкой, о чем только кратко упомянул в своем предисловии к «Незрелости», но что имело решающее значение в моем образовании.

В 1888 году, когда, имея за плечами 32 года, я уже слыл известным критиком и политическим деятелем, была основана газета «Стар» под редакцией Т.П. О'Коннора (Ейтс дал ему прозвище «Тэй Пэй»), имевшего гораздо более компетентного, чем он сам, помощника — также ныне покойного Х. Массингема. Тэй Пэй дожил до 1916 года, но мировоззрение его окостенело уже в 1865-м, хотя он сам и не замечал этого порока из-за своих проирландских симпатий и глубокого отвращения к англичанам. Массингем посоветовал ему пригласить меня в политический штаб газеты; но так как я уже четырнадцатью годами раньше Ленина прочел Карла Маркса и проповедовал социализм на каждом перекрестке или в любом другом подходящем месте в Лондоне и в провинции, то нетрудно себе представить, какое впечатление производили мои статьи на Тэя Пея. Он отказался печатать их и сказал мне: «Подобное чтиво, друг мой, может стать политической журналистикой лет через пятьсот, не раньше!» Он был слишком добродушен, чтобы меня уволить; а я тоже не хотел лишиться работы и поэтому, чтобы вывести его из затруднения, предложил поставлять в газету статьи о музыке — две полосы в неделю. Тэй Пэй был рад отделаться такой ценой от моих политических этюдов, но поставил условием, чтобы я, «ради Всевышнего, не писал о Бахе в «си миноре» — ведь музыкальная критика была для него китайской грамотой! Я прекрасно понял его тревогу, но, по правде говоря, внес свое предложение будучи уверен, что смогу сделать свои статьи о музыке понятными даже глухому. Да и запросы мои были умеренны — две гиней в неделю.

Я был твердо убежден, что критические обзоры надо писать от лица их автора, отказавшись от обычного журналистского мы; но, так как в области музыки и моя фамилия и мои инициалы были в те времена пустым звуком для публики, я постарался изобрести себе фантастический псевдоним, по возможности смахивающий на фамни-

лию иностранного вельможи. Сначала я подумал о графе ди Люна (персонаже из оперы Верди «Трубадур»), но потом остановился на Corno di Bassetto — ведь никто не знал, что это такое, а на фамилию знатного иностранца похоже.

На самом же деле corno di bassetto вовсе не титулованный иностранец, а музыкальный инструмент, известный в Англии под названием бассетгорна. Этот жалкий инструмент ныне совершенно вытеснен бас-кларнетом. О нем бы и совсем позабыли, если б Моцарт не ввел его в партитуру своего Реквиема, очевидно считая, что жидкий меланхолический звук и полное отсутствие страстности в бедном тембре инструмента вполне подходят для похоронного обряда. Несколько камерных пьес для бассетгорна написал и Мендельсон, желая, видимо, доставить удовольствие какому-то знакомому бассетгорнисту. Указанные сочинения, а также наш мистер Уолл, еще кое-как поддерживают существование этого инструмента. Услышь я в 1888 году хоть одну ноту, взятую на бассетгорне, я ни за что бы не выбрал его в качестве псевдонима для автора, который намеревался блистать. Сам черт не мог бы заставить бассетгорну звучать с блеском.

Еженедельно в течение двух лет я блистал в «Звезде» под этим смехотворным именем, причем статьи мои настолько противоречили обычным установкам тогдашних музыкальных критиков, что все журналисты сочли мои писания за отмеченное шутовство, гвоздь которого в том, что я ровно ничего не смыслил в музыке. Как получилось, что я стал одним из немногих в те времена музыкальных критиков, действительно знающих свое дело, я могу объяснить лишь подхватив нить моей автобиографии — нить, которую я оборвал в беглом предисловии к «Незрелости». Для тех, кто не читал этого предисловия или позабыл его, я должен опять коснуться жизни своего отца, но лишь для того, чтобы осветить судьбу моей матери.

Она отнюдь не была идеальной матерью; можно даже назвать ее наихудшей из всех возможных матерей, если забыть о том, что она не могла обидеть ребенка, животное или цветок, вообще кого бы то ни было и что бы то ни было. Но если бы в те времена в Ирландии существовала в действительности или хотя бы в мечтах консультация по вопросам материнства и мою мать заставили бы посетить ее, то любое наставление, услышанное там, показалось бы ей странным и смехотворным.

Хотя мою мать воспитали в строгости, стремясь вылепить из нее образец ирландской великосветской барышни, она так относилась ко всем обычаям, хорошим и плохим, того общества, в котором появилась на свет по прихоти природы, что независимостью своих взглядов, скорее, напоминала тробриандскую островитянку из книги Малиновского, чем даже девушку нашего времени, получившую ученую степень в Кембридже. Она жила по-своему, не обращая внимания на распространенные условности, сплетни и предрассудки, и так плохо разбиралась в них, что никто не мог усомниться в ее честности и чистоте; но ей никогда не приходило в голову, что другие люди, особенно дети, нуждаются в руководстве и воспитании и что по меньшей мере надо следить за тем, что они едят и пьют и чем занимаются, когда не озорничают. Меня она рассматривала как естественное и обычное явление, которое и должно развиваться самостийно.

Короче говоря, она считала жизнь не искусством, а голым фактом. Но у этого факта были неприятные стороны, которых, по ее мнению, следовало избегать; среди них: принуждения, жестокость, нагоняи, запугиванья, наказания — словом, все то, что она сама вытерпела в детстве, ибо это входило в методы ее воспитания. Понятная реакция на эти приемы вызвала у матери непримиримое отношение к ним, но не зная, чем их заменить, она довела домашнюю анархию до крайних пределов.

Ее мучили французским языком, чтоб она могла про-

декламировать две-три басни Лафонтена; учили, но плохо, играть на рояле и гармонизовать мелодии по цифрованному басу в учебнике Ложье; заставляли сидеть прямо, говорить, одеваться и вести себя как подобает леди, притом — ирландской леди! Она не имела представления ни о цене денег, ни о домашнем хозяйстве, ни о гигиене, ни о чем, что могло быть возложено на слуг, или гувернанток, или родственников, или аптекарей, или стряпчих, или любых других лиц, причастных к жизни поместья. Она возлагала большие надежды на свою маленькую горбатую тетку, фееподобное существо с железной волей, которая заменила своей племяннице ее умершую мать и вырастила девочку с твердым намерением превратить ее в образцово воспитанную девушку, подыскать для нее достойного жениха и дать ей в приданое все свое состояние.

Устраивать чужую судьбу — опасная игра. Обычно она приводит к столь же неожиданным последствиям, как и крупная европейская война. Когда моя мать созрела для замужества, ее давно уже вдовствовавший отец женился вповь. Брат его покойной жены, которому мой дед сильно задолжал, так возмутился этим, что, узнав о дне свадьбы от моей матери, добился ареста жениха на его пути в церковь. Понятно, что тот вознегодовал и в гневе счел свою дочь соучастницей в этом заговоре. Тогда она повадилась гостить у наших дублинских родственников, находя у них временное убежище; и все постепенно успокоилось бы, если бы не появился мой будущий отец.

Он отнюдь не был завидным женихом для отменной, богатой в будущем невесты. Он непомерно кичился своей родовитостью, но чванство это, вскормленное во многих поколениях «младших сыновей», было совершенно беспочвенным. Отцу удалось получить приличествующую джентльмену должность в суде. Но она впоследствии была упразднена, и тогда отцу назначили пенсию. Однако он продал свое право на нее и попытался начать оптовую торговлю зерном (торговать в розницу было бы ни-

же его достоинства!), не имея о ней никакого представления. Свою неосведомленность он усугубил тем, что вступил в компанию с неким мистером Клибборном. Бывшим некогда подручным в мануфактурном магазине. Некомпетентность обоих привела к тому, что их торговля пошла самотеком, пока не зачахла и компаньоны не умерли. Много лет спустя я заглянул из любопытства на улицу Джервис в Дублине и там на одной из колонн небольшого портика нашел старую надпись «Клибборн и Шоу», еще различимую, как надписи на усыпальницах фараонов. Я не думаю, чтобы эта торговля даже вначале приносила отцу более трех или четырех сотен фунтов в год, а с течением времени и этот доход все уменьшался, ибо предприятие завершилось медленной смертью во второй половине девятнадцатого столетия.

Мой отец был в принципе ярым трезвенником. Никто не понимал глубже, чем он, какой позор, несчастье и безмерный вред приносит пьянство; и он так ярко убедил меня в этом, когда я был еще ребенком, что я и до сих пор не пью вина. К несчастью, принципиальные взгляды моего отца были рождены его личным опытом. Он был жертвой запоев, которые время от времени вспыхивали в его роду; унижительный, отталкивающий недуг, сопровождаемый муками самоупреков и стыда.

Моему отцу, преисполненному радужных надежд на будущее своего недавно начатого торгового дела, перевалило уже за сорок, когда он влюбился в мою мать и, подстрекаемый расчетами на ее наследство, а также верою в свой деловой успех, сделал ей предложение как раз в тот момент, когда брак представлялся ей единственной возможностью ускользнуть от сердитого отца и мачехи. Но тут вся родня моей матери, ранее относившаяся терпимо ко вполне «безопасному», с жилкой приятного юмора, пожилому джентльмену, немедленно осудила его, окрестив горьким пьяницей. Моя мать, смущенная этой внезапной переменой фронта, задала отцу вопрос прямо в

лоб. Отец своей искренностью и красноречием убедил ее в том, что он не только мнит себя, но и действительно является фанатичным трезвенником (каковым он и был, однако — лишь в принципе!). Мать вышла за него, а огорченная и взбешенная тетка лишила ее наследства, не предвидя, что одним из последствий этого брака будет появление на свет такого замечательного феномена, как я.

Когда иллюзии рассеялись и моя мать поняла, что значит жить с тремя детьми на несколько жалких сотен фунтов в год, даже в такой стране, где «прислуга за все» получает восемь футов годового жалованья, ей стало тяжело; надежды ее потускнели, на что и уповала тетка в самом мстительном своем настроении.

Но в руках матери оказался один козырь. Она любила музыку, и у нее было меццо-сопрано замечательной чистоты звука. На соседней с нами улице Харрингтон, где дома были больше и фешенебельнее, чем в нашем маленьком переулке, проживал учитель пения, охромевший после несчастного случая в детстве (так что одна нога его стала короче другой), но обладавший гипнотической энергией и жизнеспособностью. Он был холостяк и жил вместе со своим братом, которого поддерживал и обожал, и грозной старухой, работающей у него «прислугой за все». Полное имя учителя было Джордж Джон Вандалер Ли, а в Дублине его знали как Джи Джи Ли. В Дублине уроки пения оплачивались дешево, и моя мать обратилась к Ли, чтобы научиться петь как следует. Он занялся ее голосом, намереваясь использовать ее как необходимую для него любительницу-примадонну. Ли был очень способным, обаятельным дирижером и неутомимым организатором концертов, а в дальнейшем — и оперных постановок, причем к их исполнению он привлекал и одновременно подготавливал талантливых любителей — вокалистов и инструменталистов, которых разыскивал по всему Дублину, где публичное профессиональное музицирование, если не говорить о церковной музыке, было в полном загоне.

Вскоре Ли стал приходить к нам — сначала для занятий с матерью, а потом и на оркестровые репетиции в нашей гостиной. По-видимому, строптивость старухи Эллен, а возможно, и протесты брата, вынудили Ли довольствоваться нашим сравнительно небольшим помещением на улице Синдж. В водовороте кипучей деятельности учителя моя мать быстро превратилась не только в примадонну и хормейстера, но и в некоего фактотума по музыкальным делам. Знакомство матери с цифрованным басом (по учебнику Ложье) как бы дало ей право смело обращаться с композиторами; а если тех или иных оркестрантов не хватало, она не задумываясь сама дополняла партитуру по клавиру. Ли, вероятно, никогда не держал в руках полной оркестровой партитуры; он дирижировал пользуясь либо клавиром, либо партией первой скрипки, а об инструментовке как о стилистической и характерной особенности музыкального творчества вряд ли имел ясное представление.

С современной точки зрения, Ли не имел необходимых школьных знаний, но зато он обладал тем, что Вагнер считал самым важным для дирижера — умением найти верный темп; и, кроме того, он, словно гипнотическим внушением заставлял любителей-музыкантов справляться с самыми трудными местами. Хотя Ли сам не пел и, по крайней мере при мне, не издал ни единого певческого звука, вкус его в этой области был безукоризненным. В поисках тайны *bel canto* он посетил всех окрестных учителей пения. Те возвестили ему, что есть головной голос, горловой и грудной. Тогда Ли, стремясь найти эти три певческих органа, стал анатомировать птиц, а потом — при молчаливом согласии своих друзей медиков — и человеческие трупы, после чего заявил всем преподавателям пения, что их «три голоса» — чистейшая басня и что единственный певческий орган — это гортань. Преподаватели указали ему, что музыкальному искусству нет дела до анатомии, а кромсание трупов музыкантом — заня-

тие неслыханное и отвратительное. Тем не менее Ли отверг как теорию, так и практику этих учителей пения, поскольку их усилия уподобить голоса учеников паровозным свисткам не только оскорбляли его слух, но и наносили вред голосам и даже здоровью несчастных жертв.

Так Ли стал врагом всех дублинских учителей пения, и те ответили ему горячей взаимностью. В этой изоляции он и пребывал, пока не услышал в опере — итальянского баритона Бадиали, впервые посетившего британские острова. Этот певец, которому уже минуло восемьдесят лет, прекрасно сохранил голос и столь же превосходно, по мнению Ли, владел им. Ли слушал, и, благодаря своим анатомическим исследованиям, с полным пониманием оценивал работу гортани певца. Прочие вспомогательные органы для формирования звука и деятельность их стали ему ясны и понятны. Вооруженный этим опытом, а также чутким ухом, интуицией и тонким вкусом, Ли отлично разобрался в вокальной технике Бадиали. А прочих учителей пения Бадиали заинтересовал лишь тем, что умел на выдержанной им самим ноте выпить бокал вина. Вот так-то Ли овладел методом преподавания, который он превратил в свою религию, единственную, добавлю я, какую он когда-либо исповедовал. А моя мать, его ученица, усвоила и приняла эту музыкальную веру, отмежевавшись от всех прочих верований, как от пустых предрассудков. И она не обманулась, ибо, достигнув возраста Бадиали, сохранила голос до самой своей смерти без малейшего изъяна в нем.

Я должен был рассказать о «Методe», как в нашей семье мы окрестили школу Ли, ибо без этого ключа к событиям нашей дальнейшей жизни общение моей матери с Ли и возникшее вследствие него *ménage à trois** могло бы

* Жизнь (букв. — хозяйство) втроем (*фр.*); выражение, которое обычно применяется к пресловутому «треугольнику» из супругов и т.п. «друга дома».

быть дурно истолковано. После смерти брата Ли, толкнувшей учителя на грань самоубийства, мы решили расстаться с нашими квартирами и все поселились в доме № 1 по Хатч-стрит, выходящем и на Нижнюю Лисон-стрит. Это было выгодное соглашение: нашей семье не хватило бы средств снять фешенебельный дом, а Ли было бы неудобно принимать учеников в неказистом помещении; но, будучи холостяком, он нуждался лишь в комнате для уроков и спальне. Совместно мы заняли и коттедж в Далки, построенный высоко на холме Торка; из сада при нем открывалась широкая панорама Дублинской бухты от острова Далки до Хоута, а из парадной двери была видна вся бухта Киллини с горами Уиклоу на заднем плане. Ли купил этот коттедж и подарил его моей матери, хотя она никогда не претендовала на него как на свою собственность и впоследствии не получила ничего при его продаже. Коттедж был расположен слишком далеко от города, и это было помехой для репетиций и уроков, зато в окрестностях жили музыкальные соседи, и они позволяли мне забегать к ним, чтобы послушать музыку.

Ménage à trois теплилось то на Хатч-стрит, то в Далки и протекало довольно гладко. Но, когда мне исполнилось пятнадцать лет, Ли уехал в Лондон и наша семья распалась на звенья, которым уже не суждено было воссоединиться.

Поставив пока здесь точку, я должен вернуться к предыстории рассказанных событий — к тому далекому времени, когда, по словам моей няни, я «начал примечать». Я помню, как мы жили на улице Синдж еще до появления Ли и как мой отец — непререкаемый глава семьи — читал своим домочадцам молитвы, внушая нам, что все мы совершали поступки, которых не следовало совершать, и не делали того, что надлежало делать; по отношению ко мне это было совершенно верно. Кроме того, отец отмечал, что плоть у нас немощна, и, если говорить обо мне, был прав и в этом; наш аптекарь, доктор Ньюленд, посто-

янно пичкал меня слабительным, а если у меня заболело горло, то я протягивал руку за шестипенсовиком, прежде чем позволить обернуть мою шею горчичниками. Мы, дети (я и обе мои сестры постарше меня), были целиком отданы на попечение прислуге, а той, за исключением няни Уильямс — доброй и честной женщины, не следовало бы доверять и трех кошек, не то что троих детей. Питался я на кухне, преимущественно тушеным мясом, которое ненавидел, плохо приготовленной картошкой, иногда подпорченной, и большим, слишком большим количеством чая из коричневого фаянсового чайника, в котором чай «настаивался» на выступе в камине, пока не превращался в чистейший танин. Сахар я воровал. Но сыт был всегда: отец, часто недоедавший в детстве, не мог видеть голодного ребенка и поэтому распорядился, чтобы у нас, детей, всегда было под рукой масло и вдоволь хлеба. Когда я становился слишком шаловливым, служанка угощала меня подзатыльником, пока однажды, расхрабрившись, я не дал ей сдачи и, увидев, как позорно она струсилла, не вышел навсегда из повиновения ей.

Я ненавидел прислугу и любил мать за то, что в тех редких случаях, когда она сама намазывала для меня хлеб маслом, она делала это щедро, а не просто обтирала ножик о хлеб. Она почти совсем не заботилась обо мне, но зато это позволяло мне боготворить ее образ насколько хватало воображения и в то же время устраняло возможность неприглядных, разочаровывающих стычек с нею. Я был счастлив и горд, когда она брала меня с собой на прогулку, или в гости, или в какую-нибудь экскурсию. Обычно же, пока я был слишком мал, чтобы выходить без присмотра, меня препоручали служанке, которой вменялось в обязанность проветривать ребенка на берегах канала или в фешенебельных скверах, где воздух считали целительным, а публику благопристойной. На самом же деле служанка уводила меня в городские трущобы, чтобы

навестить своих дружков, обитающих в убогих квартирах. Если она встречала там щедрого приятеля, готового угостить ее, то мы шли в какую-нибудь харчевню, где и меня потчевали имбирным пивом и лимонадом. Но мне это не нравилось: проповеди отца о вреде пьянства убедили меня в том, что трактир — дурное место, куда ребенка водить не следует. Так возникла моя неистребимая ненависть к бедности и стремление посвятить всю мою общественную деятельность бесповоротному искоренению нищеты.

Замечу кстати, что я был бы гораздо лучше воспитан, если бы мои родители не имели средств держать прислугу.

Что касается начатков образования, то им меня обучала наша приходящая гувернантка мисс Хилл, бедная дева, которая казалась мне гораздо старше своих лет. Я приходил в замешательство от ее попыток научить меня чтению, ибо не помню такого времени, когда не мог бы прочитать печатную страницу; мне кажется, что я родился уже грамотным. Она пыталась развить во мне и в моих сестрах поэтический вкус, декламируя нам: «Ты топчешь прах Империи, смотри!»*, но пробуждала в нас этим, бедняжка, лишь желание посмеяться над нею. Она наказывала меня легкими ударами пальцев, которые не потревожили бы и мухи, и при этом внушала мне, что я должен плакать и чувствовать себя опозоренным. Вручая нам наши дневнички, она требовала, чтобы мы после ее ухода, ликуя, мчались на кухню с криками: «Никаких наказаний сегодня!», но стыдливо прятались, если замечания были. Она научила меня складывать, вычитать и умножать, но никак не могла растолковать мне деление, поскольку в ее выражениях «два в четырех», «три в шести» и тому подобных смысл этого «в» оставался для меня непонятным. Загадка разрешилась на первом же уроке в

* Строки из поэмы Дж.Г.Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда», ч. III, строфа 17 (пер. В.Левика).

школе; но я торжественно заявляю, что никаких других знаний я там не приобрел. Однако мне не следует жаловаться: мое заточение в этой отвратительной тюрьме для мальчиков было полезным, ибо не позволяло мне надоедать матери хотя бы часть дня.

Помимо гувернантки у меня был еще один домашний учитель — мой дядя Уильям Джордж, по прозвищу Керолл; он был священник и женился на одной из моих многочисленных теток по матери (число моих дядей и теток со стороны отца было просто необозримым). Дядя сам учил двух своих сыновей и предложил учить меня; некоторое время я занимался по утрам вместе с ними, а когда эти занятия кончились при моем поступлении в школу, я уже знал латинскую грамматику лучше всех мальчиков в первом классе, куда был определен.

В этом учебном заведении я довольно скоро растерял все усвоенные от дяди знания, а новых, как уже говорил раньше, не приобрел, ибо там почти ничего не преподавали, кроме древних языков, если только можно назвать преподаванием латыни такой метод: раз в день спрашивать ученика в переполненном классе, как перевести на латинский язык «человек», или «лошадь», или какое-нибудь другое слово. Зато я усердно занимался самообразованием: глотал все попадавшиеся в руки книги или, взобравшись на холм Киллини, созерцал разнообразнейшие пейзажи, нарисованные для меня природой, и в то же время рассказывал себе всевозможные истории, а об уроках и не думал: ведь наказания в школе были столь же несерьезны, как и ученье.

Заканчивал я школу полным невеждой во всем том, чему она предполагала меня обучить; и тем не менее я стал весьма образованным мальчиком. Я мог спеть или просвистеть от начала до конца главные вокальные произведения Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Россини, Доницетти и Верди. Я был напичкан английской литературой от Шекспира и Бенъяна до Байрона и Диккен-

са. И я так остро воспринимал прекрасное в природе, что испытал счастливейший миг своей жизни, когда однажды, во время прогулки, впервые окинул взглядом вид, открывавшийся с холма в Далки, а мать сказала, что там мы и будем жить.

Всем этим я обязан сверкающей энергии Ли, его музыке, его «методу», его бурной предприимчивости и его гипнотическому влиянию на маленькое семейство Шоу, в котором потерявшая всякий вкус к жизни, во всем разочаровавшаяся женщина страдала от безнадежно жалкого мужа, а трое заурядных детей уже вышли из того возраста, когда их можно было лелеять, как зверьков или птичек, к чему она была так привержена. Помимо всего, ее угнетала унижительная скудость средств.

Мы никогда не чувствовали привязанности к Ли: уж очень он был несходен с нами, слишком своеобразен, чтобы вызвать безотчетное расположение к себе. Когда моя мать познакомила нас, Ли даже поиграл со мной, но — в первый и последний раз, ибо он решил развлечь меня тем, что нарисовал жженой пробкой усы и баки на моей физиономии, несмотря на мое яростное сопротивление. Итак, наша первая встреча не увенчалась успехом, и я занял оборонительную позицию, которую сохранял, правда, беззлобно, до тех пор, пока жизнеспособность Ли не ослабела, а моя не окрепла, в силу чего наши взаимовлияния более чем уравнились. Ли ничего не читал, кроме книги Тиндаля о звуке, с которой годами не расставался. Он жаловался, что издание Шекспира, которое я одолжил ему, оказалось неполным, ибо не включало «Школы злословия»*; а именно эту пьесу он почему-то и хотел прочитать. А когда я как-то упомянул о Карлейле, Ли решил, что я говорю об его однофамильце — вице-короле Индии, который милостиво посещал концерты Ли в Antient concert Rooms**. Хотя Ли и лишил моего отца ведущего

* Известная пьеса Р.Б.Шеридана.

** Концертная организация, существовавшая с 1776 по 1848 г.

положения в семье и вовлек в свою сферу все интересы и деятельность моей матери, он был настолько поглощен своими музыкальными делами, что почти не общался с моим отцом, и поэтому между ними не могло возникнуть ни разногласий, ни душевной близости, ни, тем более, ссор. Сначала причуды Ли озадачивали нас. Он заявил, например, что люди должны спать при открытых окнах. Это смелое новшество увлекло меня, и я до сих пор верен ему. Он ел черный хлеб вместо белого: поразительная эксцентричность! Он не верил врачам, и когда моя мать серьезно заболела, стал не колеблясь лечить ее сам. И лишь через неделю позволил встревоженному мужу пригласить знаменитого дублинского доктора; тот приехал, посмотрел и, сказав: «Моя работа уже сделана!», взялся за шляпу. Что же касается аптекаря с его пилюлями, то Ли просто не подпускал его близко к нам, и с тех пор меня не лечил ни один врач, пока я не заразился оспой во время эпидемии 1881 года.

Ли не интересовался живописью, да и вообще никакими другими искусствами, кроме своего излюбленного; но и тут он увлекался лишь вокальной музыкой. Поэтому я и не подозревал о существовании симфоний или струнных квартетов до тех пор, пока не начал заниматься музыкой самостоятельно. Из того, что Вагнер называл абсолютной музыкой, я был знаком лишь с сонатами Бетховена и увертюрами к классическим операм. И я бы даже мог сказать, что никто из нас не знал Баха, если бы моя мать не пела хорала «Мое навеки верное сердце», где звуки банджо, удваивавшего голос, всегда вызывали у меня непочтительную улыбку.

Ли был подобен тем артистам, что гонятся лишь за практическими знаниями; в его общей культуре были пробелы, и я должен был их заполнить для самого себя. По счастью, состоятельные ученики Ли нередко подносили ему дорогие, богато иллюстрированные книги. Он никогда не раскрывал их; зато это делал я. Ли был настоль-

ко лишен всяких литературных способностей, что свою книгу «Голос» написал при помощи какого-то напятаго им для этой цели опустившегося доктора, а впоследствии подобной работой занимался и я, публикуя в газетах разные проспекты и статьи от его имени. Учитель ни разу не посетил Дублинской национальной галереи, одной из самых замечательных среди подобных ей в Европе, особенно по обилию гипсовых слепков с так называемых античных, то есть древнегреческих, скульптур. Именно в этой галерее я научился быстро узнавать творения старых мастеров. Французскую историю я изучал по романам Дюма-отца, английскую — по Шекспиру и Вальтеру Скотту. Мои добронравные сверстники зубрили уроки по учебникам, получали отметки на экзаменах и таким образом постепенно превращались в благопристойных недорослей; я же тем временем ковал свое вооружение, и оно помогло мне не только превратиться в *Corno di Bassetto* при первой подвернувшейся возможности, но и заняться критикой живописи, что послужило дополнением к тем разнообразным ресурсам, которыми я уже владел как фельетонист.

Никому и в голову не приходило учить меня чему-либо. Когда мне было пятнадцать лет и наша семья распалась, я не мог ни озвучить, ни прочитать ни одной ноты. Трудно сказать, был ли я обречен стать критиком или же спасен от карьеры артиста, но жизнь моя сложилась так, что, когда в нашем доме музыка замолкла, мне пришлось самому взяться за изучение нотной грамоты и игры на рояле при помощи учебника с рисунком клавиатуры, чтобы не погибнуть от голода по музыке.

Нельзя сказать, что мне хотелось избрать музыку своей профессией. В честолюбивых мечтах я воображал себя великим художником вроде Микеланджело (одного из моих героев), однако мои попытки усвоить его мастерство в школе рисования Южнокенсингтонского департамента науки и искусства не имели успеха, ибо я научился

лишь одному: помогать учителям в получении пятишиллингового гонорара (оплата в зависимости от результатов) за проверку нелепых экзаменационных листов, которые я заполнял геометрическими чертежами и так называемыми «набросками».

Смею сказать, что при хорошем руководстве я мог бы стать и живописцем и рисовальщиком в разных манерах, но в школе живописи мне внушили, что в этой области у меня ничего не выйдет, и — лишь на том шатком основании, что я с самого начала, еще не зная, как приступить к делу, не сумел сравняться в рисунке с — Микеланджело, а в живописи — с Тицианом. Но правильное обучение искусству, да и вообще чему бы то ни было, пока еще настолько недоступно нашим преподавателям (по преимуществу — бездарностям), что под их руководством только прирожденные гении все же могут добиться успеха; но даже им школа нередко только вредит.

Я мечтал сравняться то с Микеланджело, то с Бадiali. (Заметьте кстати, что в то время о литературе я размышлял не более, чем утка о плаванье.) К чему это привело, я понял лишь тогда, когда Маттиас Александер, искавший, подобно Ли, правильную методику обучения певцов, изобрел технические приемы для самоконтроля.

Все мое детство я пел как птица; но когда мой голос начал ломаться, я тотчас же впал в ошибку, раскрытую Александером, и устремился к своей цели, не изучив предварительно средств к ее достижению. Пытаясь воспроизвести неистовства графа ди Луна, сардонические интонации Мефистофеля Гуно, благородное очарование дона Жуана и загробные угрозы Командора, а также все теноровые и женские партии (ибо все партии мне было необходимо пропеть, или прокричать, или просвистеть, или прорычать), я думал только о характерах персонажей и, стремясь перевоплотиться в них, так сжи-

мал свои голосовые связки и челюсти, словно грыз грецкие орехи. Я мог бы сорвать себе голос, если бы подражал плохим певцам, а не хорошим. Но, тем не менее, старания мои привели к плачевным результатам.

Когда я переселился в Лондон к матери и она обнаружила, что я самостоятельно научился аккомпанировать себе на рояле, распевая оперы и оратории, подобно тому как другие юноши развлекаются чтением романов и сигаретами, — она предупредила меня, что я испорчу свой голос, если буду продолжать петь в том же духе. Тогда я попросил ее научить меня петь правильно. Наши занятия привели к поучительному результату: когда я, следуя указаниям матери, перестал напрягать нижнюю челюсть и расслабил язык, вместо того чтобы судорожно перекачивать его во рту, когда, опираясь на диафрагму, научился дышать, а не «ныхтеть», когда стал ухищряться «округлять» зев и мягкое небо, — что напоминало попытки шевелить ушами, — то увидел, что впервые в моей жизни я не в состоянии издать ни одного певческого звука. Казалось, голос начисто пропал. Но я верил в школу Ли и знал, что моя — порочна. Я стремился к тому, чтобы меня научили правильно владеть голосом, как если бы он у меня был. И в конце концов мои доселе неиспользованные и неподатливые мышцы зева стали деятельными, податливыми и у меня обнаружился баритон, правда, заурядный и не слишком большого диапазона, но все же настоящий певческий голос, которым я и стал с тех пор пользоваться для собственного удовольствия, не причиняя вреда ни ему, ни себе.

Перейду теперь к дальнейшим событиям в нашей жизни.

Конец учителя был трагичен. Мне трудно вспомнить, когда именно Ли начал опускаться. Он был человеком трезвым и умеренным во всех отношениях; и он никогда не хворал до своего путешествия по Италии,

где схватил малярию. Он боролся с нею без помощи докторов, холодными обливаниями и вернулся по видимости здоровым; однако стоило ему поработать слишком усердно, как болезнь возвращалась и на один-два дня валила его в кровать. Но погубило Ли его тщеславие. В те времена Дублин казался любому артисту перспективным городом. Лишь успех в Лондоне имел вес. Пределом мечтаний каждого провинциального дирижера было провести местный музыкальный фестиваль по образцу «Трех хоров» или Генделевских фестивалей. И вот Ли объявил, что он намерен организовать и провести Дублинский фестиваль силами своего хора с приглашением знаменитых ведущих певцов из итальянской оперы в Лондоне. Это он и осуществил, приурочив концерты к Дублинской выставке. Моя мать, разумеется, приняла на себя работу хормейстера. На репетиции мадам де Мерик Лаблаш, контральто, стала возражать против чего-то и отказалась петь. Ли пожал плечами и предложил моей матери заменить певицу, что мать и сделала, да настолько успешно, что мадам Лаблаш постаралась впредь уже не предоставлять ей такой возможности.

На этом фестивале Ли достиг вершины своей известности в Дублине. Настало время покорить Лондон. Ли уверяли, что в Лондоне ему придется начинать с азов, очень скромно, а завоевать устойчивое положение он сможет лишь лет через пятнадцать. Но Ли заявил, что он наймет дом на Парк-лейне, в те времена самой привилегированной и оживленной улице западного Лондона, облюбованной миллионерами и знатью, где — неслышанно по сравнению с гонорарами в Ирландии! — он будет брать с учеников по гинее за урок.

Так он и поступил и достиг блестящего успеха, который обеспечил его на несколько сезонов, а потом погубил. Ибо в Дублине Ли добился успеха благодаря своему таланту, характеру и явным достоинствам своей методи-

ки; года по два он возился с учениками, чтобы обучить их красивому и классическому пению. А здесь он быстро понял, что лондонские дамы, принявшие его столь восторженно, вовсе и не помышляют о красоте и классике, а лишь вымогают у него обещание научить их петь «как Патти» всего за двенадцать уроков. Ли оказался перед альтернативой: либо согласиться, либо пропадать. Волей-неволей пришлось уступить; но он уже не был тем баловнем судьбы, которому все удавалось, который создал свой собственный музыкальный мир и царствовал в нем. Ему даже понадобилось изменить свое имя и внешность. Джи Джи Ли, безусый и безбородый, но с черными бакенбардами и резко очерченным ртом и подбородком, превратился в Ваудалера Ли, без бакенбардов, но с нафабреными остроконечными усами и подобострастными ужимками. И тут вдруг стало очевидно, что это очень пожилой человек, а для тех, кто знал его по Дублину, — еще и хвастун к тому же. При участии Ли были поставлены «Рюи Блаз» Маркетти с моей сестрой в роли испанской королевы, а позже — «Терпение» Салливена и отрывки из «Фауста» и «Трубадура»; но вскоре лондонским любителям музыки надоел дискредитированный «Свенгали»*, который брался фабриковать новых Патти за двенадцать гиней; и поток гиней иссяк.

В те времена в Лондоне еще не было почных клубов, и Ли решил сдавать на ночь нанятый им дом веселящимся прожигателям жизни. Покинутый учениками учитель попросил меня набросать для него черновик объявления, гласящего, что он берется лечить профессиональные заболевания горла у священников.

Ли все еще проживал в доме на Парк-лейне, когда, раздеваясь, упал и умер в отсутствии докторов, которых не чтит при жизни. Вскрытие и дознание показали, что Ли уже долгое время страдал болезнью мозга. Я был рад

* Персонаж романа «Трильби» Дж. Дюморье, гипнотизер.

узнать, что нравственный распад учителя был лишь следствием одряхления и болезни и что образ прежнего, деятельного и честного, Ли остался незапятнанным. Одновременно я познал цену модного успеха у лондонской публики. Честность и плодородность в искусстве я до сего дня высматриваю у провинциалов и любителей.

А что же произошло с *ménage à trois*? И почему я очутился на Парк-лейне, где поигрывал на рояле и мельком поглядывал на увлекающееся искусством изысканное общество, ищущее в музыке убежища от политических и спортивных страстей, обуревавших обывателей?

Когда Ли стал своим человеком в одном поместье в Шропшире, куда его пригласили продирижировать несколькими домашними концертами, он продал коттедж в Далки и отказался от дальнейшего участия в аренде дома на Хатч-стрит. А нам было труднее, чем когда-либо, взять этот расход целиком на себя: чахнувшее торговое дело моего отца стало еще ущербнее, чем оно было при моем появлении на свет. Моя младшая сестра погибала от туберкулеза легких, которым заразилась, неосторожно общаясь с больными, — ведь в те времена ни чахотка, ни пневмония не признавались инфекционными болезнями. Лечение ограничилось тем, что больной посоветовали переменить климат.

У другой моей — старшей сестры развился прекрасный голос. В последних дублинских затеях Ли она выступила в любительском оперном спектакле в роли Армины в беллиниевской «Сомнамбуле», по какому случаю ее партнер, тенор, потерял и голову и всякое представление о том, когда ему надо вступать, а Люси услужливо пропела и свою и значительную часть его партии. К несчастью, она была так талантлива, что ей ничего не стоило спеть любую партию, прослушав ее всего один раз, а читать с листа она могла любую музыку. Поэтому в ее разумении музыка и упорная работа никак не совмещались, и, поскольку никто никогда с ней не зани-

мался, ее блестящие способности как раз и помешали ей сделаться серьезной артисткой, хотя она в свое время очень часто выступала публично, исполняя самую трудную музыку и не нанося при этом никакого ущерба своему голосу.

В те времена ни моя мать, да и никто из нас не ведал, чем еще должна обладать оперная певица, кроме голоса и врожденных музыкальных способностей. Всем нам казалось, что если сестра сумеет после одной-двух репетиций пройтись по сцене, сделать несколько нелепых, по тогдашней оперной моде, движений руками и хорошо усвоить не только свою партию, но и все остальные, то она после надлежащей рекламы смело может занять место Кристины Нильсон или Аделины Патти. И уж конечно, Ли, упоенный своим успехом на Парк-лейне, такую рекламу обеспечит.

Были у нас и другие планы. Моя, теперь уже пожилая, мать, полагала, что ей пора прекратить свои любительские выступления и вместо них заняться в Лондоне педагогической работой. Разве она не владела непогрешимым методом Ли? Она получила немного денег за скудные остатки имущества давно почившей тетки, которые, вопреки желанию покойной, отошли матери по закону; продала всю обстановку дома на Хатч-стрит; сняла для моего отца и меня удобную квартиру в доме № 1 по улице Харкорт и увезла дочерей на остров Уайт, где моя младшая сестра вскоре скончалась. Тогда мать сняла полвиллы в одном тупике, выходящем на Фулхем-роуд, и собралась реализовать планы Люси и свои.

Но эти попытки принесли матери едва ли не большее разочарование, чем ее замужество. Ее неудача в браке была смягчена музыкой благодаря знакомству с Ли; к тому же мой отец осуществил, наконец, свою мечту стать безупречным трезвенником и преобразился в степенного старого джентльмена — идеального мужа для

любой пожилой женщины. Это внезапное освобождение от запоев было характерным для представителей рода Шоу. Но когда Ли изменил себе, изменил своему методу, когда он, единственный настоящий учитель в толпе невежд, унизился до того, что превзошел их в жульничестве и, растеряв все свои доблести, превратился в усатого шарлатана, — это было концом всему, и этого мать ему не простила. Она не была суровой женщиной и терпела шарлатана Ли, как раньше терпела пьяницу мужа, вероятно потому, что, лишенная в детстве материнской любви, а позже разочаровавшаяся во многих людях, она обратилась к своим богатым внутренним ресурсам и воспитала в себе самостоятельность и независимость, помогавшие ей переносить такие удары, какие надломили бы и озлобили любую женщину, цепляющуюся за близкого человека.

С Ли мать рассталась очень мягко: вначале он навещал ее виллу на Фулхем-роуд, а она приходила к нему в дом № 13 на Парк-лейне музицировать на его домашних концертах и даже спела по его просьбе партию донны Анны в «Дон-Жуане» на одном любительском спектакле — в те времена пожилые примадонны не шокировали публику. Но моя сестра, никогда не любившая Ли и ссорившаяся с ним еще в детстве, когда он пытался учить ее игре на рояле, совсем перестала выносить его, изменившего своим принципам, и, убедившись в том, что он не может помочь ей сделаться примадонной, резко порвала с ним. После этого визиты Ли на Фулхем-роуд прекратились. Мы перестали с ним встречаться уже за несколько лет до его смерти. И, узнав про нее, моя мать не проявила ни малейшего волнения. Ли умер для нее тогда, когда перестал быть честным учителем и вдохновенным волшебником-дирижером.

В течение нескольких лет мать не могла осуществить свои планы так, как ей этого хотелось. Она убедилась, что англичане вовсе не стремятся к прекрасному класси-

ческому пению, а хотят петь эротически. Однако подобное пение, по мнению матери, было не только ужасно само по себе, но и совершенно недопустимо для любой порядочной женщины. Сама она ограничивалась любовными песнями Вирджинии Габриэл и Артура Салливена о разлученных любовниках — песнями, кончающимися надеждой на воссоединение в ином мире. Удивительно чистым звуком и с большой выразительностью мать могла спеть:

О милая Руби, твоя белая ручка,
Что цветы собирала, не соединилась с моей.

Но если бы вы тогда могли заглянуть на пятьдесят лет вперед и, предвидя громадный скачок в развитии человечества и поэтического чувства, предложили бы моей маме спеть в поезде:

Вы заставили меня любить вас,
А мне не хотелось,
А мне не хотелось...

то она попросила бы полисмена перевести вас в вагон третьего класса.

К тому же, хотя моя мать и не была сознательным снобом, ее гордая манера держаться, присущая ирландским леди того времени, пришлась не по душе родителям ее учеников, туповатым британским снобам; они требовали почтительного отношения к себе, по эта претензия казалась моей матери просто дикой. Частных уроков у нее было очень мало, пока ее не пригласили преподавать пение в Северном лондонском колледже. Успех не заставил себя ждать: ученики матери обгоняли учеников других школ, а безукоризненная выдержка учительницы как нельзя лучше подошла к ее новой роли школьного педагога. Вскоре ее стали при-

глашать в другие школы, и спрос на ее работу не прекращался до тех пор, пока мать не настояла на своем выходе в отставку, ссылаясь на то, что в ее преклонном возрасте ей уже неудобно показываться на публике. К этому времени все наши финансовые затруднения были уже позабыты, так как мой заработок позволял мне обеспечить матери вполне безбедную жизнь.

Ну а что же произошло со мной, с начинающим *Corno di Bassetto*?

Когда моя мать ликвидировала обстановку квартиры на Хатч-стрит, ей и в голову не пришло продать наш рояль, хотя ни я, ни мой отец не умели играть на нем. Ни мы, ни мать не знали, что она уже не вернется жить с нами и не встретится больше с отцом, если не считать тех немногих дней, когда он, чуть ли не впервые в жизни, решил отдохнуть и приехал в Лондон навестить нас. Не часто случались бы семейные революции, если б, решаясь жить врозь, супруги не думали, что это — лишь временное расхождение.

Итак, прожив все детство в доме, наполненном музыкой, я внезапно очутился в квартире, где музыка молчала и не могла зазвучать без моих усилий. Уже было упомянуто, как, приобретя одно из руководств Уила, содержащее чертеж клавиатуры и объяснение музыкальной нотации, я приступил к самообразованию, отказавшись, однако, от этюдов Черни для пяти пальцев и заменив их увертюрой к «Дон-Жуану», правильно рассудив, что лучше начать с хорошо мне знакомой музыки, дабы легче обнаруживать свои ошибки в размещении пальцев на клавишах. В нашей квартире нашлось много клавиров опер и ораторий, и хотя я так и не приобрел технической сноровки пианиста и до сего времени не могу сыграть с полной уверенностью и без ошибок простую гамму, я научился тому, чего хотел, — брать в руки вокальную партитуру и, читая ее, слышать музыку, как я слышал ее на репетициях в ис-

полнении матери и ее коллег. Мне было легче играть аранжировки оркестровых сочинений, чем произведения для рояля. В конце концов я настолько хорошо овладел незамысловатыми аккомпанементами того времени (ведь я знал, как их надо играть!), что певцы предпочитали мое сопровождение аккомпанементу многих отменных пианистов.

Я купил еще партитур, и среди них — партитуру «Лоэнгрина»; для меня она явилась революционным открытием Вагнера. Приобрел я также фортепианные переложения бетховенских симфоний, и для меня открылись музыкальные просторы, лежащие за пределами опер и ораторий. Позже мне пришлось научиться разыгрывать в надлежащих темпах четырехручные переложения классических симфоний и увертюр вместе с сестрой, причем я исполнял басовую партию. Я штудировал инвенции Баха и его «Искусство фуги». Я изучил академические руководства и решал задачи по гармонии и контрапункту под надзором моего друга — органиста Кремента, избегая параллельных квинт и октав и не имея никакого представления о том, как эти задачи будут звучать. Я читал псевдонаучные трактаты о происхождении аккордов, которые приходилось глотать в университете кандидатам на степень доктора музыки, и попутно узнал, что приверженность к здоровым взглядам Стейнера приводит к провалу на экзаменах в Оксфорде, а подражание педантизму Уэли — к тому же результату в Кембридже. Я прочел краткую заметку Моцарта о генерал-басе — клочок бумаги с несколькими дельными советами, которые Моцарт набросал для своего ученика Зюссмайера, — и много лет спустя Эдуард Элгар сказал мне, что это единственный в мире документ, который хоть чуть-чуть может пригодиться композитору. Мне он, к сожалению, не пригодился, но ведь я и не был юным композитором! К концу моих занятий я стал знать о музыке больше любого великого компо-

зителя — нетрудное, хоть и дешевое достижение для критика. На короткое время я, кажется, превратился в педанта: мне вспоминается, например, как я был шокирован, когда обнаружил, что в старых клавирах «Дон-Жуана» Ли вычеркнул все повторы, введенные Моцартом для соблюдения формы. Теперь же я вижу, что, производя эту реформу, Ли смотрел на сто лет вперед, и я надеюсь когда-нибудь услышать Моцартовского «Идоменея» без всяких повторений в вольных партиях.

Вспоминая, как в процессе самообразования я угнетал своих нервных соседей грохотом, рычанием, свистом и ревом, я терзаюсь бесплодными угрызениями совести. Но что же мне было делать? Нынче существует радио, позволяющее мне прослушать за какую-нибудь неделю больше хорошей музыки из всех стран Европы, чем я мог тогда услышать за десять лет, а то и за всю жизнь. Когда после пяти лет служебного рабства я поселился с матерью в Лондоне и прожил вместе с нею двадцать лет — вплоть до моей женитьбы, я приводил ее чуть ли не в исступление своими излюбленными отрывками из вагнеровского «Кольца», ибо для нее они были «только речитативами», да к тому же еще ужасно неблагозвучными. Тогда она не жаловалась, но после нашей разлуки призналась, что иногда ей приходилось удаляться, чтобы поплакать. Случись мне убить кого-нибудь, не думаю, что это слишком встревожило бы мою совесть; но мне невыносимо вспоминать о признании матери.

Если бы мне пришлось повторить свою жизнь, я посвятил бы ее изобретению разных приспособлений — наушников, микрофонов и тому подобного — при помощи которых шум, производимый музыкальными маниаками, доходил бы только до них. В Германии запрещено играть на рояле при открытых окнах. Но чем это поможет жильцам того же дома? Надо запретить игру на музыкальных инструментах в любом помещении, кроме

абсолютно звуконепроницаемого, приравняв ее к уголовному преступлению. Этот запрет следует распространить и на громкоговорители с угрозой их конфискации.

Тем, кто любит заниматься с автобиографиями, следовало бы прочитать предисловие к моей «Незрелости» и для полноты картины связать его с этим очерком. Здесь же мне хотелось объяснить мое предложение Тэю Пэю и рождение Bassetto. Начиная с первого проявления у меня интереса к музыке, когда, будучи маленьким ребенком, я попросил мою мать повторить песню Пажа из I действия «Гугенотов» (заметьте, что я разделял любовь Герберта Спенсера к Мейерберу!), музыка стала неотъемлемой частью моего существования. Харли Гранвил-Баркер был недалек от истины, воскликнув на репетиции одной из моих пьес: «Леди и джентльмены! Прошу вас отметить, что это — итальянская опера».

Я решился переиздать статьи Bassetto не без робости и с неохотой, лишь под влиянием моей жены, которая с удовольствием перечитала их, — сам я был не в силах заняться этим скучным делом. Я понимаю, что в свое время они были очень забавны и что не переведутся любители старины вроде меня, интересующиеся давно написанными заметками об умерших музыкантах и актерах. Все же я должен предупредить читателей: пусть они не рассчитывают найти здесь мысли вполне сформировавшегося критика, позднее написавшего книги «Музыка в Лондоне» в 1890—1894 гг.» и «Наши театры в девяностых годах». Хотя в начале моей работы я знал о музыке все, что мне было необходимо, в области критики я был еще новичком. В спектакле довольно легко отличить приятное от неприятного, точное от неточного; но при оценке великих мастеров только острый анализ и сравнение их с артистами приятными, но отнюдь не великими позволяет критику понять, чего могут достичь все и чего — лишь немногие, и в соответст-

вии с этим оценить каждого по достоинству. Все художники чувствуют себя неловко, когда их превозносят за пустяки, и огорчаются, если их тончайшие находки не вызывают ни слова одобрения.

Не могу отрицать, что Bassetto иногда бывал грубоватым, но ведь зато он заставлял вас смеяться! Критику не обойтись без грубоватости; в цирке выступление клоуна нередко бывает лучшим номером программы. Дешевенькая газета «Звезда» не стремилась угождать привередливым читателям; она обслуживала инженеров и спортсменов, а не Королевское литературное общество и не Музыкальную ассоциацию. Я умышленно опростил музыкальную критику, которая в те времена была настолько изысканной и академичной, а подчас и нелепой, что читать ее было просто невозможно. Редакторы, преимущественно невежды в музыке, должны были верить на слово своим музыкальным критикам, не пытаясь разобраться в их писаниях. Если я и доводил иногда до грани сквернословия свое возмущение претенциозной болтовней и злобными выпадами, появляющимися в прессе по недомыслию редакторов, то войдите в мое положение главы одного из передовых отрядов возникавшей тогда Новой журналистики, и вы еще удивитесь моей сдержанности!

Вас может озадачить и то, что музыка, на которой я сам был воспитан, то есть довагнеровская школа обособленных в отдельные номера мелодий, словно напрашивающихся на бисирование, — что тогда было в моде, — была третирована мной с легкомысленным презрением как ересь, которую нужно выбросить в мусорный ящик, и чем скорее, тем лучше. Все объясняется тем, что эта музыка преграждала путь Вагнеру, который уже был известен в Лондоне, но подвергался тогда яростным нападкам. Лондонцы знали и терпели лишь его ранние сочинения. Но полдюжины тактов из «Тристана» или «Мейстерзингеров» заставляли профессиональных му-

зыкантов затыкать уши пальцами. Правда, «Полет валькирий» исполнялся на «променадных» концертах, и его даже всегда бисировали, но — лишь как экстравагантный образец дикого неистовства. «Дэйли телеграф» неизменно осуждала Вагнера, как охотящегося за известностью бунтаря-шарлатана в шести шелковых халатах, неспособного сочинить даже одного такта мелодии и оглушающего публику нестерпимым шумом своей оркестровки. В цирковых пантомимах клоун выносил на арену тромбон, изо всех сил выдувал начало хорала пилигримов из «Тангейзера» и затем провозглашал: «Вот музыка будущего!» Религиозные войны, и те не были столь кровопролитны, как споры между вагнерьянцами и антивагнеристами.

Разумеется, я был ярым вагнерьянцем, и у меня было то преимущество, что я знал музыку, на которой Вагнер вырос, тогда как многие из самых фанатичных вагнерьянцев не признавали никакой другой музыки, кроме вагнеровской, и считали, что оперы Доницетти и Мейербера в драматургическом отношении ничего не стоят. Таков, например, был Эштон Эллис, переводивший прозу Вагнера. «Пачка арпеджий!» — так выразил он мне свое мнение о «Гугенотах».

Ныне взгляды резко изменились. Нашим молодым львам нет дела до Вагнера-освободителя. Его гармонии, казавшиеся раньше чудовищной какофонией, примелькались даже на эстраде. Дерзкие музыкальные критики поносят его великие достижения как безвкусицу. Теперь, когда по радио передают увертюру к «Тангейзеру», я спешу выключить приемник, хотя с неизменным удовольствием прослушаю увертюру Россини к «Вильгельму Теллю», затасканную до предела во времена Bassetto. Траурный марш из «Гибели богов» теперь едва затронет мое внимание, в то время как генделевский марш из «Саула» восхищает меня больше, чем раньше. Хоть я обычно поругивал тупиц, утверждав-

ших, что музыка Вагнера бесформенна, но теперь я не стал бы осуждать Вагнера, если б он, подобно Баху и Моцарту, соединял самую острую драматическую выразительность с тщательно разработанным мелодическим рисунком в вокальной партии.

Но Вагнер стремился искоренить этот предрассудок, освобождал драматическое высказывание от тирании украшательства и внедряя в оркестровое сопровождение симфонизм вместо подыгрывания певцам. Теперь же упомянутый предрассудок, как и все прочие, свален в мусорный ящик и послевагнеровская анархия в гармонии и контрапункте развилась до таких пределов, что в наше время технически легче написать другого «Парсифаля», чем другую си-минорную мессу Баха или другого «Дон-Жуана». Поэтому я отрекся от воинствующего анархизма в музыке, тем более, что как я слышал, первая задача всякой успешно завершённой революции — перестрелять всех революционеров. А это означает, что я уже больше не *Corno di Bassetto*. Этот ценитель довагнеровской, а потом и вагнеровской музыки был незнаком с Брамсом и не знал, что юный музыкант Элгар посмеивается над его непочтительными тирадами. Что касается Сирила Скотта, Бакса, Айрленда, Гусенса, Блисса, Уолтона, Шенберга, Хиндемита и даже Рихарда Штрауса и Сибелиуса, то их музыкальные диалекты оказались бы за пределами понимания *Bassetto*, хотя ныне они представляются вполне закономерными. По всему этому я сильно сомневаюсь, что заметки бедняги *Bassetto* заслуживают внимания в наше время. Но ведь вы же не обязаны читать их! Ознакомившись с этим предисловием, вы смело можете захлопнуть книгу и преподнести ее вашему злейшему врагу в день его рождения.

Атлантический океан.

2 июня 1935 г.

О ТОМ, КАКИМ ДОЛЖЕН БЫТЬ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КРИТИК

3 сентября 1890 г.

Мне прислали газетную вырезку, из которой я узнал, что кто-то предложил основать клуб критиков и в августовской прессе уже возникла дискуссия на эту тему. Но ведь совершенно очевидно, что критику нельзя быть членом клуба. Он не должен знаться ни с кем, ибо он борется со всеми и все борются с ним. Артисты ненасытны и жаждут громких и частых похвал; антрепренеры требуют рекламы; люди без репутации готовы выпрашивать или покупать ее; соперники восхваляемых, друзья, родственники, сторонники и покровители порицаемых — вся эта публика обрушивает хулу на Миноса в партере и глупейшим образом критикует его самого.

Люди не раз указывали, что мои заметки пристрастны, находя в этом чуть ли не преступление и не понимая того, что критику, написанную бесстрастно, и читать не стоит. Критиком становится лишь тот, кто воспринимает хорошее или плохое искусство как свое личное, кровное дело. Артист, расценивающий мои порицания как проявление враждебности к нему, совершенно прав: когда люди делают меньше, чем могут, да к тому же плохо и с апломбом, — во мне закипает ненависть, презрение, отвращение к ним, я готов разорвать их на куски и расшвырять эти останки по сцене или эстраде. А в опере на меня подчас накатывает сильнейшее искушение выйти из зала, раздобыть у кого-нибудь из стражников карабин с запасом патронов и затем избавить мир от бездарного дирижера или от чванного и небрежного артиста; меня удерживает лишь боязнь попасть не в того, в кого следует, — поскольку я плохой стрелок, — и оказаться виновным в убийстве достойного певца.

Зато действительно выдающиеся артисты рожают во мне самое горячее расположение к ним, которое я изливаю в своих заметках, совершенно не считаясь с такими нелепыми измышлениями, как справедливость, беспристрастие и прочие идеалы. Когда мое критическое чувство обострено до предела, то уже мало назвать меня пристрастным: во мне бушует настоящая страсть, страсть к художественному совершенству, к возвышенной красоте звука, зрелища и действия.

Пусть все молодые артисты поймут меня, перестав обращать внимание на тупиц, осуждающих пристрастие в критике! Повторяю, что истинный критик, раздраженный плохим исполнением, становится вашим личным врагом и успокаивается лишь тогда, когда огрехи исчезают. А это означает, что хотя критики и приносят пользу искусству и публике, но с общественной и клубной точек зрения они настоящие изверги. Приспособиться к традициям чужого клуба они могут лишь в том случае, если позволят испортить себя снисходительностью, вредной для искусства; или же им остается вступить в клуб филистеров, где ни библиотека, ни установленный распорядок не будут благоприятствовать их хищным ночным повадкам. А уж если критики нуждаются в собственном клубе, то пусть устраивают себе этот крошечный ад, снабженный всеми орудиями для литературной вивисекции. Но первейшим и самым священным правилом этого клуба должно быть недопущение в него всех критикуемых, за исключением тех немногих стойков, которые регулярно и публично атакуют и критикуют своих критиков.

21 октября 1891 г.

Хоть я еще не смотрел «Сельской чести» и не покупал ее партитуры, все же кое-что об этой опере я знаю. Не бойтесь! Я не собираюсь мучить вас «анализом». Пыл-

кие чувства, порождаемые в публике описаниями «постлюдий, заканчивающихся органичным пунктом на а и кадансом, расширенным четырьмя аккордами, образующими арпеджио уменьшенного септаккорда, каждая ступень которого является тоникой разрешения», не вспыхнут при чтении моих заметок. Может быть это и естественно, что джентльмены, неспособные критиковать по существу, ударяются в мелочный крохоборческий разбор сочинения; я же молчу, когда мне нечего сказать, и все-таки не могу не посмеяться над фокусами, какие вытворяют подобные критики под носом у своих наивных редакторов. Обычно редактор ничего не понимает в музыке и хотя открыто сознается в этом, но втайне думает иначе.

Передо мной лежит номер журнала, в котором музыкальный критик убедил редактора вставить в статью нотный пример, чтобы дать читателю представление о «причудливом, наводящем на размышления оркестровом рисунке» в «Сельской чести». Пример этот демонстрирует простейшую фигурацию на трезвучии *gis-moll* с припиской «и т.д.» Если бы литературный критик привел своему шефу слова:

«А теперь...» и т.д. — как образчик стиля Шекспира, то, вероятно, получил бы нагоняй. Но *gis-moll*'ный аккорд принимается с полным одобрением, хотя такой нотный пример в десять раз абсурднее только что приведенного «...а теперь». И тем не менее этот редактор осмеливается критиковать меня на целой полосе своей газеты, да еще в самом невежливом тоне. Так пусть он не удивляется, что чувство общественного долга не позволяет мне умолчать о его крайней неосведомленности в моей специальной области.

Музыку «Сельской чести» я слышал и должен сказать, что она полнокровна, дышит молодостью и насыщена фрагментами мелодий, шумно обрывающимися при том или ином изменении в ходе действия. Но при

всех этих достоинствах она ничуть не лучше последних достижений м-ра Хеймиша Мак-Канна* и м-ра Клиффа**. Люди, которые, прослушав «Сельскую честь», утверждают, что у Верди появился преемник, а у Бойто — соперник, способны болтать всякий вздор. В «Сельской чести» нет ни оригинальности, ни каких-либо отличительных особенностей, дающих право сравнивать Масканьи с упомянутыми композиторами. Будь это иначе, мне пришлось бы теперь защищать композитора от множества пренебрежительных отзывов, а не протестовать против неумеренных похвал, так часто вынуждающих меня занимать неблагоприятную позицию и осуждать невоздержанность критиков вместо того, чтобы сделать доброжелательный разбор достоинств произведения. Но мне уже довелось познакомиться с такими отзывами о «Сельской чести», какие были бы уместны лишь по отношению к «Мейстерзингерам» или «Дон-Жуану».

30 марта 1892 г.

Хор имени Баха, эта беззаботная корпорация, учинила то, что я вправе назвать новым налетом на мессу h-moll. После того как я в прошлый раз раскритиковал пение этого коллектива, мне довелось узнать, что замечания мои обидели наиболее впечатлительных участников, показавшись им в высшей степени неделикатными. Это можно объяснить лишь недопониманием обязанностей критика, слушающего хоровое выступление. В этом случае критик отнюдь не должен заранее начинать себя биографией Баха в изложении Спитты***, а потом сидеть,

* Хеймиш Мак-Канн (1868—1916) — шотландский композитор и дирижер.

** Фредерик Клифф (1857—1936) — английский пианист, органист и композитор.

*** Филипп Спитта (1841—1894) — немецкий историк музыки, автор двухтомной биографии И.С.Баха.

открыв рот, прикрыв уши, и трепетать от благоговейного внимания, раздражающегося вздохом контрапунктического восторга при каждом появлении в фуге темы или ответа на нее.

Напротив, ему следует прежде всего отбросить все мысли о Бахе, Спитте, контрапункте, истории музыки, а лишь вникать в само звучание хора. А если суждения критика нагоняют страх, так это объясняется тем, что он, не в пример заурядному слушателю, обращает внимание на все звуки, помимо тех, какие ожидает услышать. Критик чутко воспринимает не только саму партию органа, но и все побочные шумы, возникающие при извлечении отдельных звуков и сочетаний их, указанных в партитуре; и потому он частенько начинает мечтать о скоропостижной смерти органистов, небрежно употребляющих педали. Критик обращает внимание не только на малейшие детали вокального звучания, но и на гудение, хрипы, пыхтение и всякого рода шумы, которые бессознательно производят хористки и хористы, пытаясь из последних сил одолеть трудности баховской хоровой музыки. И суждение критика о хоровом исполнении прежде всего определяется пропорцией между певческими звуками и побочными шумами.

Любитель, героически боровшийся с басовой или теноровой партией в «Cum sancto spiritu» из си-минорной мессы и благополучно добравшийся до «Аминя» одновременно с дирижером, вероятно, счел бы критическое высказывание по его адресу за прямое хулиганство, если б, вместо признания его заслуги перед отечеством, ему публично заявили, что он исполнял свою партию не как толковый интерпретатор Баха, но как изнуренный грузчик и задыхающийся дельфин, слитые воедино.

Однако чем сильнее он оскорбится, тем нужнее безжалостно допекать его, пока он не смирится и не поймет, что в смертельной схватке с нотами он, быть может, плохо

помнил о самом пении, которое должно быть приятным и выразительным, и о точной, определенной атаке звука. Добросовестный критик будет доносить такого певца, отнюдь не пользуясь достаточными для чуткого артиста тонкими и дружескими намеками, но наставляя его с той благотворной резкостью, которая может помочь певцу исправиться и разрушить его уверенность в непогрешимости своего исполнения.

Лишь после того как критик внимательно оценит качество хорового звучания, он может обратить свои мысли к Баху. неподготовленный певец так же бессильно одолеть цветистые хоровые партии Баха, как неопытный художник — скопировать рисунок Альбрехта Дюрера. Интерпретация баховских хоров заурядными любителями столь же далека от музыки Баха, сколь далека от оригинала копия какого-нибудь дюреровского шлема с перьями, сделанная ребенком. А из этого следует, что критик обязан проследить, воспроизводят ли находящиеся перед ним леди и джентльмены картину великого Баха уверенными штрихами, мастерски, с бдительным и тонким артистизмом или же они уродуют ее линии, торопливо и бессильно повинувшись палочке дирижера.

В первом случае замысел мастера раскрывается во всем своем величии и благодарный критик отдается высокому наслаждению; во втором — он проникается необоримым возмущением и спрашивает себя, как эти люди осмеливаются прикасаться к Баху, если им вряд ли можно доверить даже «Клушицу и ворону». Нужно ли добавлять, что если они в развязной самонадеянности окрестили свой хор именем великого человека, то этот человек, будь он жив, почувствовал бы к ним такое же острое презрение, какое испытываем мы, глядя на плохого циркового клоуна, который усугубляет свою бездарность, именуя себя шекспировским шутком.

15 февраля 1893 г.

Нельзя повторять то, что уже тысячу раз говорилось об исполнении Народным квартетом 12-го G-dur'ного квартета Гайдна (op. 756) или по поводу Сэнтли* в роли Илии**. В отчаянии я обратился к музыкальным журналам и тут воспрянул духом, прочитав заглавие: «Невежественное и ложное утверждение». Однако на этот раз Дж. Б. Ш. остался в стороне; кто-то другой высказал мнение, явно подрывающее зыбкий фундамент, на котором зиждется «искусство» обычного профессионального типа. Обитатели этого модного строения вечно твердят, что хоть я и бесстыдно претендую на авторитет в области музыки, но, несмотря на дьявольскую хитрость, выдаю свое невежество в доброй половине высказываемых мной суждений. А я не боюсь признаться, что у меня и вполтину нет тех знаний, какие вы мне приписываете, читая мои заметки. Однако в стране слепых и кривой — король.

Однажды вечером, когда я рассматривал витрину магазина на Оксфорд-стрите, со мной вежливо поздоровался какой-то джентльмен и, расположив меня с большим тактом и скромностью к знакомству с ним, начал с явным опасением и волнением, но с не менее очевидным любопытством подходить к теме, только что мной затронутой. Наконец, приблизившись к своей цели, он, очертя голову отважился спросить меня: «Простите меня, м-р Дж. Б. Ш., но вы действительно что-нибудь понимаете в музыке? Сам-то я не способен составить мнение на этот счет, но вот д-р Бленк утверждает, что вы профан в музыке, а... э... д-р Бленк такой крупный авторитет в этой области, что теперь не знаешь, что и думать».

Вопрос джентльмена привел меня в замешательство,

* Сэр Чарльз Сэнтли (1834—1922) — английский певец, баритон.

** В одноименной оратории Ф. Мендельсона.

ибо, как я уже успел убедиться, мои заметки о музыке и музыкантах ценятся высоко лишь потому, что многие величайшие мои почитатели считают их великолепным блефом, гвоздь которого в том, что при моем полном незнании музыки, я необычайно изобретательно подделываюсь под музыкального критика, чтобы удовлетворить свою страсть к мистификациям и парадоксам.

С этой точки зрения любая моя статья расценивается как блестящий комедийный трюк, подчас развернутый в арлекинаду, где я выступаю в роли клоуна, а д-р Бленк — в роли полисмена. На первых порах я не осознавал этого и не мог понять, почему, когда я, будучи в гостях, неосмотрительно начинал высказывать банальные, но здравые суждения о музыке, то замечал, что они вызывают полнейшее разочарование слушателей, которые тотчас теряли всякий интерес к моей особе. Наконец мне до того надоело слышать простодушное восклицание: «О! Так вы все-таки кое-что понимаете в музыке!», что теперь я тщательно избегаю выставлять напоказ свои знания. Когда мне протягивают лист инструментальной музыки и просят выразить мое мнение, я рассматриваю страницу с видом знатока, перевернув ее вверх ногами. Когда меня приглашают попробовать новый концертный рояль, я делаю попытки открыть его с узкого конца. И когда дочка хозяев дома сообщает мне, что она учится играть на виолончели, я осведомляюсь, не слишком ли натрудил мундштук ее губы на первых порах. Такая манера вести себя доставляет моим знакомым огромное удовольствие, которое разделяю и я сам, да еще в большей степени, чем они думают. Но ведь люди, которых я вовлекаю в эту игру, лишь простые любители!

Для обличения меня в самозванстве необходимо, чтобы оно было удостоверено такими авторитетами, как бакалавры и доктора музыки — джентльменами, кои способны написать «Nunc dimittis» в пяти полных частях,

знают разницу между тональной и реальной фугой, могут сказать, сколько лет было Монтеверди в день его тридцатилетия, имеют свою точку зрения на истинное происхождение септаккорда II ступени и твердо убеждены в том, что *si contra fa diabolus est**. Мне достаточно заявить подобным людям, что я — человек, досконально изучивший всю эту пудную чепуху и не усмотревший в ней даже отдаленной связи с музыкальным искусством (совершенно непостижимая для них точка зрения!), и тогда эти ученые мужи воскликнут:

Тупой осел! Он даже не пытался
Узнать, что породило музыку на свете, —

после чего тотчас же выдадут мне желанное свидетельство. И я буду продолжать жить, свободный от подозрения прослыть честным человеком.

Однако поскольку на мистификациях далеко не уедешь, я позволю себе заметить, что, видимо, есть нечто порочное в профессиональных суждениях, которые высказывались сначала о Генделе, потом о Моцарте, Бетховене, Вагнере и напоследок, но в не меньшей мере, обо мне, если все перечисленные лица неизменно обвинялись в невежестве и шарлатанстве. И почему писания д-ра Бленка о музыке поймет лишь профессиональный музыкант, в то время как самый обыкновенный человек, любящий искусство и музыкальный, понимает и Мендельсона, и Вагнера, и Листа, и Берлиоза, и любого другого композитора?

Опять же, почему, например, мой коллега У. А., критикуя пьесу Генри Артура Джонса, не стал делать грамматического разбора ее самых важных реплик? Я не собираюсь безжалостно ответить на эти вопросы теперь, хотя и сумел бы это сделать, да и сделаю, когда мое тер-

* Си в сочетании с фа являются «дьяволом» в музыке (лат.).

тение лопнет. Пока же достаточно отметить, что писать — очень трудное искусство, критиковать — труднейшее дело, а в музыке, без специальной подготовки критика, разбираться не легко, ибо она связана с условиями ее сочинения, исполнения и преподавания, которые надо изучить с научной, технической и профессиональной точек зрения. Если же критик захочет угодить ученым мужам, интересующимся лишь музыкой как таковой, то он уподобится раздувальщику органных мехов, желающему узнать о них как можно больше и доказать, что они-то и являются подлинным источником всякой гармонии.

КАК СДЕЛАТЬСЯ МУЗЫКАЛЬНЫМ КРИТИКОМ

«Скоттиш мьюзикал мансли», декабрь 1894 г.

Мой план был прост. Я вступил в штат новой ежедневной газеты на амплуа сотрудника, пишущего передовицы. Однако мои подвиги в этой роли вызвали такой ужас и замешательство в редакции, что мое предложение заняться музыкальной критикой было встречено с невыразимым облегчением, поскольку эта тематика вполне уживается с неменяемостью автора. Мне отвели целую полосу в газете, как если б отвели обитую войлоком комнату в сумасшедшем доме, и с того времени в течение почти семи лет я каждую неделю писал для этой или какой-нибудь другой газеты статью под шапкой «Музыка», соблюдая главное требование хорошей журналистики — привлекать, как и прочие статьи газеты, внимание рядового читателя, будь он музыкантом или профаном в музыке. Многие редакторы не верят, что этого можно добиться. Но ведь в большинстве своем они не умеют руководить изданием. А вот покойный Эдмунд Ейтс умел и верил, что хороший музыкальный обзор украшает журнал. Он предоставил целую страницу еженедельника «Уорлд» своему музыкальному критику, и успех этой страницы доказал, что под пером способного литератора музыка, даже с чисто журналистской точки зрения, столько же благодарная тема, как живопись и театр, да и вообще ею интересуются больше, чем партийной политикой, биржевыми сделками и даже раскрытием преступлений.

Позволю себе добавить, что Эдмунд Ейтс интересовался музыкой не больше, чем химией; а надо сказать, что из всех возможных редакторов самые опасные для молодых музыкальных критиков — это редакторы — любители музыки. Справедливости ради отмечу, что и кри-

тик, не имеющий за душой ничего, кроме любви к музыке, не пригоден для работы в печати.

Совершенно ясно, что если музыкальной критике будет отведено такое же место и она удостоится такого же признания, какие она получила в журнале «Уорлд», то критики должны быть людьми, хорошо подготовленными для своей работы. Помимо здравого смысла и знания жизни музыкальный критик должен обладать тремя важными качествами: развитым музыкальным вкусом, литературным талантом и опытом, накопленным в работе. Эти три качества могут встретиться и порознь, но лишь их совокупность обеспечит критику плодотворную деятельность.

Возьмите любой из наших музыкальных журналов — тех, что привык читать органист, как врач привык читать «Ланцет», — и вы найдете в них множество статей, написанных компетентными и даже выдающимися музыкантами. Поскольку эти джентльмены не причастны к литературе, они вправе не заботиться об изяществе слога, но во всяком случае они имеют возможность писать на досуге сравнительно неторопливо, в то время как большинство журналистов работает в лихорадочной спешке; и они могут рассчитывать на внимание, какое вызывает любой здравомыслящий человек, излагающий свои мысли хоть и без блеска, но с полным знанием предмета.

Почему же они несносны в качестве музыкальных критиков? Потому что не умеют критиковать! Они приступают к своей работе, как школьные учителя, стремясь доказать, что вот это — «правильно», а то — «неверно»; при решении спорных вопросов они ссылаются на глашатаев школьной премудрости, чей авторитет в республике Искусства так же ничтожен, как авторитет директора Итонского колледжа — в Палате общин; они ревностно защищают свои любимые произведения и любимых композиторов против нападков инакомыслящих, уподобляясь дамам, болтающим на музыкальном журфиксе; они не

понимают разницы между профессором, обучающим своих учеников правильному разрешению доминантсептаккорда, и критиком, стоящим перед лицом всего мира и мирового искусства и выносящим свое суждение о работе художника, чей авторитет по меньшей мере равен его собственному.

Человек может быть искуснейшим контрапунктистом; но если, будучи не более чем второсортным преподавателем музыки, он раздражительно третирует композиторов с европейским именем как навязчивых и невежественных выскочек, коих надо поставить на место, — а это ведь совсем иной подход к делу, чем разумная, пусть и суровая, критика их произведений, — то очевидно, что подобный музыкант никак не может войти в штат какой-либо газеты или журнала универсального характера.

У нас редко случается, чтобы кто-либо не обладающий ни литературным даром, ни глубоким пониманием музыки провалился на поприще критики. Человек не может стать дельным критиком, если сам он не занимается каким-нибудь искусством; и если это — не музыка, то он, естественно, выберет тот род искусства, с которым практически знаком, и станет писать именно о нем, а откажет перо — обучать ему.

Писатель-художник, если он по природе своей не музыкант и не критик, всегда будет стремиться посвятить себя чистой литературе, подобно Стивенсону и Редьярду Кипплингу, и не впадет в искушение пополнить свои доходы бутафорскими статьями о музыке.

Но поскольку в журналистике преобладающее значение имеют литературные способности и поскольку ни один редактор, получив занимательную рукопись, не спросит, критика это или просто сплетни, и не справится о том, верную ли терминологию употребляет автор или блуждает в ней, как Гулливеров корабль в море, — то случается, что пост музыкального критика занимают журналисты в поисках временного заработка и принима-

ются за дело, прикрывая свои недочеты множеством чисто описательных репортажей и лоскутками новостей о музыке и музыкантах. Если в таком человеке заложены потенциальные способности к музыке и критике, то он сумеет за несколько лет научиться своему делу; а коли этих способностей нет — никогда не научится.

Здесь полезно заметить — по крайней мере, я не могу удержаться от этого, — что любой опытный редактор обычно считает сотрудничество чисто музыкального критика совершенно ненужным для газеты и во всех отношениях заменимым работой рядового журналиста без специального уклона; поэтому музыкальный критик, статьи которого правятся подписчикам, привыкшим лишь к занимательному чтению, обычно вызывает в среде собратьев-журналистов подозрение как самозванец, а у редактора это подозрение превращается в уверенность.

Когда мои музыкальные обзоры стали привлекать внимание общества, возникла молва, что их изюминка — мое полное невежество в музыке. Не раз случалось, что люди, восхищенные таким трюком, при первом знакомстве со мной спрашивали: «А почему вам вздумалось писать именно о музыке?» — и когда я отвечал, что музыка — это искусство, которое я лучше всего знаю, они отходили от меня, жестоко разочарованные столь прозаическим объяснением, словно оно обесценивало все мои заслуги. И даже после того как гипотеза о моем полном музыкальном невежестве рассыпалась, мне все еще приходилось встречать людей, наивно умолявших меня признать, что мои познания в музыке не простираются до овладения ее спецификой. Очевидно, в моем изложении им недоставало вавилонской клинописи, присущей тем писаниям о музыке, в которых приводятся никчемные мелочные грамматические разборы музыкальных отрывков, сделанные из тщеславного желания поразить профанов, как поражает сельских жителей на ярмарке дрессированная свинья.

У критика, который не знает своего дела, есть два преимущества. Во-первых, работая для ежедневной газеты, он может, не затрагивая выбранной темы по существу, написать что-нибудь интересное и занимательное, собрав последние новости о предстоящих событиях и самые животрепещущие сплетни о событиях прошлых. Во-вторых, его некомпетентность можно обнаружить лишь путем сравнения того, что он написал месяц назад, с тем, что им написано сегодня; но ведь этим никто не станет заниматься!

Любой человек может выразительно описать Сливинского или мадам Кальвэ, но если вы ознакомитесь с его прежними описаниями Сапельникова* или мисс Имс**, то сразу увидите (если автор не настоящий критик), что они ничем не отличаются от портретов первой пары и что их с таким же успехом можно было бы отнести, еще до рождения автора, к Паста и Каталани или к Черни и Крамеру. Когда он пытается определить особенности критикуемых артистов, вы тотчас заметите, что он превозносит Сарасате и Падеревского как раз за то, что точно копируют их ученицы — мисс Нетти Карпентер и мисс Шумовска. Хваля или порицая, он выбирает из множества других такие черты, какие свойственны решительно всем исполнителям, и не видит тех особенностей, которые отличают талант от посредственности и одного артиста от другого.

Все это мне известно по личному опыту. Почти двадцать лет назад некий музыкант, желая помочь мне, занял пост музыкального критика в одном лондонском журнале. Критические заметки писал я, и он вручал мне весь гонорар за них, удовлетворяясь своим великодушием по отношению к юному и безвестному, но притктому литератору, а также — почетом и славой, выпавшими ему на долю как признанному, хотя и мнимому, автору. Эти статьи

* Василий Львович Сапельников (1868—1940) — русский пианист.

** Эмма Имс (1865—1952) — американская певица, сопрано.

научили меня разбираться в характерных признаках дурной критики.

Я не могу дать здесь надлежащую оценку моим прегрешениям из боязни выйти за пределы приличия. В свое время они меня очень огорчали; но тогда, по недостатку знаний, я еще не мог понять, что терзавшее меня сознание виновности и стыд — неразлучные спутники невежества и неопытности. Журнал, при моей помощи, скончался, и мои грехи погребены вместе с ним; но я до сих пор храню в потайном месте эти преступления критика, как убийца хранит окровавленный нож, под ударом которого пала его жертва.

Едва я почувствую себя излишне самоуверенным или свысока относящимся к кому-либо из своих юных собратьев, я осаживаю себя чтением своих первых заметок, хотя довольно бывает лишь вспомнить о них. Однако уже и в те времена у меня были некоторые познания в музыке и способность неплохо излагать свои мысли. Для своего возраста я мог бы стать вполне приличным критиком, если б только умел критиковать. А без этого уменья мои музыкальные знания и литературные способности вредили моим статьям больше, чем если б я был профаном в музыке и фразером в журналистике.

Когда, спустя десять лет, я снова вернулся к этой работе, меня уже знали как критика, писателя и гражданина (что важнее всего!), благодаря тому, что я непрерывно выступал в печати с романами и критическими статьями о литературе, живописи и политике, а кроме того, был известен как митинговый оратор, теоретик, утопист и социальный реформатор, занимавшийся и практической, организационной работой в качестве члена разных комитетов.

Все это не имело никакого отношения к музыке, однако существенно повлияло на мои критические статьи, превратив меня из жалкого любителя в достаточно опытного работника. Как критику мне необычайно помогли

занятия экономикой и политикой, снабдившие меня весьма ценными знаниями тех коммерческих условий, от которых зависит искусство. Одна из важнейших обязанностей музыкального критика — агитировать за реформы в области музыки, и если критик не знает, во что эти реформы обойдутся, и оправдают ли они затраченные на них средства, и на чей счет они будут проводиться, а также если он не сведущ во многих смежных вопросах, которые обычно не рассматриваются в учебниках гармонии, — то он не произведет никакого впечатления на людей, от которых эти реформы зависят, да вряд ли и сумеет узнать, кто эти люди. Даже его художественные оценки подчас будут направлены по неверному адресу. Критик, не разбирающийся в экономике прибылей и заработной платы, не сможет верно оценить работу антрепренера и артиста.

Можно создать себе идеал совершенства и скорбеть, если он не был осуществлен; но если это произошло по чисто экономическим причинам и вы, вместо того чтобы порицать эти причины, погубившие идеал, станете порицать отдельных людей и хулить не то лицо, какое следовало бы, — например, артиста, ошибающегося по вине импресарио, или импресарио, ошибающегося по вине публики, — то вы, как критик, наполовину потеряете свое влияние. Если критик не разбирается в экономической подоплеке искусства, то никакой контрапункт и никакой литературный блеск не спасет его от подобных просчетов.

Не буду больше распространяться о разносторонности, необходимой музыкальному критику, ибо на своем собственном пути я столкнулся с экономическими затруднениями. Заработок музыкального критика не велик. Владельцы газет платят ему от одного до пяти фунтов стерлингов в неделю; пять фунтов он получает очень редко и за это должен представлять исключительно блестящую статью в две тысячи слов. Кроме того, если не считать «мертвого» сезона, критик должен проводить все

дни и вечера, от трех часов дня до полуночи, в концертных залах или в оперном театре. Нечего и говорить, что при таких условиях заполучить высококвалифицированного музыкального критика не менее трудно, чем круглый год доставать по фунту свежей земляники в день за плату пять шиллингов в неделю.

Поэтому ко всем необходимым качествам музыкального критика, о которых я уже говорил, я настоятельно должен добавить еще одно условие — независимый от работы доход и большую веру в ценность музыкальной критики, чтобы заниматься ею ради нее самой, предоставив другим извлекать из нее материальную выгоду. Но поскольку такое условие утопично, лучше уж мне умолкнуть, ибо проповедь моя, как и все ей подобные, в конечном счете сводится к тому, что наша система экономики ущербна, будучи бессильна создать стимулы для полноценной работы.

II ОБЗОРНЫЕ СТАТЬИ

КУЛЬТ ФОРТЕПИАНО

«Фортнайтли Ривью», февраль 1894

Как-то один человек пришел к Рубинштейну и спросил: «Можно ли считать фортепиано музыкальным инструментом?» Это один из тех вопросов, которые сейчас столь популярны. Вы можете обратиться к принцу Уэльскому с вопросом «Можно ли считать Англию республикой?», или к лорд-мэру «Можно ли считать Лондон городом?». Можно спросить мадам Кальве с целью узнать ее мнение как специалиста «Можно ли считать «Сельскую честь» оперой?» Трактую такой вопрос как открытый, вы формулируете парадокс; и даже если принц Уэльский выкажет остроту ума и ответит «нет», а лорд-мэр и мадам Кальве скажут «да», после чего вы публикуете в еженедельных газетенках этот разговор, озаглавив его «Можно ли считать Англию республикой? — Что говорит об этом принц Уэльский», не сомневайтесь, что единственное, чем читатели смогут объяснить появление такой публикации, это ваша глупость.

И тем не менее недостаточно ответить на вопрос по поводу фортепиано простым «да». В этом была бы явная недооценка совершенно экстраординарного случая.

Фортепиано — наиболее важный из всех музыкальных инструментов: его изобретение означало для музыки то же, что книгопечатание для поэзии. Только подумайте об этой аналогии. Что позволяет Шекспиру продолжать жить среди нас? Сцена, великие актеры, театральные постановки с новой музыкой и новым оформлением и остроумные газетные отчеты о них после премьеры? Ни в коей мере. Те, кто знают Шекспира, познакомились с ним еще до того, как им исполнилось двадцать пять лет: после двадцати пяти человеку приходится больше жить, чем читать; а как много постановок Шекспира может посмотреть англичанин до этого возраста, даже если он живет в городе, а не в глухой деревне, или в семье, которая рассматривает оркестровую яму как путь в преисподнюю? Я сам родился в светской семье, на протяжении четверти века, включающей и юный возраст и более зрелый, я посмотрел менее половины всех пьес Шекспира на сцене; и если бы мое представление о его гении основывалось только на этих постановках, я был бы на дне невежества. Возьмите хотя бы ту единственную пьесу, которую ставят не менее двух раз в жизни каждого поколения. Я видел в роли Гамлета г-на Барри Салливана, г-на Даниэла Бандманна, мисс Марриот, г-на Ирвинга, синьора Сальвини, г-на Вилсона Барретта, г-на Бенсона, г-на Бирбома-Три и других, которых я успел забыть. Но ни одному из этих актеров я не обязан своим знакомством с пьесой Шекспира о Гамлете. В доказательство позвольте заявить, что, умри я сейчас, я так бы никогда и не увидел Фортинбраса, кроме как перед моим внутренним взором, не представил бы по своему вкусу во всей полноте шествие призраков-солдат, направляющихся к своим могилам как к вечному пристанищу и оспаривающих с ним право на территорию, недостаточную для того, чтобы укрыть всех убитых. Когда я впервые увидел Гамлета, я искренне ждал, что вот сейчас ворвется Фортинбрас, как на картине сэра Джона Гилберта, со щитом и шлемом, похо-

жий на Карла XII, и силой отберет трон, который драчливая рапира и изощренный ум позволили упустить, и тем самым утвердит один их характернейших английских моральных принципов. Но мой первый «Гамлет» был ничто по сравнению с моими первыми «Ромео и Джульеттой», в которых Ромео не умер после принятия яда, а был остановлен Джульеттой, поднявшейся и заставившей перенести ее к рампе, где она начала жаловаться на холод, и уж только когда Ромео согрел ее любовной сценой, в середине которой он вспомнил о яде, ему довелось почувствовать недомогание и умереть. Или мой первый «Ричард III», который оказался невообразимым попури из всех исторических пьес, с изощренным издевательством над всеми лучшими образцами шекспировой звукописи и своеобразной кухонной сценой, в ходе которой Ричард, вдоволь попридиравшись к жене, заявляет: «Если это ее не убьет, она бессмертна»? Ричард III Сиббера был, по моему юному суждению, лучше шекспировской пьесы только тем, что в нем отсутствовали ремарки типа «удаляются, фехтуя», поскольку Ричмонд и тиран были обязаны довести дело до горького завершения у нас на глазах. Нужно ли добавить, что пять из шести ролей были гадко сыграны и гадко произнесены, что отнюдь не позволило мне лучше узнать Шекспира. Позднее, когда объектом разговоров стали уже не г-н Бланк в роли Гамлета и не Джульетта мисс Даш, но «лицейское возрождение», сцена если и приблизила ко мне текст, то разве что на самую малость. Чудовищные сокращения, связанные с нынешними условиями существования театра, безумные попытки адаптировать к современной сцене произведение, которое первоначально замышлялось как длинная история с множеством случайных приключений и перемен мест действия, и сделать его похожим на современную пьесу со сквозной ситуацией в трех актах; коммерческие отношения, которые заставляют профессиональных актеров приносить артистизм в жертву своему убеждению, что

спектакль есть шоу артиста-администратора, но ни в коей мере не их собственное самовыражение и не триумф Шекспира — все эти грубо антиартистические условия современного театрального предприятия стоят непреодолимой преградой между сценой и Шекспиром.

Случай с Шекспиром вовсе не единственное обвинение, которое можно предъявить театру, но это самый демонстративный случай, поскольку Шекспиру в театре уделяют внимания больше, чем любому другому драматургу. Английская драма от Марло до Браунинга не существовала бы вовсе, если бы ее не печатали. Если распространить наш пример на литературу в целом, достаточно предположить существование нации, зависящей в вопросе знания литературы и поэзии от публичной декламации ораторов и чтецов или от чтений, которыми некоторые наши секты заменили «часы» англиканской церкви. Такого нельзя себе представить, столь это нелепо. Очевидно, что литература, которую студент не может купить или взять из библиотеки домой, чтобы поразмышлять над ней самостоятельно, может считаться в лучшем случае впавшей в летаргический сон.

Но какое это все имеет отношение к фортепиано? Что может быть более очевидным? Я отказываюсь оскорблять сообразительность своей аудитории объяснениями.

Позвольте мне однако оказать непрошеную услугу тысячам людей, собирающимся у камина с намерением убить время чтением отрывка из романа и не подозревающим о более мощном инструменте, молчаливо стоящем у стены среди других дорогих и бесполезных предметов мебели, без которых невозможно себе представить гостиную джентльмена. Позвольте мне проиллюстрировать это на примере. Предположим, вы молоды и захвачены чтением «Трех мушкетеров» или одним из романов Вальтера Скота. Во имя всего святого, насколько вы удовлетворены простым описанием дуэлей, побегов столкновений и вспышек страсти? «Очень даже удовле-

творень», — ответите вы, если вы молоды; а что если вы вдруг обнаружите книгу, которая позволила бы вам не просто читать описания захватывающих переживаний, а испытать эти переживания, волнующие кровь, охлаждающие кожу, превосходные, бесстрашные и неистовые, испытать те чувства, которые делают романы столь привлекательными для нас; и осознать, что имел в виду г-н Гилберт, когда говорил о «героизме без риска». Такая книга вам доступна. Выбрасывайте своих «Трех мушкетеров» в корзину и берите клавир «Гугенотов» Мейербера. Пойдите к пианино и сыграйте его. В музыке вы найдете реальные чувства, которые простой романист может лишь описать; в сознании возникает нечто, что позволяет вам пережить искренность и красоту порывов героя, изящество героини и перипетии ее судьбы, а также словно экстрагированную эмоциональную квинтэссенцию их любви. Если говорить о дуэлях, то кого может заинтересовать дурацкий список выпадов, выполненных д'Артаньяном или Бюсси д'Амбуазом, если можно пережить во тьме дуэль Дон Жуана с Командором, или убийство Тибальта (но совершенное не Ромео Шекспира, а Ромео Гуно) — или стать свидетелем отваги Рауля во время схватки в Прэ-о-Клерк. И заметьте, только в фортепьянном исполнении можно увидеть это самое сражение Прэ-о-Клерк — как из темноты появляется Моревер со своими убийцами, чтобы поддержать Сен-Бри, и как Марсель громогласно провозглашает свое «Eine feste Burg»* у двери гостиницы и заставляя боем барабанов солдат-Гугенотов прийти к нему на помощь. Посмотрите эту сцену в театре — и она потеряет всякий смысл; Моревера купировали, Марселя купировали, все, что делало эту сцену живой и театральной купировали, потому что опера такая длинная; даже выбросив четвертый акт, ее невозможно оставить без купор, не рискуя вызвать недовольство из-за бесконечных антрактов. Кроме того, лю-

*Господь — моя твердыня (нем.); лютеранский хорал.

болытно, что оперные директора никогда не читают опер, возможно, потому, что они никогда не воспринимают причинно-следственные отношения в их привычной форме, а указания композитора только поставили бы их в тупик. На сцене опера Мейербера теряет столько же, что и пьеса Шекспира.

Здесь я живо представляю себе, как наш молодой любитель «Мушкетеров» с нетерпением перебьет меня, объясняя, что он не умеет играть на фортепиано. Конечно, не умеет, ну и что из этого? Ни Берлиоз, ни Вагнер не умели играть на фортепиано, я и сам, музыкальный критик с европейской репутацией, не умею этого делать. Не мешает же человеку читать «Отелло» тот факт, что он не умеет играть на сцене или декламировать. Вам вовсе не нужно играть клавир «Гугенотов», если вы просто можете разобраться в нотах, — этого вполне достаточно. Вот тут-то наш молодой человек выразит свои трудности точнее: ноты он читать не умеет. Пусть не умеет, но в чем причина? Потому, что ему никогда не казалось, что этому стоит учиться. Умелая игра на фортепиано всегда казалась ему лишь светским достоинством, способом доставлять удовольствие другим. Но не всем удавалось достичь этой цели, как он мог заметить по стараниям своих сестер. Неужели я стану ему предлагать из чистого и, вероятно, бесплодного альтруизма тратить по много часов в день годами на этюды Черни, Плейди и Крамера, чтобы научиться играть Патетическую сонату Бетховена медленно и неуклюже, но точно следуя нотам, к очевидному неудовольствию всех, кто находится в пределах ее слышимости. Его к тому же ни в малейшей мере не волнует Патетическая соната, и он не стал бы тратить и двенадцати часов, не говоря уж о двенадцати месяцах, на этюды Черни, дабы спасти все опусы Бетховена от разрушения или списать мое расположение. И хотя он научится курить, кататься на коньках, играть на бильярде, ездить верхом, стрелять и делать еще с полдюжины вещей, намного бо-

лее сложных, чем нотная грамота, он потратит на нее времени не больше, чем моряк на то, чтобы научиться пахать. А зачем ему этим заниматься, если никакого удовольствия он лично не получит? Если же говорить о том, чтобы доставить удовольствие другим, то даже юноши, не имеющие сестер, знают, что, во-первых, в Европе найдется не более десятка людей среди наиболее одаренных и прекрасно обученных профессионалов, чья игра способна доставить удовольствие публике, которой наберется на полный Сент-Джеймс-холл, и, что, во-вторых, любительская игра может довести слушателей до безумия. Я обучился нотной грамоте в возрасте шестнадцати лет, и с того времени приношу несказанные мучения своим соседям, не имея возможности доставить хоть малейшее удовольствие ни одному живому существу, кроме себя самого. Следовало бы спросить, зачем же я научился? Побудительной причиной послужили мои предшествующие отношения с музыкой. У меня выработалась привычка слушать музыку всегда, когда я хотел; услышанные мелодии я мог, по крайней мере, напеть; и таким образом, у меня не было ни практических навыков, ни желания приобрести их. Но однажды обстоятельства моей жизни изменились, я перестал слышать музыку. Напевать я больше не мог, потому что голос как раз начал ломаться и не мог удовлетворить моей тяги к гармонии, в которой и заключается эмоциональная сущность музыки, и к ритмическим фигурам аккомпанеента, в которых отражается ее действенность и движение. Все, чем я обладал, — дребезжащий, ломающийся голос, а мне был потребен целый оркестр. Этот музыкальный голод и заставил меня пренебречь правами моих соседей и подойти к пианино. Я выучил нотную грамоту по учебнику музыки для детей, а клавиатуру — по схеме. А затем, не тревожа Черни и Плейди, я открыл клавир «Дон Жуана» и приступил к делу. У меня ушло десять минут на то, чтобы разучить аккорд ре минор, с которого начинается увертюра, но, ко-

гда он прозвучал правильно, я понял, что он стоил потраченных усилий. Спустя несколько месяцев я разработал свою собственную технику, которую я могу продемонстрировать на примере гаммы до мажор. Вместо смены

пальцев до ре ми фа соль ля си до
1 2 3 1 2 3 4 5

я «перелезал» четвертым пальцем через пятый и продолжал играть по схеме до ре ми фа соль ля си до

1 2 3 4 5 4 5 4

Этот метод применим и к другим гаммам, диатоническим и хроматическим; я и по сей день часто пользуюсь им. Лист и Шопен часто прибегали к нему тоже, но не в такой степени, как это делаю я. Очень скоро я приобрел достаточную уверенность, чтобы разбирать транскрипции и клавиры; наградой мне было то, что я смог обогатить восприятие Виктора Гюго и Шиллера музыкой Доницетти, Верди и Бетховена, Библии — музыкой Генделя, Гете — Шуманом, Бомарше и Мольера — Моцартом, Мериме — Бизе. К тому же я открыл в Берлиозе бессознательного интерпретатора Эдгара Аллана По. В мальчишеском раже я мог перескакивать с Винсента Уоллеса на Мейербера; будучи настроен благочестиво и жеманно-чувствительно, я легко проникался настроением Мендельсона или Гуно, при том что не переносил полотен Ари Шеффера или провинциальной сентиментальности Теннисона и Лонгфелло. Роясь в ворохах музыки, я прежде всего искал ее поэтическое и драматическое содержание; я снова и снова играл те страницы, где находил поэзию и драму; я никогда не возвращался к тем страницам, где музыка пыталась существовать орнаментально — красота ради себя самой — и вовсе не имела реального содержания; в результате чего, когда я наконец встретил совершенное произведение искусства в музыкальных драмах Вагнера, для меня не возникло никакого риска ошибиться в его оценке в противоположность профессио-

нальным музыкантам. Вскоре я обнаружил, что они столь же неверно понимают Моцарта и Бетховена и, даже наслаждаясь их мелодиями и гармониями и понимая построение, подчеркивают то, что считают их достоинством, совершая ошибку, гораздо более фатальную для их учеников, чем тот град камней, которым они встретили Вагнера (который, нужно сознаться, отплатил им градом камней, куда более увесистых и лучше нацеленных).

Так что же, дойдя до этой части автобиографии, я могу назвать обязательным внешним условием моего музыкального образования? Ответ ясен: фортепиано. Без него нет ничего: ни гармонии, ни взаимного проникновения ритмов и мотивов, ни музыкальной структуры, нет никакой оперы или музыкальной драмы. Но, с другой стороны, обладай вы этим инструментом, отпадает необходимость во всем другом, кроме нот и уверенности в мощи музыки, способной привнести романтизм и поэзию в чарующую интимность музицирования. Если человек вкусил от плода этого знания, никакое отсутствие техники не мешает ему повторить мой путь, если только он может добраться до пианино и достать десять шиллингов для приобретения дешевого издания оперы или оратории. Я не располагал ключом к этому инструменту, но я взломал замок, занеся безымянный палец над мизинцем, подгоняемый стремлением к богатству, которое хранилось за этим замком. Это было проще, чем научиться читать по-французски, — а ведь многие из нас предпринимают эту затею, чтобы удовлетворить свое стремление к романам, более сдержанным, чем английские. Того же самого рвения заслуживают хотя бы Мейербер, Гуно и Верди — да нет, даже Оффенбах и оперетка! Нельзя же пугать человека скромных возможностей, обещая ему встречу с величайшими людьми, которых он, скорее всего, сочтет скучными. С другой стороны, позвольте мне более не поучать зрелые души, для которых героизм Верди, божественное легкомыслие Гуно, и псевдоисторические нагроможде-

ния эффектов, свойственные Мейерберу, суть не что иное, как детское развлечение, и позвольте мне не заставлять их верить, что музыки их уровня нет. Музыка — ведь это не только серенады Джессики и Лоренцо: тут материя более высокая. Как дорогая бронза из мебельного магазина — два кавалера, скрестившие мечи, — не похожа на статую Праксителя, так и опера Мейербера отличается от опуса Моцарта. Как бы вы ни презирали любовные романы, как бы ни были поглощены будущей судьбой всего самого высокого, что есть у человечества, — так что обращение к легкой литературе означает для вас переход от Данте к Гете, или от Шопенгауэра к Конту, или от Раскина к Ибсену, — все равно, если вы не знаете «Волшебную флейту», если никогда не воспаряли к небесам, слушая хорал в финале Девятой симфонии, если «Кольцо нибелунга» значит для вас не более, чем газетная фраза, значит вы невежественны, как бы ни старались укрыться в сумраке библиотеки в окружении наклеек на тех чудесах, которые дойдут до вашего сердца, только когда чистое чувство пресуществится в музыкальный звук. Величайшие поэты от Эсхила до Вагнера были поэтами-музыкантами: как же культурный человек может презирать музыку или считать свое образование законченным без нее?

Таким образом, подобно разнообразию художественной литературы, которая простирается от детских считалочек до «Прометея Прикованного», существует разнообразие музыки, от «Суда присяжных»* до «Тристана и Изольды», напрямую обращенного к вашим чувствам так, как литература обращена к воображению. Однако, чтобы пройти по верхнему ряду списка этих произведений, вам потребуется фортепиано. В этом и заключается миссия нашего инструмента. Поэтому адекватным ответом на вопрос «Можно ли считать фортепиано музы-

* «Суд присяжных» — опера английского композитора Артура Салливена (1842 — 1900).

кальным инструментом?», было бы изгнание вопрошающего прочь как посрамленного идиота.

Давайте рассмотрим недостатки культуры, добываемой при помощи фортепиано, в сравнении с культурой, получаемой при чтении книг. Прежде всего, люди не читают вслух; соответственно полдюжины людей могут, сидя в одной комнате, наслаждаться чтением разных книг при свете одной и той же лампы. Представим себе, что бы случилось, если бы те же люди подошли одновременно к шести инструментам и начали играть «Микадо», «Динору», «Фауста», «Аиду», «Фиделио» и «Сумерки богов». Даже не в одной комнате, а в одном доме — или даже на одной площади, если окна по-летнему широко распахнуты! В немецких городах существует музыкальный «комендантский час», и вам не позволят играть вечером после определенного часа. Когда Лист преподавал в Веймаре, игра на фортепиано с открытыми окнами считалась общественным проступком, за который полагался штраф. Остается только удивляться, что пианино не запретили вообще, сделав исключение для маяков и других уединенных сооружений. В настоящее время немусикальные люди привыкли к шуму фортепиано, воспринимая его так же, как цоканье копыт; но в конце концов фортепиано укрепит музыкальность у большинства людей; придет конец нынешней анархической терпимости. Сколь большое удовольствие доставляет вам ваше собственное брнчание на пианино, столь же остро заставляет вас страдать непрофессиональная игра других. Ваше лицо, которое вы видите в зеркале, отличается от того, что видит там ваш ближний, — так и музыка, которую вы слышите, самостоятельно играя, отличается от той, что слышат другие люди. В настоящее время я не вижу выхода из этой ситуации. Мы не можем вернуться назад к клавибордам, если конечно не слушать их через микрофон. Фуги Баха отлично звучат на клавибордах, но вы не сможете воспроизвести на них знаменитый дуэт из «Пури-

тан», стретту Манрико, Ракоци-марш или Полет валькирий — по крайней мере так, чтобы получить от этого удовольствие. Даже хороший пианист и хороший инструмент невозможны под знаком вечности. Закон природы запрещает хорошее исполнение на нашей клавиатуре, которая бросает вызов человеческой руке и позволяет пройти по двенадцати клавишам, только если они ощутимо расстроены. Этот же закон, кажется, гласит, что фортепьянная струна, звучащая красивее всех, и обращение с фортепиано, дающее самое совершенное туше, не долговечны. Стало быть, если вам удастся достать идеальное пианино за несколько сотен фунтов, то уже через пять лет вам захочется купить новое. Но, что более вероятно, как свидетельствует декларация о доходах, мы вынуждены мириться с тратами на пианино в двадцать пять фунтов по трехлетней системе; и хотя французское пианино небольшого размера можно купить по такой цене, обычная английская семья предпочитает большое фортепиано орехового дерева с сокрушительным звучанием. Таким образом, мы подошли к прискорбной альтернативе: или отбросить лучшее, что есть в нашей культуре, или превратить музыку в проклятье наших соседей. Кажется, у нас нет права сомневаться: сейчас моральная основа фортепьянной игры как средства доставить удовольствие слушателем подорвана. Похоже, наш долг теперь состоит в том, чтобы запретить любительскую игру, и настоять на том, чтобы все романтическое и поэтическое выражалось только безмолвными, несовершенными и чисто литературными способами.

Но, боюсь, мы не решимся на это. Без музыки мы, вне всяких сомнений, погибнем от пьянства, морфия и тому подобных средств искусственной стимуляции самых грубых чувственных наслаждений. Аскетизм не спасет нас — по той простой причине, что мы не аскеты. Человек по мере развития постоянно ищет все более острых удовольствий, и в этих поисках он либо разрушает себя, либо раз-

вивает в себе новые способности к наслаждению. Он либо стремится усилить удовольствие от отдыха, еды, питья, от азарта охоты, от авантюриности флирта, «сублимируя» их в безделье, обжорство, пьянство, чудовищную грубость или причудливые пороки, либо превращает свою способность чувствовать в поэтические ощущения, которые, в свою очередь, приучают его с удовольствием думать о возвышенном. Заметьте, пожалуйста, последовательность при перечислении — она очень важна, и я готов доказать это, даже рискуя забросить тему рассуждения. Чувства заставляют человека думать, но мысли вовсе не заставляют его чувствовать. Секрет абсурдной неудачи наших университетов и прочих академических институций в попытке реально изменить студентов, бесконечным потоком проходящих учебную обработку, состоит в том, что они неизменно стараются заставить своих студентов чувствовать через мысли. Например, считается, что изучающие музыку постепенно почувствуют поэтическую красоту Девятой симфонии, накапливая различную информацию — о дате рождения Бетховена, диапазоне контрафагота, числе диэзов в тональности ре мажор и так далее. Точно такой же метод применяется для того, чтобы научить оценить живопись, греческую поэзию и что там еще. В результате средний чувствительный мальчик вырастает в среднего чувствительного мужчину, который ни в малейшей мере не отличается от тех молодых джентльменов, которые предпочли службу в юридической конторе Оксфорду или Кембриджу. Между тем образование, в отличие от технических инструкций, должно воспитывать чувства; такое образование должно заключаться в приложении реального опыта к сфере чувств, без чего литературные описания, апеллирующие к воображению, не могут быть интерпретированы правильно. Например, свадьба может считаться существенным фактором в окончательном формировании мужчины или женщины. Но в образовательных учреждениях

обращение к чувствам может принять только форму произведений искусства; поднятие таких представлений на высочайший уровень — истинная задача наших университетов.

Это утверждение не удивит никого, кроме университетского человека. К счастью, абсолютно чистой породы такого человека не существует. Если бы оказалось возможным изолировать мальчика от влияния дома и ограничить его жизнь исключительно школой и университетом, то результатом так называемого образования стал бы несносный варвар-педант, представить себе которого можно, внимательно наблюдая за теми типами, которые от случая к случаю продуцируются нашими университетами. Но чистый продукт все же не получается. Вы не можете изолировать юношу от искусства — даже с помощью современных архитекторов. Хотя мое имя не значится ни в одной книге Оксфордских колледжей, я получил настоящее образование, которое только может предложить университет, просто пройдя по его территории и взглянув на его замечательные квадратные дворики. Я знаком с высокообразованными оксфордцами, хотя, если уж быть честным, все они прогульщики, завсегдатаи лондонских театров и галерей, знатоки живописи, фортепьянной музыки, владельцы изящных вещей в своих гостиных и полок с книгами, которые редко используются как учебники. Помню, я однажды разговаривал с директором колледжа Бейллиол, милейшим джентльменом, но, вероятно, чудовищно невежественным, однако обладающим кокетливой фривольностью старой девы, которая была призвана играть роль шарма, исходящего от снисходительного просвещенного человека. В Оксфорде его считали прекрасным педагогом. Хотел бы я спросить, какое право он имел на такое определение в стране, где Халле* соз-

*Чарльз Халле (1819 — 1895) — английский пианист и дирижер немецкого происхождения.

дал Манчестерский оркестр; где Аугуст Манне и сэр Джордж Гроув* создали оркестр Кристал-Пэлис; и где Рихтер учил нас тому, чему его научил Вагнер? Сэр Фредерик Бертон, директор Национальной галереи, сэр Аугустес Харрис, директор Королевской Итальянской оперы, в образовательном плане значат для Англии больше, чем сорок тысяч директоров Бейллиола. Кто лучше как педагог: ваш репетитор, натаскивающий вас на получение Ирландской стипендии, или мисс Дженет Эчерч, когда она играет для вас Нору? Нельзя смотреть «Кукольный дом» и не чувствовать, а значит, и не думать; однако очевидно, что Ирландская стипендия подорвала бы Оксфорд, если бы ее выигрывали не чувствуя или не думая. Я мог бы привести тысячу подобных примеров, если бы хватило места или если бы критика университетской системы была моей основной задачей.

Примем как доказанный факт, что наша жизнь есть проклятье, пока она не начинает действовать в удовольствии, и что по мере того, как она становится более интенсивной вследствие вертикального развития рода, она требует той степени наслаждений, которую нельзя извлечь из алиментарных, хищнических и любовных инстинктов, не вдаваясь в разрушительные извращения. Но если альтернатива «высоким мыслям» невозможна без «высоких чувств», к которым мы можем прийти только через воспитание эмоций, не должны ли мы изменить наши пуританские традиции и постараться превратить нашу нацию в нацию профессиональных сластолюбцев? Вне всяких сомнений. Чтобы убедиться, что высокие чувства ведут к высоким мыслям, требуется приложить определенные умственные усилия; но и без умственных усилий мы знаем, что высокие мысли влекут за собой так назы-

*Сэр Аугуст Манне (1825 — 1907) — немецкий дирижер, сыгравший большую роль в развитии английской музыкальной культуры; сэр Джордж Гроув (1820 — 1900) — английский музыкальный критик и автор словаря.

ваемый ясный образ жизни. В этом столетии мир произвел двух людей — Шелли и Вагнера, сознанием которых постоянно владело поэтическое чувство; никакие соображения религиозного свойства, никакие привычки не мешали им максимально проявить свой талант. Далекое от того, чтобы предаваться обжорству, пьянству, грубости или разврату, оба были поборниками вегетарианства, не пили ничего, кроме воды, испытывали отвращение к охоте и насилию, защищали независимость женщин; и были вовлечены в открытую борьбу против социальных зол, которые большинство чувствительных мужчин находят вполне терпимыми. Практическая доктрина этих двух архи-сластолюбцев представляется обычным людям чем-то вроде аскетизма святош.

Если, освободившись от предубеждения, что наслаждение представляет угрозу общественной безопасности, нам предстоит решить, какое из видов искусств обладает наибольшей силой, мы должны отдать предпочтение музыке, потому что она одна требует от своих читателей артистических действий, которые, доведенные до совершенства, становятся актом вторичного творения, каковым Вагнер назвал игру Листа, исполняющего сонаты Бетховена. Нет необходимости ставить музыканта выше художника, строителя или скульптора. Существуют моменты, когда соперничество между разными видами искусств исчезает. Когда вы смотрите на акварели Тернера в Национальной галерее, поэтические чувства, которые они передают столь тонко и изысканно, уводят вас от споров ревнителей искусства, обсуждающих, кто выше — композитор или художник. Тем не менее, в Национальной галерее чувства выражены художником, а не вами, хотя ваше чувство, иногда очень болезненно, бьется в поисках экспрессии. Вы стоите молча — или в лучшем случае оборачиваетесь к соседу и произносите фразу: «Мило, не правда ли?», — фразу, из которой, собственно, и вырастают все критические рассуждения.

Но теперь представим себе, что те же чувства выражены не через живопись, а в песне! Немедленно ваш язык пускается в пляс, вы начинаете напевать и тем удовлетворяете одну из насущнейших потребностей, как ни странно это звучит для человека, поющего единственно для того, чтобы сорвать аплодисменты. В дальнейшем вы приобретаете способность выражать свои чувства — а вместе с ней силу и смелость, которых нам так не хватает, без которых мы сохнем и угасаем, лишаемся способности понимать и быть понятыми, ограничиваемся замечаниями о погоде в разговорах с людьми, целительным общением с которыми мы наслаждались бы, если бы умели полностью выразить себя. Таким образом, музыка — самый плодотворный вид искусства, который насаждает себя через силу, заставляющую своих адептов выражать его и самовыражаться самым легким и универсальным из всех художественных методов, поскольку музыка представляет собой искусственную форму общения, общую для всего человечества.

Эту мудрость музыки пытались привить миру Платон, Гете, Шопенгауэр, Вагнер и я, грешный. Как правило, когда в поисках конкретности я связываю свои построения с именем субъекта, по видимости распространяющего мои идеи, он грозит мне судебным процессом на том основании, что я воспринял его слишком серьезно. И в самом деле, здравый смысл этой страны подсказывает, что в наших условиях воспринимать музыку с той же серьезностью, что и религию, мораль или политику, значит расписываться в собственном безумии, если только эта музыка не написана в жанре оратории. Причины этого помутнения рассудка носят экономический характер. То, что с нами происходит, можно объяснить тем, что многие люди не могут позволить себе пойти на хороший концерт или в оперу. Тем самым они не могут узнать о самом существовании драматического и поэтического содержания в том, что они называют «классической» или

«хорошей» музыкой, что они воспринимают как сплетение искусно и причудливо декоративных звуковых узоров, не понимая, что за этим кроется тончайшее выражение чувств, как у их любимой певички. Соответственно они не испытывают никакого стремления к фортепиано; да если бы и испытывали, кто из них мог бы позволить себе приобрести пианино; вот они и останавливаются на пианино для бедных — немецком концертино или аккордеоне. В то же время наши наиболее одаренные певцы, вместо того чтобы получать десять-пятнадцать фунтов в неделю и пенсию, требуют гонораров, превосходящих зарплату всех членов Кабинета министров, у которых, между прочим, работа поизнурительнее, или военных во время боевых действий, или музыкальных критиков. Все это пора изменить, чтобы ждать сдвигов в культуре. Необходимость изменений в общественном строе столь насушна, что музыкантам приходится выходить на политическую арену, идя против своей природы. Вагнер вышел в 1848 году на улицу вместе с революционерами, потому что государство отказалось реформировать театр. Точно так же я вследствие глупости правительства был вынужден вступить в Фабианское общество и старательно притворяться политиком, агитируя за справедливое распределение в обществе покупательной способности в отношении пианино.

Если бы мне сейчас пришлось выстраивать все аргументы в логическом порядке, чтобы доказать, что будущее человечества в настоящее время зависит от фортепиано, мне пришлось бы признать свое дело враждебным английскому складу ума, традиционно противящемуся логике. Позвольте мне, предоставив британцам самим прийти к определенному заключению, привлечь внимание к самому слову «фортепиано». Орган, фисгармония, вокалион, золион, оркестрион или любой иной инструмент, способный передать полифонию оперы или симфонии, несомненно, мог бы заменить фортепиано. Если

можно исполнять музыку с помощью перфорированных карточек, катушек или иных механических приспособлений, пусть так оно и будет. Изобретенное средство, которое будет находиться под *артистическим* контролем оператора, станет благодеянием для всего людского рода. Дайте мне в руки такое средство — и Падеревскому придет конец.

В конце концов пусть никто не полагает, что, признав, будто собственное исполнение лучше, чем ничего, он тем самым предлагает заменить филармонический концерт или спектакль. Конечно, речь идет лишь о временном средстве, притом весьма ничтожном. В Италии, когда вы попадаете из картинной галереи в лавку для туристов, вам претит неадекватность «репродукции», превращающей золотой закат Карпаччо в черноту глубоко въевшейся сажи. В Байрейте, возвращаясь вечером из Фестшпильхауса, вы вдруг слышите, как кто-то наигрывает увертюру из «Мейстерзингеров» — и с трудом понимаете, как вообще это можно слушать. Однако спустя несколько месяцев после возвращения в Англию, вы достаете фотографию — или садитесь за ноты. Они позволяют вам живо вспомнить Карпаччо или Вагнера. Как бы прилежно вы ни читали Шекспира или Ибсена, полное представление о любом их произведении вы можете получить, только когда они поставлены на сцене. Настанет день, когда каждый гражданин сможет получить адекватное исполнение, когда бы он ни захотел воспользоваться им. До этих же пор фортепиано будет спасителем общества. Но когда настанет этот золотой век, все наконец увидят, сколь отвратительно и неблагозвучно это сооружение, и его сводящий с ума звук перестанет наконец звучать на наших улицах.

ВАГНЕРИАНСТВО

«Здоровье искусства», 1895

И вновь мои обязанности музыкального критика призывают меня очень точно установить то направление полемики, которое бушует вокруг вагнеровской музыкальной драмы с середины века. Когда вы и я встречались последний раз, мы нежились на солнышке между актами «Парсифаля» в Байрейте, но жизненный опыт подсказывает мне, что появление американца в Байрейте не обязательно связано с его желанием поучаствовать в теоретических дискуссиях о музыке. Позвольте представить дело в наиболее вразумительном виде. Музыка похожа на рисование, она может быть чисто декоративной или чисто драматической, либо занимать срединное положение. Рисовальщик может быть декоратором, как Уильям Моррис, или может изображать жизненные ситуации и характеры, как Форд Мэдокс Браун. Или возможно, он займет место между этими двумя крайностями и станет трактовать сцены жизни и характеры как декоратор, подобно Уолтеру Крейну и Берн-Джонсу: оба непревзойденные мастера декорирования, их сюжетные зарисовки — фигуративные узоры, более симпатичные, чем у Мэдокс Брауна, но гораздо менее жизненные. Вы, должно быть, понимаете, что в музыке мы имеем дело с аналогичным альтернативным применением искусства к драме и декоративной музыке. Вы можете сочинить прелестную, симметричную звуковую модель, которая существует ради собственной грации и симметрии. Или же можно сочинить музыку, которая способна усилить выражение человеческих эмоций, и такая музыка может затронуть нас очень

сильно, если мы охвачены этим чувством, но прозвучит полной бессмыслицей, если этого чувства нет. За примерами чисто декоративных образцов я бы обратился к старой музыке XIII, XIV и XV столетий, той поры, когда опера еще не родилась, но, боюсь, моим заверениям, что большая часть этой музыки прекрасна и намного превосходит все то, что наши музыкальные издатели выпускают сегодня, в Америке просто не поверят. Когда недавно я намекнул на нечто подобное в «Американском музыкальном курьере» и упомянул также о красоте музыкальных инструментов, для которых эта музыка сочинялась (виолы, верджиналы и другие), один из ведущих музыкальных критиков в долгой тираде с упреком указал мне на превосходство (имея в виду, очевидно, несомненную громкость) современного концертного рояля и презрительно приказал отделить Средние века от величавого XIX столетия*.

Поверьте мне на слово, в одной только Англии длинная череда композиторов от Генриха VIII до Лоуса и Перселла оставила после себя огромное количество инструментальной музыки, которая, не будучи ни драматической ни изобразительной, была создана единственно для того, чтобы воздействовать на слушателя своей красотой звучания, грациозностью и совершенством формы. Это искусство Вагнер назвал абсолютной музыкой, она представлена сегодня музыкальной формой сонаты и симфонии; мы возвращаемся к ее утраченной целостности благодаря пост-вагнеровской реакции, ведомые гениально одаренным «абсолютным» музыкантом, безнадежно банальным и утомительно назидательным Иоганнесом Брамсом.

Чтобы понять сегодняшнюю неразбериху, вы должны знать, что современная драматическая музыка возникла

*Возможно, к этому времени г-н Арнольд Долмитч уже успел в этом смысле просветить Америку, как он уже просветил Лондон и меня. — *Прим. автора.*

не как независимое направление музыкального искусства, но как незаконное дитя декоративной музыки. Первые современные драматические композиторы воспринимали правила хорошего построения звучания как принуждение. Эта нелепость привела к тому, что Моцарт, обладавший феноменальной властью в искусстве, писал оперы, отдельные номера которых, хоть следуют на первый взгляд за драматической игрой эмоций и характеров, с точки зрения «абсолютной музыки» безупречны своими симметрическими мелодическими построениями. Однако эти *tour de force** — не служили реальным подтверждением применимости музыкальных канонов для других драматических музыкантов, и даже сам Моцарт стремился избавиться от них, за что его яростно атаковали современники. Против Моцарта выдвигались разнообразные обвинения (отсутствие мелодии, неправильные или диссонансирующие гармонические секвенции, чудовищное обращение с оркестром) — вспомним сегодняшние доводы оппонентов Вагнера. Вагнер, чьим основным характерным признаком был его огромный здравый смысл, завершил освобождение драматического музыканта от этих канонов построения музыки; и теперь в нашем распоряжении есть оперы, притом очень хорошие оперы, написанные композиторами типа Брюно, которых нельзя считать музыкантами в старом смысле. Дело в том, что они далеки от музыкального формализма и не сочиняют музыку отдельно от драмы; когда у них возникает необходимость украсить оперу танцами, инструментальными вставками или чем либо подобным, они либо берут темы из драматического содержания своих опер и рапсодируют, либо выбирают совершенно примитивную песню или танцевальный мотив, над которыми Гайдн посмеялся бы как над дешевкой, и придают им характер исключительной важности путем оркестровых и гармонических украшений. Добавлю к этому, что музыкой в академическом,

**Tour de force* — *фр.* Проявление силы, сложное дело.

профессорском, консервативном, почтенном смысле всегда считается декоративная музыка, а студентов учат, что каноны музыкального искусства обязательны для всех музыкантов, что их нарушение есть вещь абсолютно «порочная». Но в этой связи позволю себе сослаться на тот факт, что эти законы до определенной степени скомпрометированы остатками более древней традиции — традиции церковного искусства, направленного на создание идеально гладких и красивых гармоний для пения без сопровождения, заслуживающих исполнения ангелическими докторами вокруг Трона Господня (таково искусство Палестрины). Вняв моим доводам, вы поймете, почему все профессиональные музыканты, не способные выйти за рамки рутины, навязанной им обществом, и все люди вообще (а число их велико), у которых чувство драматического находится в зачаточном состоянии или отсутствует вообще, но при этом обладающие острым чувством красоты звука и чувствующие очарование музыкальной формы, считают Вагнера сумасшедшим. По их мнению, он ввергает музыку в хаос и извращенчески насаждаёт уродливые грубые звуки там, где прежде царствовали лишь красота и грация, подменяет певнячными, бесцельными, бесформенными, бесконечно извилистыми мелодическими лабиринтами старый, знакомый, симметричный мотивчик народной песенки (в котором вторая и третья строчки повторяют с той или иной точностью мелодический рисунок первой, дабы каждый смог запомнить мелодию и понаслаждаться ей как детской прибауткой). Характерно, что непрофессиональная («немузыкальная») публика первой ухватила драматический смысл и углядела порядок и мощь, силу и здравый смысл в мнимом вагнеровском хаосе. Теперь вагнеровская музыка идет победным шествием; профессора, чтобы избежать насмешек своих учеников, вынуждены объяснять (вполне правдоподобно), что вагнеровские технические приемы в музыке базируются на почти педантичной ло-

гике и грамматике, что вступления к «Лоэнгрину» и «Тристану» представляют собой шедевры музыкальной формы, вполне соответствующие своему назначению. Теперь доказывают, что невнимание Вагнера к неразрешенным аккордам, его свободное использование резких диссонансов без «подготовки» суть примеры честного и разумного следования тому естественному развитию гармонии, которое непрерывно продолжалось с тех давних дней, когда обычный квартсектаккорд считался «неправильным», а свободное использование неподготовленных доминантсептаккордов и малых нонаккордов, вполне привычное в моцартовское время, казалось безумной какофонией.

Драматическое развитие также коснулось чисто инструментальной музыки. Лист всячески старался отделиться от своих фортепианных арабесок и предстать поэтом симфонической музыки, как его друг Вагнер. Ему хотелось, чтобы его симфонические поэмы отражали чувства и их развитие. Он определял чувства через хорошо известную историю, поэму или даже картину: «Мазепа», «Прелюды» по Виктору Гюго, «Битва гуннов» по фреске Каульбаха и тому подобное. Но в ту же минуту, когда вы пытаетесь заставить инструментальное сочинение следовать сюжету, вам приходится отказаться от канонического композиционного строения, так как любая музыкальная форма состоит из разделов, которые повторяются снова и снова и обычно состоят из повторений двух одинаковых половин. Например, если вы возьмете игральную карту (скажем, пятерку бубен), как простейший образец композиционной формы, вы обнаружите не только то, что символ масти повторяется пять раз, но и то, что две стороны карты суть зеркальные отражения друг друга. В наше время форма, принятая для симфонии, представляет собой в сущности композиционное построение, включающее в себя как раз такие симметричные повторения. В силу того, что сюжет не может повто-

ряться, но обязан продолжать непрерывную цепь происшествий и, соответственно, разнообразных эмоций, Листу пришлось бы либо найти новую музыкальную форму для своих музыкальных поэм, либо столкнуться лицом к лицу с невыносимыми аномалиями и нелепостями, которые погубили многие опыты Мендельсона, Рафффа и других, пытавшихся приспособить старую форму к новой сути. Поэтому Листу пришлось изобрести симфоническую поэму — форму, совершенную в своей простоте и понятную здравому смыслу, пригодную и единственно возможную для его целей, которая делает «Прелюды» куда более понятными для простого слушателя, чем мендельсоновскую увертюру «Прекрасная Мелузина», или симфонии Рафффа «Ленора» и «В лесу» (формальные повторы в двух последних выдали бы безумие Рафффа, если бы мы не знали, что они представляют собой следствия предубеждений чистой воды; у него не хватило ума отказаться от них, как это сделал Лист). И все же людям, не читавшим листовских пояснений, не интересующимся его задачами, не одаренным вкусом к симфонической поэзии и потому настаивающим на оценке симфонических поэм с точки зрения строения мелодического узора, Лист предстает, как и Вагнер, извращенным эгоистом, с серьезными умственными отклонениями, короче — лунатиком.

Последствия были такими же, как в импрессионистском движении. Вагнер, Берлиоз и Лист, стремясь обеспечить терпимость к собственным творениям, добились снисхождения для тех произведений, которые поначалу звучали для многих людей бессмыслицей. Однако в дальнейшей эта терпимость распространилась и на тот материал, который в самом деле не обладает смыслом, но защищен от нападков критиков, опасющихся упустить из вида что-то действительно великое под стать музыке Вагнера (а из-за нее они самым нелепым образом продемонстрировали свою некомпетентность!) Даже на таких отчаянно консервативных мероприятиях, как концерты

Лондонского Филармонического Общества, мне доводилось встречать ультрасовременных композиторов, выдающих себя за представителей вагнерианства и исполняющих претенциозный вздор, по существу не далеко ушедший от кадрили в исполнении британского военного оркестра. Есть, конечно, и юные подражатели, испорченные стремлением поверхностно подражать мастерам, чьи принципы и цели они вряд ли в состоянии понять в силу своей незрелости; бедные новички впадают в пустейшую непоследовательность, разрываясь между старыми и новыми формами.

На этом примере можно видеть, как прогрессивное, умное, благотворное и насквозь здоровое направление в искусстве в избытке дает доказательства правоты любому здравомыслящему человеку, который, может быть, и не понимает музыки, но зато руководствуется теорией, чей главный постулат гласит: лидеры всех подобных движений в современной музыке суть выжившие из ума и, по существу, реакционеры-лунатики.

ОПЕРА И МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА

17 января 1894

Умную книгу о музыке случается прочесть не часто, а занимательную — еще реже. И вот я должен признаться, что с удовольствием дочитал до конца труд г-на Жоржа Нуфляра «Richard Wagner d'après lui même»* (Париж, Фишбахер, 2 тома по 3-5 франка). Нуфляр — этот француз из французов — написал предисловие к своей книге, дабы возвестить, что хоть он и восхищается Вагнером, но Эльзас и Лотарингия должны быть возвращены Франции; а когда он упоминает о попытке своего героя отка-

* Рихард Вагнер о самом себе (фр.).

заться от спиртных напитков, то наивно восклицает: «Самое удивительное, что этот неестественный режим, вместо того чтобы повредить Вагнеру, вполне оправдал себя!»

Трудно найти другого столь типичного парижанина, как этот писатель. И тем не менее Нуфляр хорошо разбирается во взглядах прусского композитора и обычно соглашается с ними, хоть и не понимает Вагнера до конца из-за расовой антипатии к нему. Замечательно, что автор отрешивается от избитых тривиальностей французской оперной культуры: так, например, он привередливо разделяется с Мейербером, но Глюку, герою французского музыкального классицизма, отводит должное место.

А теперь разрешите мне дать совет читателям книг о Вагнере. Всякий раз, как вы встретитесь с утверждением, что Вагнер был реформатором оперы и в этом качестве лишь следовал по пятам за Глюком, предвосхитившим некоторые из самых важных его положений, бросьте без всяких колебаний эту книгу (если вас интересует только Вагнер) в корзинку для бумаги.

Глюк был оперным композитором, говорившим своим современникам: «Господа! Давайте сочинять оперы более разумно. Опера — это не эстрадный концерт, как многие из вас, вероятно, думают. Давайте откажемся от своей привычки жертвовать здравым смыслом в угоду тщеславию наших певцов и будем сочинять и оркестровать свои арии, дуэты, речитативы и симфонии в соответствии с драматической ситуацией, предложенной либреттистом». И, дав этот великолепный совет, Глюк показал, как следует его осуществлять. Как хорошо он справился с этой задачей, мы можем судить — несмотря на нашу позорную неосведомленность в музыке Глюка — по «Орфею», с которым нас недавно познакомила Джулия Равольи.

Ровно столетием позже, когда на сцене появился Вагнер, он нашел, что реформу оперы, начатую Глюком, до-

вел до крайних пределов Спонтини, который безапелляционно заявил Вагнеру, что после «Весталки» все, чего можно было достичь в опере, уже сделано. Вагнер охотно согласился с ним и не проявил ни малейшего желания начать реформировать оперу в тот самый момент, когда эта реформа была уже завершена. Напротив, он понял эту реформированную оперу со всеми ее усовершенствованиями и предложил XIX веку спокойно разобраться в ней и высказаться, способствует ли соединение всех этих лоскутных сценических эффектов с чистой музыкальной формой превращению оперы в музыкальную драму или же эта претензия абсурдна и прав был руководимый здравым смыслом Россини, когда он отказался от нее и продолжал трактовать оперу как эстрадный концерт, подобно всем итальянским современникам Глюка. XIX столетие долго разбиралось в этом вопросе, который вначале казался совершенно неразрешимым. По следам Спонтини в развитии оперной формы пытались идти Верди и Гуно, но не достигли никакого успеха, если не говорить о чисто музыкальных качествах их опер, причем Гуно, в противоположность Верди, не бросил этих попыток.

А Вагнер тем временем, осуществляя свои намерения, совершенно отказался от сочинения опер и стал писать драматические поэмы, облекая их всеми оркестровыми и певческими выразительными средствами, чтобы вдохнуть в эти поэмы предельную правдивость и глубокую выразительность; таким путем он создал новую форму искусства, которую назвал «музыкальной драмой» и которая столь же не похожа на «реформированную оперу», как кафедральный собор — на усовершенствованную каменоломню.

Весь секрет поразительной бесплодности первых попыток критиковать Вагнера состоит в том, что эту новую форму искусства принимали за исправленный образец старой. Если вы станете рассматривать Вагнера лишь как

изобретателя некоторых новых черт в опере и либретто, то вам удастся с непогрешимой логикой разбить его по всем пунктам, вовсе не подозревая о том, что вы этим выставите на смех публике самого себя.

Рассуждения подобного критика очень просты и заключаются главным образом в том, что вагнеровские нововведения в «реформированной опере» вовсе не являются чем-то новым. «Лейтмотивы», рассматриваемые как оперные мелодии, сопровождающие появление на сцене определенного персонажа, стары, как сама опера; инструментовка, в отрыве от действия, не лучше моцартовской, но обходится гораздо дороже; что касается тех форм, по которым судят об изобретательности композитора, а именно: арий, дуэтов, квартетов, кабалетт, — сочиняемых для демонстрации виртуозной техники итальянских певцов — танцев, маршей, хоров и т.п., то все они у Вагнера в полном загоны, а место их — подумать только! — занимает бесконечный нудный речитатив.

А засим следует незамысловатый вывод: Вагнер — бездарный шарлатан, и вся его репутация покоится на салонной арии «Вечерняя звезда» и марше, который он случайно выдал из себя, сочиняя своего бесконечного «Тангейзера». И вот так критик с глупым самодовольством бубнит свое, все глубже и глубже погружаясь в трясины тщательно аргументированного и вполне искреннего заблуждения.

Не бойтесь, у Нуфляра вы таких рассуждений не найдете. Он превосходно видит разницу между музыкальной драмой и оперой, и поэтому отнюдь не впадает в слепое преклонение перед Вагнером, но даже разумно критикует его, что абсолютно недоступно злопыхателям. Например, совершенно бесспорно его замечание о том, что мелодии в разных произведениях Вагнера несомненно менее оригинальны, чем мелодии Вебера; впрочем вместо Вебера он мог бы упомянуть и Мей-

ербера или еще кого-нибудь, ибо в этом аспекте мелодии Вагнера никогда не были оригинальными, как не были живописными фигуры Джотто или изящными — стихи Шекспира.

Но, относясь к Нуфляру с большим уважением, я совершенно не согласен с его мыслью о том, что, сочиняя «Тристана», Вагнер якобы отверг теоретический базис, на котором создан «Зигфрид», и повернул к «абсолютной» музыке. Нуфляр правильно указывает, что в «Тристане», и даже в «Кольце», Вагнер подчас так отвлекается от хода действия, что начинает пренебрегать словом, а уж в «Тристане» речь становится совсем бессвязной. Но бессловесная музыка вовсе еще не абсолютная музыка. Абсолютная музыка это чисто декоративный звуковой узор, а поэзия звуков это музыкальное выражение поэтического чувства. Когда Вагнер выражает в музыке наплыв чувства, для которого не находит слов, он так же далек от абсолютной музыки, как пастух, который в одном из самых прочувствованных эпизодов той же драмы изливает свое настроение, играя на рожке.

Вагнер расценивал все главные инструментальные произведения Бетховена как звуковые поэмы; и сам он, сочинивший в своих драмах так много чисто оркестровой музыки, не написал, да и не мог написать, ни одной ноты абсолютной музыки. И действительно, ведь существуют самые разные высокопоэтические и глубоко драматические чувства, невыразимые одними лишь словами (ибо слова — плод мысли, а не чувства), но чудесно раскрывающиеся музыкой. Поэт, добиваясь своей цели, стремится расположить слова музыкально, но терпит крах, если не позаботится о том, чтобы они взывали не только к чувству, но и к интеллекту.

Так, бедный Шекспир не мог, например, заставить Джульетту произнести «О Ромео, Ромео, Ромео, Ромео, Ромео...» и т. д. двадцать раз подряд. Вместо этого ему

пришлось принудить ее излить свои чувства в стандартной манере любовников:

О Ромео, Ромео, зачем ты — Ромео?
Отречься от своего отца и отказаться от своего рода.
Или, если не хочешь...

и т. д. и т. д.

Речь живописна, но любви не чувствуется.
И еще:

Прощаться — столь сладостное страданье,
Что до утра я продлю прощанье.

Весьма изысканная фраза, но в данный момент столь же неестественная в устах женщины, как если бы Джульетта стала доказывать, что выход из дома по веревочной лестнице — кратчайший путь, поскольку две стороны треугольника в сумме всегда длиннее третьей.

Для поэта, выражающего себя музыкой, не существует подобных затруднений. Он может заставить Изольду сколько угодно раз повторить «Тристан, Тристан, Тристан, Тристан, Тристан...», а Тристана — «Изольда, Изольда, Изольда, Изольда...», и никаких дополнительных объяснений не потребуется, а что касается повторных возгласов «Прощай, прощай, прощай...», которым обмениваются тенора и сопрано, то им несть числа. Часто это упрощение речи сводится у Вагнера к простым восклицаниям, и именно о таком упрощении он пишет в своей книге «Опера и драма» на тех самых страницах, где стремится показать главенствующую роль текста поэмы, как ядра всей музыкальной драмы, но в то же время отмечает девять десятых словаря, настаивая на том, что только язык чувств требует музыкального выражения и лучше всего поддается ему.

Однако ведь можно не только свести речь к отдельным восклицаниям, но и заменить ее чистым вокализмом

или даже какой-нибудь галиматъей, если только музыка раскрывает чувство, что наиболее существенно в драме и что доказано многими страницами подлинно драматической музыки как в опере, так и в других произведениях, где слова либо вовсе отсутствуют, либо противоречат характеру музыки. И лишь когда нужно выразить мысль, переданную с глубоким чувством, как в «Оде к радости» в Девятой симфонии, музыка требует связной речи. Ее можно найти и в «Тристане» наряду с полными чувствами, но не мыслями, восклицаниями; а кроме того, существует все это и не «абсолютная музыка», и не «опера».

Если вы захотите увериться в том, что драматическая поэма никак не может превратиться в оперное либретто, то сравните «Тристана» хотя бы с «Ромео и Джульеттой» Гуно. И я осмеливаюсь указать Нуфляру (чьи два тома, тем не менее, искренне рекомендую прочесть каждому, кто способен оценить мыслителя), что Вагнер впадает в противоречия лишь на словах, ибо язык — весьма несовершенное средство для выражения идей; а путь Вагнера к совершенству, от «Летучего Голландца» до «Парсифаля», — это неуклонная линия развития его теоретических взглядов и художественного воплощения их.

СТАРАЯ МУЗЫКА И НОВАЯ МУЗЫКА

В старомодной опере каждый отдельный номер требовал сочинения новой мелодии; но ошибочно думать, что это творческое усилие распространялось на весь номер от его первого до последнего такта. Когда композитор пишет руководствуясь формальной схемой, его творческая выдумка обычно ограничивается выбором схемы и сочинением первого предложения (а оно в музыке соответствует строке в стихотворении). Вся остальная часть

схемы заполняется музыкой почти механически, и возникающая таким путем мелодия становится похожей на кусок узорчатых обоев. Так, второе предложение обычно вытекает как очевидное следствие из первого; а третье и четвертое повторяют, либо в точности, либо в слегка варьированном виде, первое и второе. Запомнив, например, первое предложение в мелодиях «Вот идет ласка»* или «Янки Дудль», любой музыкант-ремесленник легко присочинит остальные три.

В «Кольце» очень мало мелодий, образованных таким способом; и достопримечательно, что когда они встречаются, как, например, в зигмундовском гимне весне или в монотонной песенке Миме «Ein zullendes Kind», то их симметричные предложения, повторяющиеся лишь для сохранения формы, звучат бедно и банально по сравнению с вольным потоком мелодий, господствующим в «Кольце».

При другом, более трудном способе сочинения композитор придает свободной мелодии самые разнообразные оттенки, как если бы она была мыслью, которая может то обнадежить, то опечалить, то вызвать ликование, то — страстное отчаяние. Найти несколько подобных тем и сплести из них драгоценное кружево, непрерывно меняющее свой узор под наплывом разнородных чувств, — вот величайший подвиг композитора! Таковы фуги Баха и симфонии Бетховена. Менее одаренный музыкант, подобный Оберу или Оффенбаху, не говоря уже о постановщиках салонных песен, может сочинить неограниченное количество симметричных мелодий, но не способен сплести темы симфонически.

Если принять все это во внимание, то окажется, что самый факт повторов музыкальных фраз не отличает «Кольцо» от старомодных опер. Но в этих операх повтор употребляется как механическое восполнение избранной формальной схемы, тогда как повторение лейт-

*Английский деревенский танец.

мотива в «Кольце» является обдуманым и остроумным следствием вновь возникшей драматической ситуации, связанной с этим мотивом: вот в чем существенная разница!

Здесь следует напомнить, что замена мелодий с симметричными восьмитактными предложениями симфоническим изложением тем всегда была свойственна высшим формам музыки. Рассматривать или воспринимать симфонизм как пренебрежение к мелодиям — это удел невежды, знакомого лишь с песнями и танцевальными мотивами.

Когда прирожденный музыкант-драматург принуждает себя писать музыку симметричного рисунка, его работа может уподобиться литературному произведению, которое создал бы, скажем, Карлейль, будь он вынужден писать свои исторические эссе в рифмованных стансах. При таком условии богатство его фантазии породило бы лишь одну-две хорошие фразы, а три четверти затраченного времени он напрягал бы свою скудную изобретательность в подборе рифм и размеров.

Великие мастера литературы давно уже отказались от формальных схем. Никто не утверждает, что иерархии современной пылкой прозы, от Баньена до Рескина, должны быть поставлены ниже изящных лириков, от Херрика до м-ра Остина Добсона. Только в пьесах мы еще сталкиваемся с опустошительной традицией белого стиха, доселе не изжитого, создающего фальшивый престиж банальностям тупиц и обедняющего драматургический стиль настоящего поэта, наделенного даром выражать свои мысли разнообразно, ярко и просто.

Как я уже отметил, аналогичное явление присуще и музыкальному искусству, поскольку на музыку могут быть положены и стихи и проза; но здесь никто не будет оспаривать, что совместить музыку с прозой значительно труднее, нежели с более привычной формой — стихами. И все же в произведениях как музыкальных, так и литера-

турных эта привычка пользоваться стихами приводит к тем же пагубным результатам; и опера, подобно трагедии, обычно фабрикуется наподобие обоев с узорами. По-видимому театр во всех отношениях обречен служить последним прибежищем для любителя дешевой красоты в искусстве.

К несчастью, это смешение декоративного и драматического элементов и в литературе и в музыке поддерживается опытом великих писателей и великих композиторов. Очень впечатляющая драматическая выразительность может быть совмещена с декоративной симметрией стихосложения, если художник, обладая и декоративным и драматургическим даром, развивал их в себе одновременно.

Например, Шекспиру и Шелли отнюдь не мешала традиция, вынуждавшая их писать драмы в стихах; напротив, они находили эту форму наиболее легкой и удобной для выполнения своих замыслов. Но если б Шекспир был вынужден по традиции писать только прозой, он так же хорошо изложил бы все разговоры между своими персонажами, как в первой сцене пьесы «Как вам будет угодно», а возвышенные тирады написал бы не менее мастерски, чем монолог Гамлета «Что за создание — Человек!», и этим путем избавил бы нас от множества таких белых стихов, в которых мысль банальна, а выражение хоть и эффектно, но крайне напыщенно. «Беатриче Ченчи» могла бы или стать настоящей драмой, или остаться вовсе не написанной, если б Шелли запретили подчеркнуть ее легендарность стихами в стиле поэтов елизаветинского времени. И все же в сочинениях обоих поэтов есть много мест, где декоративные и драматические элементы не только живут в добром согласии, но и возносят друг друга до пределов, иными средствами недостижимых.

Так же и в музыке. Когда мы встречаемся с таким изумительно одаренным и великолепно подготовленным

музыкантом, как Моцарт, который по счастливой случайности оказался и драматургом уровня Мольера, то видим, что обязательство писать оперы, составленные из отдельных стихотворных номеров, не только не смущает его, но избавляет от лишних хлопот и поисков. Любую драматическую ситуацию он отражает в изысканно положенных на музыку стихах с большей легкостью, чем драматург односторонних способностей мог бы отобразить ее в прозе.

Поэтому композитор моцартовского типа, подобно Шекспиру и Шелли, не избегает стихов и создает такие арии, как «Dalla sua pace» или «Che farò senza Euridice» у Глюка, или «Leise, leise»* у Вебера, которые от первой до последней ноты столь же драматичны, как и свободно льющиеся темы «Кольца». Отсюда педантами был сделан вывод, что всякая драматическая музыка должна объединяться и с прозой и со стихами. Но этот вывод неразумен, поскольку симметричные стихи плохо вяжутся с драматической музыкой: нельзя сделать такую вилку, чтоб она служила и скатертью.

Такое требование — плод невежества еще и потому, что композиторам, создавшим эти исключительные примеры, иногда, и даже часто, не удавалось сочетать драматическую выразительность с правильно построенными стихами. Наряду с «Dalla sua pace», мы сталкиваемся «Il mio tesoro» и «Non mi dir»**, в которых необычайно выразительные начальные фразы приводят к декоративным пассажам, столь же абсурдным с драматической точки зрения, сколько нелепо с декоративной — пение Альбериха, барахтающегося и чихающего в рейнском иле.

*Имеется в виду: ария дона Оттавио из оперы В.А.Моцарта «Дон Жуан»; ария Орфея из оперы К.В.Глюка «Орфей и Эвридика»; ария Агаты из оперы К.М. фон Вебера «Вольный стрелок».

**Ария дона Оттавио и ария дошны Анны из оперы В.А.Моцарта «Дон Жуан».

Далее, еще надо поразмыслить над обилием бесформенного «сухого» речитатива, который разделяет симметрично построенные мелодии и мог бы приобрести существенное драматическое и музыкальное значение, будь он вплетен в непрерывную музыкальную ткань посредством тематического развития. Наконец, самые драматические финалы и законченные номера в операх Моцарта изложены до известной степени в сонатной форме, как части в симфонии, и поэтому должны быть отнесены к музыкальной прозе. Но и сонатная форма требует повторений, от которых свободна чуждая формальным условиям музыка Вагнера. В целом старые формы музыки представляют большой простор для повторов и условий, чем новые; и чем менее одарен композитор, тем старательней будет он прибегать к музыкальным схемам XVIII века, чтобы питать ими свою изобретательность.

ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК

В 1813 году, когда родился Вагнер, музыка только что стала самым удивительным, самым обвораживающим, самым чудесным искусством. «Дон-Жуан» Моцарта заставил всю музыкальную Европу признать чары современного оркестра и совершенную приспособляемость музыки к самым тонким замыслам драматурга. Бетховен показал, как бессловесные поэмы настроений, волнующие людей, которые, подобно ему, не слишком привержены к слову, могут быть выражены симфониями.

Не то чтобы Моцарт и Бетховен первые изобрели такое применение музыки, но они были первыми, чьи сочинения ясно показали, что драматические и самобытные силы, таящиеся в звуках, могут захватить и увлечь слушателя сами по себе, в отрыве от формальных музыкальных

схем, где до тех пор они проявлялись лишь намеками. Финалы «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана» открыли путь для создания музыкальной драмы. Бетховенские симфонии убедили мир в том, что поэзия, иногда слишком глубокая для воплощения в словах, может быть выражена музыкой и что симфония способна передать без помощи танцевальных мотивов всю смену душевных состояний — от грубой шутливости до самых возвышенных стремлений.

То же, пожалуй, можно сказать и о прелюдиях и фугах Баха; но стиль Баха был недосягаем: его сочинения — изумительная, волшебная паутина несказанно прекрасного озвученного готического узора — лежат за пределами достижений обыкновенного таланта. Значительно более грубая мощь Бетховена была насквозь народна и ближе к жизни: даже ради спасения души своей не мог бы он прочертить звуком хотя бы одну строгую готическую линию, как это делал Бах, а тем более сплести несколько таких линий и в столь совершенной гармонии, что, если даже сам композитор отнюдь не взволнован, ее чередования сами насыщаются чувством (об этом наши критики склонны забывать), которое вспыхивает в нашем нежно затронутом восхищении и в наших симпатиях, а подчас заставляет предположить, что композитор намеревался растрогать нас, о чем сам он и не помышлял; так, мальчик, глядя на красавицу, воображает, что в ней таятся сокровища нежности и великая мудрость.

Кроме того, Бах писал комические диалоги совершенно так же, как речитативы в «Страстях», считая, очевидно такой способ изложения единственно возможным и, с музыкальной точки зрения, наилучшим. А свое веселое настроение он выражал в очередных развитых частях сочинения, которые умел превращать в чудесный контрапунктический узор чистого орнамента, одушевляя его живостью мелодии и темпа.

Бетховен не поклонялся идеалам красоты: он стремился лишь выразить свои чувства. Шутка была для него шуткой, и, если в музыке она звучала забавно, он бывал доволен. До тех пор пока не была изжита привычка оценивать музыку по ее декоративной симметрии, музыканты возмущались симфониями Бетховена и, не понимая его непосредственности, открыто сомневались в его психическом здоровье. Но для тех, кто не искал новых красивых узоров в музыке, а стремился найти в ней отклик на свои чувства, Бетховен явился откровением, ибо, страстно желая выразить в музыке собственные настроения, он предвосхитил с мужеством и прямоотой революционера все чувства первого подрастающего поколения XIX века.

Произошло неизбежное. В XIX веке композитор мог уже не быть прирожденным творцом узора в музыке. Ему было достаточно чутья драматурга и поэта, чтобы понять драматические и описательные свойства звуков. Возникло новое племя литературных и театральных музыкантов; и первый из них — Мейербер — произвел ошеломляющее впечатление. Восторженное описание «Роберта-дьявола» Бальзаком, в его рассказе «Гамбара» и поразительная ошибка Гете, полагающего, что Мейербер смог бы написать музыку к «Фаусту», ясно показывают как чары новой драматической музыки ввели в заблуждение даже на редкость проицательных художников. Говорили — а почтенные старые парижане говорят и до сих пор, — что Мейербер — преемник Бетховена и что, будучи хоть и менее совершенным музыкантом, чем Моцарт, он превосходил его глубиной своего дарования. И, сверх того, он был самобытен и смел. Даже Вагнер, не меньше других, неистово восторгался дуэтом из четвертого действия «Гугенотов».

И тем не менее вся эта видимость оригинальности и глубины была создана очень ограниченным талантом, пригодным лишь для выдумок хлестких фраз, некоторых

занятных, зацепляющих внимание ритмов и модуляций и своеобразных, а порой и эксцентричных эффектов в инструментовке. Что касается декоративных качеств музыки Мейербера, то она напоминает стиль барокко в архитектуре: это энергичная борьба за оздоровление гниющего организма разными техническими новинками и чудачествами.

Мейербер не был симфонистом. Он не мог приложить систему тематического развития к своим броским фразам и поэтому был вынужден мостить ими старые формальные схемы; но он не был и «абсолютным» музыкантом, поэтому его формальные построения, едва возвышаясь над кадрилиными, были либо вовсе неинтересны, либо же выделялись некоторыми резкостями, оригинальность которых, в подлинной манере рококо, определялась их бессмысленностью.

Мейербер не мог создать ни настоящей музыкальной драмы, ни приятной оперы. Но несмотря на все эти, и даже еще худшие, недостатки, он был наделен неподдельной драматической силой, даже — страстью, и порой изобретал такие выдумки, которые поражали воображение его современников, все еще пылко увлекающихся новой оперной музыкой, и порождали в них чрезмерную переоценку композитора, что вынудило Вагнера открыть длительную кампанию против его верховенства. В шестидесятых годах ее, разумеется, приписали профессиональной зависти неудачливого соперника. А нынешняя молодежь просто не в состоянии понять, что когда-то можно было серьезно говорить о влиянии Мейербера. Те немногие, что помнят, какую репутацию он себе построил на «Гугенотах» и «Пророке», а теперь видят, что проложенная им тропа завела его самого в тупик, — поняли, наконец, обоснованность и беспристрастность критики Вагнера.

Вагнер был по преимуществу музыкантом от литературы. Он не мог, подобно Моцарту или Бетховену, писать

музыку, независимую от драматического или поэтического стимула; такая музыка была не нужна для его устремлений, а потому он и не упражнялся в ней. Как Шекспир, по сравнению с Теннисоном, выделялся своим исключительным драматургическим талантом, как и Вагнер возвышался над Мендельсоном. К тому же Вагнеру не надо было обращаться за либретто к третьесортным литературным поденщикам: он сам сочинял драматические поэмы, сообщая таким образом опере драматургическую целостность и создавая симфонии на тексте.

Бетховенская симфония (за исключением финала Девятой) выражает возвышенные чувства, но не мысли: в ней живут настроения, а не идеи. Вагнер же пронизал свои творения мыслью и создал музыкальную драму. «Волшебная флейта», лучшая опера Моцарта, — так сказать, его «Кольцо» — имеет либретто, которое, хоть и напоминает о «Золоте Рейна», но является чистой святочной чепухой, предназначенной для пустоголовых зрителей, — продуктом таланта неизмеримо более бедного, чем талант Моцарта. Либретто «Дон-Жуана» грубо и пошло: его преображение музыкой Моцарта — просто чудо; но никто не станет утверждать, что подобные преображения, как бы заманчивы они ни были, могут соперничать с музыкальной поэмой или драмой, творцы которой — музыкант и поэт — равны по уровню своего таланта. Так раскрывается несложный секрет превосходства Вагнера как музыканта-драматурга. Он писал поэмы так же хорошо, как и музыку к своим, по его выражению, «праздничным сценическим представлениям».

До определенного момента в своей жизни Вагнер расплачивается за то, что увлекался двумя искусствами вместо одного. Моцарт стал музыкантом до мозга костей уже двадцати лет от роду, ибо ревностно изучал одну лишь музыку. А Вагнер и в тридцатипятилетнем возрасте далеко не достиг такого же мастерства: по его собственным словам, он, лишь переступив возраст, в котором

Моцарт уже умер, стал писать с той полной свободой самовыражения, какую уже больше не сковывают заботы о преодолении любых технических трудностей.

Зато когда это время настало, он сделался не только таким же законченным музыкантом, как Моцарт, но и поэтом-драматургом, и критиком, и автором философских очерков, оказавшим большое влияние на духовную культуру XIX века. Совершенство Вагнера сказалось и в его удивительной способности играть искусством и добавив таким образом к своим, уже прославленным, музыкальным драмам, веселый жанр комедии, величайшие мастера которого, подобно Мольеру и Моцарту, встречаются гораздо реже, чем выдающиеся творцы трагедий и лирики. Эту способность Вагнер проявил, когда создал два первых акта «Зигфрида» и, позже, — «Мейстерзингеров», чисто комедийное произведение, настоящий моцартовский сад мелодий, в творце которого трудно узнать натужного изобретателя, создавшего «Тангейзера».

Но ведь никто не может научиться чему-нибудь изучая что-то другое, как бы сходны ни были предметы изучения, — поэтому Вагнер и здесь сочинил музыку, накрепко связанную с текстом. Вступление к «Мейстерзингерам» восхищает, если вы знаете, о чем оно рассказывает; но лишь те, что знакомятся с ним в концерте, не имея представления о самой опере, — и оценивают его дерзкие контрапункты. Вспоминая Баха или увертюру к «Волшебной флейте» Моцарта, — могут ясно представить себе, как ужасно оно звучало для музыкантов старшей школы.

Когда я впервые услышал его еще под свежим впечатлением от полифонии в си-минорной мессе Баха, каюсь, мне показалось, что некоторые оркестранты отстали от других на полтакта. Впрочем, может быть, так оно и было; но теперь, когда я уже хорошо познакомился и с «Мейстерзингерами» и с вагнеровскими гармо-

ниями, мне все-таки понятно, что некоторые места во «Вступлении» могут произвести такое же впечатление на поклонника Баха — даже при совершенно точном исполнении.

ВАГНЕР В БАЙРЕЙТЕ

1 августа 1889

Вообразите ваше крайнее негодование, когда, заплатив фунт стерлингов за билет, вы очутитесь в сумрачном, коричневатом зале, очень похожем на лекционную аудиторию крутыми рядами кресел и отсутствием галереи. Но в то время как обычные лекционные аудитории имеют веерообразную или полукруглую форму, с кафедрой либо в узкой части веера, либо на середине диаметра полукруга, Байрейтский театральная зал спланирован в виде клина, узкий конец которого отсечен потертым полосатым занавесом, а параллельные ряды кресел вытянуты прямо, а не дугообразно. Под прямым углом к стенам, через определенные интервалы, возведены перегородки с таким расчетом, чтобы не заслонить сцены от зрителей, сидящих в концах рядов. Эти перегородки, чуть не достигающие потолка, увенчаны гроздьями ламп в шаровых абажурах, проливающими тусклый свет на тускло окрашенное помещение.

Вы уже раньше знали по бесчисленным фотографиям и гравюрам, как выглядит Байрейтский театр; но этот господствующий тускло-коричневый тон, это отсутствие подушек, занавесок, бахромы, позолоты и прочих развлекательных украшений, а также крутизна рядов (о которой вы не можете составить себе ясного представления по рисункам) — все это приводит к мысли, что дирекция могла бы ради вас отделать зал получше. Однако больше

вам не на что жаловаться, ибо плетенное откидное сиденье вашего кресла, хоть и не прикрыто подушкой, но просторно и удобно, а полосатый занавес весь отлично виден. Вывешенное объявление почтительно приглашает высокоуважаемых дам снимать головные уборы, и женщины, что носят скромные маленькие шляпки, неспособные заслонить сцену даже ребенку, послушно выполняют эту просьбу. Но дамы в шляпах высотой с Эйфелеву башню расценивают их как предметы, интересующие публику уж никак не меньше, чем любое произведение Вагнера, и поэтому упорно не считаются с объявлением; а Германия со всеми ее педантами не осмеливается навязывать дисциплину.

Вы открываете ваше либретто, вашу партитуру, вашу сводку лейтмотивов или еще какой-нибудь дурацкий указатель из тех, что только отвлекают внимание от спектакля, но тут гаснет свет и вы погружаетесь, как вам сначала кажется, в крошечную тьму. Раздается стук откидных сидений и громкий шорох, как от ветра в лесу, когда 1300 юбок и фрачных фалд опускаются в кресла; этот шорох вызывает гневное шиканье и шипенье страстных вагнерьянцев, которые возмущаются малейшим шумом, однако заглушают его шумом еще более громким и ранящим здоровые нервы гораздо сильнее, чем случайное падение палки или бинокля.

Но вот зазвучала музыка вступления, и вы сразу же осознаете, что находитесь в самом лучшем театральном зале мира — самом удобном и целесообразно спроектированном для сосредоточения внимания. Вы восклицаете про себя, что впервые слышите Вступление в столь совершенной интерпретации.

Но здесь, оставляя вас, подготовленного слушателя, наслаждаться, я громко заявляю, что совершенен отнюдь не сам спектакль, далеко уступающий тому, который Рихтер провел в Альберт-холле, а все окружение спектакля. И я говорю, раз и навсегда, что безоговорочная хвала, щедро рас-

точаемая байрейтским представлением, вызвана той обстановкой, что перед занавесом, а не той — что за ним. Не в меру расхваленное сценическое действие испорчено устарелыми выдумками, удивившими бы нас даже в театре Лайсием, так же как удивил бы возврат к освещению свечами или к продаже билетов за полцены после начала спектакля.

Костюм Гаррика на г-не Мэнсфилде, играющем Ричарда III, или одеяние Кембла* на г-не Ирвинге в роли Гамлета показались бы современными и оригинальными по сравнению с невообразимым бальным платьем, которое надела мадам Матерна, чтобы соблазнить Парсифаля во втором действии драмы. Волшебный цветочный сад был бы просто ужасно вульгарной и глупой сценой превращений, недопустимой даже в любой провинциальной пантомиме, если бы к ней нельзя было отнестись более снисходительно, так как от нее веет крайней *naïveté*** и милой ребяческой любовью к огромным красным цветам и стелющимся растениям.

Но взгляните на холщевые декорации и безвкусную софу, которую вместе с возлежащей на ней мадам Матерной тащат по сцене на глазах у зрителей; на пар, выбивающийся из котла под сценой и наполняющий театр запахами прачечной и гуттаперчевых подмышников; на неопишимо нелепые парики и бороды и скучные, трафаретные костюмы рыцарей, словно взятые с картин исторического жанра; на ясно видимую электрическую проводку к рубиновой чаше святого Грааля; на бессмысленные нарушения концепции самого Вагнера, когда в первом действии Гурнеманц и Парсифаль покидают сцену, в то время как вся панорама декораций движется (ведь исчезновение двух людей, шествие которых следовало показать передвижением декораций, приводит к абсурду, ибо зрителям чудится: не то деревья гуляют по сцене, не то вращается

* Джон Филип Кембл (1757—1823), сэр Генри Ирвинг (1838—1905) — английские актеры.

** наивность (*фр.*).

весь зрительный зал). Все эти огрехи указывают на опасность, которой подвергается театр, как бы ни чтились его традиции, если он пользуется губительной привилегией не считаться с бдительной и непримиримой критикой.

В прошлое воскресенье «Парсифаль» дополнительно пострадал от господина Грюнинга, исполнившего чечетку при появлении Клингзора со священным копьем: правда, этот танец вовсе не был эксцентричной выходкой — просто Парсифало оказалось крайне необходимо освободить свою щиколотку от опутавшей ее веревки, при помощи которой до него должно было долететь брошенное волшебное копье.

И вот друзья мои вагнерьянцы, если вы будете удивлены тем, как я осмеливаюсь насмехаться над такими глубоко впечатляющими торжествами, то я отвечу вам: Вагнер скончался, и уже возникло порочное стремление превратить байрейтский «Дом торжественных представлений» в храм мертвых традиций, а не в арену для жизнетворных порывов. И так как я тоже энтузиаст-вагнерьянец, то байрейтской режиссуре не удастся обмануть меня, напялив на себя шкуру мертвого льва.

Но жизнь еще теплится в этом организме: выпадают минуты, когда дух мастера вдохновляет марионеток и действие начинает загораться подлинной жизнью. В последнем акте, от начала музыки страстной пятницы, после сцены, в которой Кундри омывает Парсифало ноги и оттирает их своими волосами (момент, раскрывающий истинную сущность Парсифаля-искупителя, теперь понятную даже самым тупоголовым туристам-филистерам), на исполнителей снизошел священный огонь и спектакль до самого своего конца произвел глубочайшее впечатление. И в предшествующих сценах отдельным артистам иногда удавалось выразить Вагнера верно; но к этому больше нечего добавить. Я еще вернусь к «Парсифало» и тогда расскажу подробнее про оба состава исполнителей после нового просмотра спектакля в ближайший четверг.

А сейчас я должен только предупредить читателя, что

моя критика некоторых деталей постановки отнюдь не может умалить тот факт, что оформление сцены в храме Грааля выше всяких похвал, декорации в первой сцене хоть и не оригинальны, но прекрасно выполнены, а суровый испанский пейзаж, в который внезапно превращается волшебный сад (необычайный эффект!), и весенний ландшафт в последнем действии — замечательные плоды творчества художников-декораторов.

6 августа 1889

Спектакль «Тристан и Изольда» прошел успешнее, чем «Парсифаль», ибо артистам легче прочувствовать эту драму, а публике легче понять ее. Чтобы наслаждаться «Парсифалем», и слушателю и исполнителю надо быть либо фанатиком, либо философом. А чтоб насладиться «Тристаном», необходимо лишь пережить большую любовь; и хотя число испытавших ее людей обычно преувеличивают, все же их достаточно, чтобы воплотить эту драму с воодушевлением и подъемом.

В Англии к ней еще не привыкли: мы пичкаем себя, и довольно часто, такой детской кашкой, как сцена в саду из «Фауста», веря, что осушаем до дна чашу театральной любви. А на самом деле все романтические любовные сцены меркнут перед вторым действием «Тристана». Это океан чувств, очень немецких, но тем не менее и всечеловеческих, вызывающих отклик в каждой душе. Вчера, в восемь часов вечера, я ожидал, что люди, впервые слушавшие это действие, тотчас же назовут всю остальную музыку ерундой, посмеются над тривиальностью «La ci darem» и внесут предложение расценивать IV действие «Гугенотов» как прямое подстрекательство к преступлению.

Спектакль, состоявшийся в понедельник, был изумителен. После лондонских постановок, подготовленных наспех, когда певцы половину своего внимания уделяют

суфлеру, половину — дирижеру, а остаток — своей роли, байрейтские спектакли кажутся чудом сыгранности. Ничто не позабыто, ничто не смазано, ничто на сцене не противоречит своему отображению в оркестре.

В «Ковент-Гардене», где нельзя заставить артиста хотя бы пробежать письмо или взмахнуть мечом на протяжении четырех тактов музыки, рисующей удивление или гнев, — одна десятая доля подготовительного труда, затраченного в Байрейте, могла бы совершить чудеса. К тому же и оркестранты, своеобразно используя инструменты, дают много редких эффектов звучания, какие могли быть установлены лишь устной традицией; ведь большинство музыкантов пренебрегает указаниями, которые композитор вносит в партитуру, надеясь быть верно понятым.

Итак, многоопытным коллективом тщательно и продуманно было сделано все возможное: нельзя было устранить лишь такие ошибки, каких может избежать только одаренный человек. О них можно догадаться уже потому, что некоторые неблагодарные зрители иногда начинают скучать, но, конечно, не в те кульминационные моменты, когда вагнеровская мощь захватывает всех. А причина в том, что певцы, несмотря на их густые, сильные голоса, атлетическое сложение, продуманную и энергичную декламацию, не все интересны. Им не хватает нежности, изящества, тонкости, обаяния, разнообразия, мягкости в атаке звука, свободы, индивидуальных черт, словом — одаренности. Я вспоминаю, как Карл Хилл пел партию короля Марка, когда я впервые слушал второе действие «Тристана»; как он заставил нас понять неприкрашенное достоинство, ясное чувство, благородную сдержанность, мягкий, но проникновенный упрек старого короля в обращении к герою, которого он любил, как сына, и в объятиях которого застал свою девственную жену. Ничего подобного не внушил слушателям господин Бетц. Он пел сугубо меланхолично, отвернув лицо от Тристана и воз-

дев руки к небу; никто ему не посочувствовал, когда он закончил свой монолог. Всего несколько месяцев назад я слушал в Портмэн-румс м-ра Гроува; не претендуя превзойти знаменитого г-на Бетца, он, однако, провел эту сцену гораздо вернее. Правда, Хилл выступал в «Тристане» под управлением самого Вагнера и возможно, что именно поэтому сравнение обоих певцов невыгодно для Бетца. Опять же в третьем акте Фогль так бессовестно долго умирал, что превзошел в этом даже Карла II.

Вагнеровские герои должны высказать так много, что если речь их будет монотонной (Фогль пел либо сентиментально, либо грубо), то у слушателей может лопнуть терпение и они, как у нас в Англии на митингах, примутся кричать: «Время!» Ибо чем поэма длиннее, тем тягостней ее бесцветное декламирование.

Успех спектаклю принесли женщины. Было заметно, что мужчины долго муштровали и что они играют по указке; зато фрау Зухер* и фрау Штаудигль** играли так, словно сами создали свои роли. И правда — фрау Зухер не заставишь идти на поводу. Ее Изольда от начала до конца самовластна и даже вспыльчива: бурная в любви, страстная в раскаянье, сильная в отчаянье. Певческая интуиция фрау Зухер необычайно тонка для Байрейта: подобно фрау Матерне, она иногда выражает свои чувства только голосом.

Фрау Штаудигль в облике Брангены была великолепно. Если б меня попросила выбрать в партитуре страницу, где совершенная чистота звука должна произвести сильнейшее впечатление, я бы указал на предупреждения Брангены, обращенные ею с вершины башни к любовникам в саду. Не могу сказать, что фрау Штаудигль была безупречна во всей этой замечательной сцене; но я горячо хвалю ее за то, что если она и не достигла вершины совершенства, то была близка к ней.

* Роза Зухер (1849—1927) — немецкая певица.

** Гизела Штаудигль (1864—1929) — австрийская певица.

Оркестр под управлением Феликса Мотля играл безукоризненно точно, хоть и несколько суховато, и мне невольно вспомнился Коста с его старомодными вкусами, быстро забытый, но достойный памяти за то, что он упорно боролся с неряшливой и грубой игрой оркестров. Так боролся, что мне иногда даже хочется, чтобы он воскрес; а ведь было время, когда я от души желал, чтобы он помер, разумеется — только как дирижер. Странно, что «Тристан» в Байрейте заставил меня вспомнить Косту!

Возможно, что я заинтересовался байрейтскими артистами меньше, чем следовало бы, по той причине, что они не ошибались и я был лишен раздражающих стимуляторов, к которым привык в Лондоне. Но как бы там ни было, я несколько раз и подолгу вздыхал, вспоминая «Ковент Гарден». Конечно, не его оркестр, не дирижера, не купюры, не кресла и ложи, не поздние часы начала спектаклей, не поверхностное отношение к делу, не смутное понимание требований сцены, не бесцветный итальянский перевод поэмы. Но я бы охотно услышал хоть несколько фраз в исполнении Жана Решке и Лассалья.

Верно, что г-н Гудехус играет Вальтера лучше, чем Решке: он проводит роль умно и с юмором, но поет вяло, без огня. Да он уж и староват, а наш польский фаворит еще совсем молод — ему лишь около сорока.

Опять же, Рейхман создает более верный портрет нюрнбергского сапожника — мастера пения, чем это удается Лассалю: игра Рейхмана богаче продуманными деталями. И, хотя его голос очень изношен, все же в его объеме сохранилось несколько красивых звуков; и певец нашел в себе силы мужественно закончить свою партию, хотя преодолеть последнюю сотню тактов, по-видимому, стоило ему немалых усилий. Однако по чисто музыкальному обаянию и Гудехусу и Рейхману далеко до Лассалья и Решке, хотя во всех других отношениях первые превосходят последних.

Я бы очень хотел, чтобы ученые научили критиков объяснять, почему один и тот же человек поет в опере как гений, а играет как провинциал; или, наоборот, почему он может истолковать пьесу как ученый и философ, а поет в ней как усовершенствованный пароходный гудок. Первое сочетание господствует в Лондоне и придает Коvent-Гардену налет легкомыслия; второе — монополизировано Байрейтом и отяжеляет представления.

Спектакль был обременительным: третий акт длился два часа. Дирижировал Рихтер, и здесь уместно упомянуть, что изо всех трех дирижеров он самый уверенный, самый энергичный и самый одаренный, хотя он и предоставил Леви провести «Парсифаль» (не секрет, что ранее сам Вагнер предложил выполнить это дирижеру-«иноверцу») и не всегда заботился о безупречной точности оркестрового исполнения, какой достиг Мотль в «Тристане».

Выразительнее всего в Байрейте было исполнено вступление к третьему действию «Мейстерзингеров»: расчетливая и правильная экономия в звучности, а затем — в нужный момент — ее массивная сила, породившая грандиозное впечатление от шумных многолюдных сцен, — во всем этом проявилось великое мастерство Рихтера.

Работа режиссуры — выше всяких похвал: чего она достигла в ясном для зрителя толковании всех сцен, может по достоинству оценить лишь тот, кто смотрел «Мейстерзингеров» в других театрах, где, если не считать нескольких простых эпизодов, никто, видимо, не может разобраться как следует во всем остальном. Финал оперы был одной из самых проникновенных сцен, какие я когда-либо видел в театре; и впечатление от нее, как и от предшествующих актов, было обусловлено вовсе не расточительными расходами на постановку, но добросовестной работой над ней. Вальс был прелестен именно потому, что он поставлен как танец, а не как балетный номер (мне хотелось бы убедить Стюарта Хедлама, что балет — это смерть танца). Во всяком случае в Байрейте эта сцена так

же отличается от ее трактовки в «Ковент Гардене», как картина Тенирса от акварели Дюбюфа.

Из главных артистов, не говоря об уже упомянутых, самым замечательным оказался Фридрихс, игравший Бекмессера как первоклассный комедийный актер. Фрау Штаудигль показала себя умной актрисой в роли Магдалены, а фройлейн Дресслер была вполне уместной Евой, хотя в конце и увенчала Вальтера с ужасно вялой имитацией трели. Гофмюллер довольно живо играл Давида.

Удивительная полнота и глубина впечатления от спектакля говорят о том, что великое произведение надо исполнять без купюр, не считаясь ни с его продолжительностью, ни с выносливостью публики. Поток мелодий, пронизывающий всю музыку, должен поразить немногих, уцелевших еще, скептиков, создавших «блестящую» теорию, которая возвещала, что Вагнер посвятил всю жизнь изгнанию всего музыкального из собственных творений.

Байрейт сейчас полон англичан. А я поеду в Нюрнберг, после того как прослушаю «Парсифаля».

7 августа 1889

«Парсифаль» — изумительное произведение; это несомненно. Впечатление от него ничуть не зависит от того, нравится ли вам его музыка и понятен ли текст. Вряд ли кто-нибудь разбирается во всем этом; многих спектакль очень утомляет; найдутся, наверное, и такие, что, утвердившись в старой привычке рассматривать театр как оскорбление религиозных догм, усомнятся в уместности тщательно оформленной демонстрации таинства «святого причащения», заканчивающейся тем, что к чаше Грааля слетает в потоке электрического света бутафорский голубь.

И все же «Парсифаль» — это магнит, который притя-

гивает людей к Байрейту и мучает их на пути домой внезапными приступами безысходного желания вернуться в «Дом торжественных представлений». Когда вы покидаете театр, впервые увидев «Парсифаля», вам может показаться, что вы удержали в памяти не более одного-двух лейтмотивов, смешанных с грузом усталости и разочарования. Но вскоре музыка начинает неслышно звучать и преследовать вас с возрастающей настойчивостью, так что через несколько дней вы осознаете, что повторное слушание «Парсифаля» стало для вас насущной потребностью. И одновременно вы склоняетесь к тому, что театр — такое же святое место, как и храм, а работа актера не менее священна, чем деятельность служителя церкви.

Второе, за время моего пребывания в Байрейте, представление «Парсифаля» прошло много успешнее, чем первое. Иногда критику бывает трудно решить, не зависит ли его более положительная оценка спектакля от собственного настроения; но Клингзор на этот раз поправился мне значительно меньше, чем в первом спектакле, а фройлейн Мальтен в некоторых отношениях была не так хороша, как фрау Матерна: следовательно моя оценка была объективной, ибо в противном случае все варианты в ходе представления показались бы мне идущими ему на пользу. Мальтен в образе Кундри имела некоторые преимущества перед Матерной. Она была не только довольно стройной, но ее длинные, тонкие губы, изящно очерченный подбородок и дикий взгляд придавали ей облик *beauté du diable**; правда — лишь внешний облик, но и этого уже достаточно для благожелательных зрителей. Ее чуть изношенный голос ярок, а декламация отчетлива и выразительна. Вообще же ее индивидуальность, не удивившая бы Лондон, в Байрейте кажется притягательной.

Фрау Матерна, соперничающая с Мальтен в роли

* «скоропреходящая красота молодой девушки» (*фр.*). Буквально — «дьявольская красота»; именно в этом смысле Шоу и употребил это выражение.

Кундри, не похудела сколько-нибудь заметно со времени ее гастролей в Альберт-Холле в 1887 году. Она миловидна, но выглядит матроной. Однако сетовать на это не приходится, ибо Кундри стара как мир, а значит, молодой женщине труднее, чем зрелой, справиться с этой ролью, разве что ей помогут одаренность и раннее развитие. Временами Матерна поет великолепно, играет ярко; а временами так поднимает за угол свой дурацкий шарф, словно он перепорхнул к ней от какой-нибудь провинциальной миссис Сиддонс. Фройлейн Мальтен тоже цепляется за шарф чаще, чем нужно, и этим подзадоривает почтенных, но паделенных чувством юмора зрителей к неуместному смеху. Но никто не смеется. Дело чести — не смеяться в Вагнеровском театре, где циники найдут столько поводов для смеха: вспомнить только о смерти и торжественных похоронах бутафорского лебедя или о том, как топорщатся сборки на рубашке Парсифаля, после того, как с него сняли кольчугу и белый плащ, или о капризах священного копья, которое то вовсе не желает лететь в Парсифаля, то захлестывает своей привязью щиколотку певца, подобно неестественно тощему удаву.

И тем не менее все здесь ведут себя, как в церкви. Зрители воспринимают все представление как обряд. Если бы мисс Полина Крамер хотела лишь сделать одолжение дирекции, как Монтариоль в Ковент-Гардене, а не была движима более глубоким чувством, то вряд ли она взялась бы добровольно сыграть немую роль юноши, все обязанности которого сводятся к тому, что он снимает покров с чаши Грааля. Невозможно поверить, что фрау Матерна проползает на коленях почти всю сценическую площадку в храме Грааля лишь ради эффекта. Но если так, то затраченные ею физические усилия не окупаются.

Ван-Дейку, певцу далеко не столь опытному, как Грюнинг, свойственны непосредственность и наивность, украшенные его обаятельной, богатой внешне-

стью, благодаря чему он создает более верный образ Парсифаля. Эта уникальная роль полна незабываемых положений. Первая сцена в храме Грааля замечательна сама по себе, но девять десятых впечатления от нее развеялось бы без «наивного простеца», который молча наблюдает из дальнего угла за происходящим и которого выгоняют как «гусенка» после окончания ритуала. Очень западает в память и появление Парсифаля на валу Клингзорова замка, откуда он удивленно любуется «девушками-цветами» волшебного сада. А долгий поцелуй Кундри, так много раскрывающий Парсифаля, — одно из тех простых, но полных значения событий, какие случались испокон веков, но привлекали внимание лишь великих людей.

1 августа 1894

Когда я прибыл в Байреит, то уже на следующий день убедился, что расходы на мое путешествие были бы лучше использованы, если бы на эти деньги немецкий критик приехал в Лондон. И я очень сожалею, что эта статья не была написана в Германии для немецкой газеты, ибо теперь стало вполне ясно, что новые веяния в музыке, кочующие из страны в страну, должны в настоящее время приходить из Англии в Байреит, а не из Байрейта в Англию.

Сначала расскажу о замечательном байрейтском оркестре, к славе которого нас приучили относиться с безнадежной завистью. Сразу же должен отметить, что этот оркестр, по сравнению с лондонскими, — вовсе не первоклассный, а лишь превосходно сработавшийся второразрядный коллектив. Результаты этой тщательной сыгранности изумительны: мягкость, образцовая сдержанность, ровный поток звуков свидетельствуют о почти совершенном исполнении фрагментов, требующих подобной трактовки. Но впечатление, которое производит оркестр,

обуславливают два фактора: качество исполнения и качество инструментов. Как много зависит от последнего, можно судить по чрезвычайно разнообразию цен на музыкальные инструменты, если даже не принимать во внимание тех очень высоких цен, по каким котируются, благодаря своей редкости, особенно хорошие скрипки и фаготы.

Возьмем, к примеру, самый недорогой и весьма распространенный в оркестрах духовой инструмент — корнет. Одному богу известно, по какой дешевке продаются самые скверные образчики его! Но между самым дешевым из допустимых в оркестре корнетов и первоклассным изделием Куртуа* или хорошего английского мастера разница в цене, не принимая во внимание всяческие украшения, колеблется от тридцати пяти шиллингов до восьми или даже десяти фунтов. Скрипки расцениваются от нескольких шиллингов до таких сумм, которые только в состоянии уплатить скрипач, играющий в оркестре; а цены на деревянные духовые инструменты выражаются числом от одной до трех цифр.

И вот, если бы существовало такое учреждение, как международный музыкальный парламент, я предложил бы сделать запрос о стоимости инструментов в оркестрах Байрейта и Кристал-Пэлиса и был бы очень удивлен, если бы общая сумма, затраченная на инструменты немцами, достигла хотя бы половины уплаченной англичанами. Разница в качестве особенно ощутительна в медной группе. Характерное тусклое дребезжание тонкого плохого слоя металла у немцев тотчас же отмечается англичанином, привыкшим к мягкому, четкому звуку более дорогих инструментов, употребляемых в Англии.

Есть разница и в яркости звука; но касаться ее не буду, так как возможно, что она зависит от разницы в абсолютной высоте строя всех инструментов на континенте и в Англии; и эта разница не в нашу пользу.

*Парижская фирма музыкальных инструментов.

Мое суждение о деревянных духовых инструментах опирается на более шаткую почву, ибо качество их звуков в большей мере зависит от выделки тростникового мундштука. Однажды на улице я услышал звуки, как мне показалось отворотительного надтреснутого корнета, а когда завернул за угол, увидел старика, играющего на кларнете с дряблым, изношенным мундштуком, который позволял слабым челюстям музыканта извлекать звук так же легко, как мальчишке, дующему в соломенную пищалку. Звуки, извлеченные этим стариком и Лэзересом в его лучшие дни, — вот два полюса в моем жизненном опыте! И я убедился, что немецкие кларнеты по звуку ближе к инструменту уличного музыканта, чем к инструменту Лэзереса.

К сожалению, я недостаточно сведущ, чтобы разобратся, в какой мере качество звука кларнета зависит от тростниковой пластинки и в какой — от самого инструмента. Но, не говоря о замечательно искусных кларнетистах, пользующихся первым же случаем приехать в Англию и обосноваться здесь, — немцы, играющие на деревянных духовых инструментах, довольствуются более бедным звуком, чем англичане; не представляют исключения и байрейтские оркестранты. Гобои звучат у них так же резко, как английские рожки — у нас. А струнные инструменты, по сравнению с нашими, бедней по тону и звучат слабее. Даже валторны, на которых мы почему-то не умеем играть, а немцы умеют, отличаются, как правило, более грубым звуком, скорее, похожим по своему тембру на звуки альпийского пастушьего рога, чем на звуки наших стандартных валторн.

Я несколько навязчиво говорю о стандартах по той причине, что очень многие из наших лучших оркестрантов — немцы и что дирижер Аугуст Маннс, чей оркестр в группе дерева своим превосходным звучанием совершенно затмевает германские оркестры, — сам не только немец, но и пруссак, из чего следует, что низкое качество немецких оркестров, по сравнению с английскими, вовсе не

умалывает способностей оркестрантов, но свидетельствует лишь о том, что современные немецкие стандарты красоты в музыке не отвечают требованиям высокой материальной культуры, а значит, и тем требованиям, которые предъявляются к игре оркестра.

То, что этот недостаток не нов, а был уже хорошо понят самим Вагнером, ясно видно из его подчеркнутых суждений о превосходстве инструментов нашей Филармонии, а также из его многочисленных упоминаний о концертах Парижской консерватории как об источнике, из которого он, на своем личном опыте, почерпнул ясное представление о той тонкости, какой можно добиться в игре оркестра. Все остальные недостатки, на которые он так настойчиво указывал дирижерам, были в Байрейте устранены; и после этого поверхностность мендельсоновской трактовки оркестровых сочинений исчезла.

Но материальная основа музыки — сама грубоватая звучность инструментов в руках талантливых музыкантов — по-прежнему осталась несколько топорной и неприятной; и хуже всего, что немцы, по-видимому, не сознают этого. Я начинаю думать, что уплата лишних пяти фунтов за инструмент с лучшим качеством звука представляется как оркестранту, так и дирижеру совершенно неоправданной тратой денег.

И все же равнодушие немцев к высокому качеству инструментального звука еще не так разительно по сравнению с их ужасающей нечувствительностью к обаянию певческого голоса и к изяществу тонкого вокального исполнения. Премьера «Парсифаля» в этом сезоне с чисто музыкальной точки зрения — я имею в виду исполнителей главных ролей — вызвала лишь отвращение. Бас ревел, тенор орал, баритон пел плоским звуком, а сопрано, при попытках петь, а не просто выкрикивать слова, начинала вопить, если не считать эпизода с песней о смерти Херцеляйде, которую, за невозможностью провизжать ее, певица спела, но вполне посредственно.

Бас, излишне суетливый, может быть из-за волнения, спел партию Гурнеманца чрезвычайно грубо; и я подумал, что будь этот артист не певцом, а тромбонистом, мюнхенский дирижер Леви вряд ли согласился бы держать его в оркестре. В самом деле, я только что слушал тромбониста, помогавшему трубачам на вольном воздухе в антрактах спектакля; так вот, он получил выговор от помощника дирижера за то, что «слишком громко играет». Тогда я, воспользовавшись случаем обменяться несколькими словами с Леви, выразил ему свое мнение об упомянутом басы. Леви оно удивило, и, заявив, что этот певец — лучший бас в Германии, он попросил меня подыскать певца, который мог бы спеть эту партию успешней, — на что я с большим апломбом предложил ему в качестве исполнителя самого себя, и тогда Леви решил, что я спятил.

Пришлось объяснить ему, что я привык к «мягкому» пению, излюбленному в Англии. Байрейтский дирижер тотчас меня понял. Хорошее пение расценивается в Германии как «glatt»* — изнеженная, вздорная, поверхностная манера, совершенно не соответствующая речи первоначальных героев. Мы считаем, что эта особая выработанная мягкость пения порождена любовью к чарам звука и к искусству вокализации, но немцам подобные взгляды, видимо, столь же чужды, как и мысль о том, что подлинную мужественность лучше выразит тот артист, который поет как мужчина, а не ревет как вол.

Если б я в течение целого сезона не слушал Альвари, Клафски и Вигада в Друри-Лейне, то вряд ли заметил бы крупные погрешности в пении Гренга или Розы Зухер. Но даже и при таком стечении обстоятельств мой слух настолько притупился после первых трех вагнеровских спектаклей, что второй показ «Парсифаля» меня не так взбесил, как первый. Я уже привык к неточным интонациям, особенно после «Тангейзера», в котором от самого начала до конца я не услышал ни одной ноты, взятой так,

* букв. — гладкий, ровный (нем.).

как взяли бы их не только Мельба, или мисс Имс, или братья Решке, но и любой сносный английский певец, выступающий на концертах.

Это закоснелое пренебрежение к точному интонированию порождено не только дурной школой. Бесспорно, что немецкие певцы в Байрейте не умеют петь; они кричат; и вы видите, как они движениями грузчиков резко поднимают и опускают плечи, перед тем как взять трудную ноту; а *pianissimo* на любой ноте выше нотоносца уже совсем недоступно им.

Но эта манера пения не так вредит их голосам, как манера многих знакомых нам оперных певцов. Правда, голоса у немцев становятся грубыми и сухими, но поразительно долго сохраняются; сами же певцы остаются дюжими, как битюги; певцу стукнуло шестьдесят лет, а он чуть ли не в расцвете своей крикливой жизни.

В Англии, к нашему стыду, даже у многих молодых певцов голоса жидкие, изношенные, качающиеся, блеющие, словно самый звук их, предавшись пьянству, разрушил себе нервы и весь организм; а в Байрейте вы, как правило, не услышите подобных голосов. Тамашнее пение очень похоже на публичные выступления ораторов в Англии. Это отнюдь не «изящное искусство», но внятное и выразительное изложение некоторых мыслей перед публикой, без всяких попыток подкрепить его красотой голоса или изяществом манер.

В Байрейте музыкальные драмы исполняются так, что напоминают серьезные парламентские дебаты, причем изложение поэтической темы приобретает все качества хорошей речи на тему о бюджете; но очарование голоса и манер здесь в таком же загоне, как и на конференции Национальной федерации либералов.

Английский политический оратор учится своему делу на практике и не заражен ни пороками выпященного краснобая, ни чарами развитого артиста. Никто не станет прислушиваться к его голосу ради самого звучания, но за-

то оратор и не портит его — голос он сохранит, пока не состарится и не выйдет в отставку, еще полный сил, благодаря отменной тренировке легких.

То же самое происходит с немецким певцом. К несчастью, это не позволяет ему интерпретировать Вагнера должным образом. Но к этому вопросу я вернусь позднее, когда напишу о судьбе «Парсифаля» и «Тангейзера» в трактовке немецких певцов и сравню ее с исполнением «Лоэнгрина» бельгийскими, румынскими, американскими и английскими артистами. Однако мне понадобится не одна статья, чтобы как следует накалить себя и поддержать тех немецких любителей музыки, которые возмущаются грубостью и распушенностью немецкого вкуса в этой области и борются за пробуждение национальной совести, чтоб уничтожить недопустимую школу искусства, на первом же уроке которой проповедуется черствое безразличие к прекрасному.

8 августа 1894

Сиюю я сегодня в домике на одной Саррейской ферме, под хмурым небом, у камина, в котором разведен яркий огонь, чтоб я не дрожал от холода; и мне кажется, что уже прошло четыре или пять месяцев с тех пор, как я дышал бальзамическим воздухом душистого соснового леса на холмах, окружающих Байрейт. Прогляни солнце хоть на пять минут, я бы, наверно, вспомнил, о чем должен писать. Но солнца нет, и мне чудится, будто все, что я видел, ушло куда-то далеко вместе со всей остальной суетой промелькнувшего сезона. У меня пропало желание сдержать свое слово и написать про «Лоэнгрина» или «Тангейзера», и не хочется больше наставлять на путь истинный фрау Вагнер или сэра Огастэса Харриса.

Несколько месяцев меня неотступно преследовали мысли о музыкальном искусстве, не давая покоя и во сне; но теперь сказывается сезонность, присущая моей работе,

и вынуждает меня умолкнуть на август и сентябрь; похоже на кур, которые перестают нестись в ноябре, как мне сообщили на ферме.

Главное, что мне хотелось отметить в связи с байрейтской постановкой «Лоэнгрина» (а не надо забывать, что она впервые была столь тщательно осуществлена там, да, вероятно, и во всем мире, если не считать самой ранней постановки, организованной Листом в Веймаре), — это сценическое воплощение, гораздо более интересное, убедительное и естественное, чем все прежние. Объясняется это главным образом превосходной режиссурой, особенно по отношению к хору. Ведь в «Лоэнгрине» всего две сравнительно короткие сцены, в которых хор не принимает деятельного участия.

Обычно впечатление от этой оперы катастрофически портится по вине заурядных итальянских хористов: они обладают удивительной способностью разрушать любые сценические иллюзии, когда, синешеккие, начинают ковылять по сцене в костюмах с чужого плеча, глупо и однообразно жестикулировать, растерянно вперять глаза в суфлера и всем своим видом показывать, что попали в оперный хор, поскольку к любой другой работе непригодны.

А в «Ковент Гардене», еще кроме того, каждый итальянский хорист — ваш старый знакомый, и поэтому он разрушает иллюзии не только в той опере, которую вы смотрите сейчас, но и почти во всех знакомых вам операх: поэтому конфликт между повадками вашего «старого знакомца» и требованиями искусства, которые он оскорбляет, приводит ваш ум и совесть в полное смятение, и вы уже не в силах оторвать взгляд от этого хориста и выкинуть его из памяти. Что же касается наших хористок, то ими должна руководить компетентная и здравомыслящая женщина; но поскольку в наше время женщина может приобрести эти качества лишь став многолетней матерью, то хористки содействуют романтиче-

скому впечатлению от спектакля вряд ли больше, чем хористы.

Я не стану утверждать, что байрейтские хористы производят ошеломляющее впечатление своей красотой и рыцарским обликом, как не буду скрывать и тот факт, что экономические, общественные и персональные условия, сделавшие ковентгарденский хор тем, чем он сейчас является (несмотря на горячее желание всех заинтересованных лиц превратить его в совсем другой хор), — влияют на фрау Вагнер так же, как и на сэра Огастаса Харриса, и потому вынуждают ее окружать Эльзу такой свитой дев, а Генриха Птицелова — таким отрядом воинов, что восхищаться очарованием первых и отвагой вторых можно лишь обладая живым воображением.

Плотно сложенные хористы, преимущественно тевтонского типа, подкрепленные, к тому же, более видными во всех отношениях певцами, считающими за честь для себя спеть на байрейтской сцене даже в хоре, помогают создать нужную иллюзию, особенно в «Лоэнгрине», где воины — саксонцы и брабантцы. Но это чисто физические качества — ничто по сравнению с благотворной работой режиссуры над игрой хористов.

Достаточно такого примера. Тем, кто знаком с партитурой «Лоэнгрина», известно, что в конце первого акта есть, обычно опускаемый в спектакле, фрагмент, где предыдущая музыка, довольно неожиданно повторяется в резко контрастной тональности, причем с точки зрения ортодоксального музыканта эта странная модуляция здесь ничем не объяснима, ибо уводит музыку слишком далеко от основной тональности.

В Байрейте обоснованность этой модуляции стала ясной. После поединка Лоэнгрина с Тельрамундом и соло Эльзы, которое в музыкальном аспекте является экспозицией темы финала, — воины, возбужденные и восхищенные победой неведомого рыцаря, окаймляют его движущимся кругом на мотиве Эльзы в его основной тонально-

сти. Но лишь только она сменяется контрастной, в триумфальный круг воинов проникают женщины, оттесняют мужчин и начинают вести такой же хоровод, но теперь уже вокруг Эльзы; таким образом резкая смена тональности перекликается с резкой переменой в сценическом действе, подчеркнутой, к тому же, замечательным калейдоскопом красочных одежд. Это режиссерский прием чисто вагнеровского толка, одновременно сочетающий драматический, сценический и музыкальный эффекты, порождающие сильное впечатление, которое вызвало в публике шум, превратившийся во взрыв восторга при падении занавеса.

Более сложный пример комбинации тех же эффектов явило последнее действие «Таугейзера», вызвавшее такой же горячий отклик аудитории, тем более убедительный, что исполнители главных ролей отнюдь не возбудили энтузиазма в публике, ибо они уже в двух первых актах оперы вполне обелили себя от всяких подозрений в своей способности породить в слушателях какое-либо иное чувство, кроме неизбежной скуки.

Итак, на этом поле Байрейт одерживает верх и над «Ковент Гарденом» и над Друри-Лейном, воплощая вагнеровские драмы, да и оперы всех других композиторов, бытующие в нашем репертуаре.

Много-много раз я указывал на то, что деньги, которые героически тратит сэр Огастэс Харрис, пропадают зря, потому что нет у него такого режиссера, который не только работал бы над сценическим оформлением, как это делают, например, в театре Савой или в любом из тех наших мюзикхоллов, где выступает и балет, — но тщательно изучил бы и партитуру, чтобы сделать постановку, одновременно воздействующую и на зрение, и на слух, и на драматическое восприятие зрителя.

Я уже не раз был вынужден писать о постановке старых опер, слушая которые, нередко начинаешь подозревать, что либо режиссер незнаком с историей, намеченной к по-

становке оперы, либо цинично считает любую оперу вздором, ничего не теряющим от привнесения в него еще двух-трех нелепостей. Конечно, такая точка зрения вполне допустима, но она противоречит желаниям публики, которая платит за свои места. Если за показ оперы вы получаете от зрителя гинейю, или полкроны, или вообще любую сумму, — вы обязаны отнестись к постановке серьезно, каковы бы ни были ваши личные философские убеждения.

В Байрейте относятся серьезно ко всем деталям спектакля: героиня не умирает посреди улицы на софе из мебелированных комнат, а тенор не спускается из окна по веревочной лестнице, если пол покинутой им комнаты находится на том же уровне, что и сценическая площадка. Статисты тщательно подготовлены и знают, что им надо делать; и никто не позволяет себе никаких вольностей ни со спектаклем, ни с публикой. Было бы ошибкой думать, что компромиссы, на которые идут в «Ковент Гардене», когда к этому вынуждают обстоятельства, недопустимы в Байрейте, или что старые оперы репетируются там и подготавливаются так же хорошо, как новые; но в Байрейте, во всяком случае, все подчинено дисциплине; и если что-нибудь опускается из-за нехватки времени или недоделывается из-за малого числа репетиций, — ни одна деталь не остается без внимания под тем предлогом, что «она того не стоит».

В Байрейте меня мучило скверное пение, а напыщенная прозаическая игра актеров нагоняла скуку, но ни разу не был я оскорблен неоправданной небрежностью.

В своей последней статье я подробно объяснил, как скрупулезное чувство ответственности у байрейтских артистов уживается с их тупым музыкальным вкусом. Этот дефект следует устранить, но отнюдь не проповедями, а воспитанием слуха — ознакомлением немцев с искусством более высоким, чем то пение, которое они привыкли терпеть. Уже популярность свободного от железной тупости бельгийского певца Ван-Дейка (чей очаровательный

голос и игра, когда он выступил в «Ковент Гардене» в роли кавалера де Грие, произвели такое впечатление на избалованного успехом и несколько обленившегося Жана Решке, что тот, как говорится, даже «привскочил») — прокладывает путь иностранцам на байрейтскую сцену, а они, если немцы не осознают своих недостатков, в конце концов затруднят немецким певцам получение ангажемента в Байрейте. В этом сезоне у нас выступают кроме Ван-Дейка, Нордика и мисс Брэма, и возможно, что в дальнейшем фрау Вагнер будет искать новых певцов за рубежом.

Я все еще не вполне разделался с моей темой! Но мне придется на этом кончить, поскольку ферма, где я живу, находится далеко от почты, и моей заметке предстоит потратить три-четыре дня на тридцатимильное путешествие до Лондона.

Постскриптум 1931 года

Однако случилось так, что я навсегда покончил с моей темой. Я уже отказался от своего поста музыкального критика в журнале «Уорлд» после смерти его редактора Эдмунда Бйтса 19 мая 1894 года. Но его преемник сказал мне, что сочтет мой отказ поработать с ним до конца сезона личной обидой для себя, и упросил меня продолжать работу; я сдался, чтобы соблюсти приличие. После осеннего перерыва мое место занял м-р Роберт Хиченс, который в то время изучал музыку, не подозревая о том, что станет знаменитым романистом.

А я уже больше никогда не выступал в роли постоянного музыкального критика.

III В КОНЦЕРТНОМ ЗАЛЕ

Гендель

О ГЕНДЕЛЕ И АНГЛИЧАНАХ

Для англичан Гендель не просто композитор, но объект культа. Скажу больше — религиозного культа! Когда во время исполнения «Мессии» хор начинает петь «Аллилуйю», все встают, как в церкви. Английские протестанты переживают эти минуты почти так же, как если бы лицезрели поднятие чаши со святыми дарами.

Каждые три года организуется «Генделевский фестиваль», на котором его оратории исполняются четырьмя тысячами участников, собранных со всех концов Англии. Эффект ужасен; но все находят его грандиозным. Многие вокальные номера в этих ораториях взяты Генделем из его же опер и подтекстованы благочестивыми словами: например, фраза «Rende sereno il ciglio, madre: non piange più»* превратилась в «Господи, вспомни о Давиде! Научи его познанию путей твоих». Если бы в Англии кто-ни-

*Пусть прояснится взор твой, мать! Не плачь больше (*ит.*).

будь взял песнь из оратории и приспособил к ней мирские слова, его, вероятно, отдали бы под суд за богохульство. Иногда какой-нибудь литератор делает попытку написать фамилию Handel более правильно — Händel или Haendel. Но англичанина это шокирует не меньше, чем, скажем, начертание «Jahve» вместо «Jehovah».

Я не нахожу вполне аналогичного примера у французов. Глюк, почти неизвестный англичанам, пока лет двадцать назад Джулия Равольи не проблистала у нас в «Орфее», был, а вероятно и до сих пор является, объектом культа во Франции; но этот культ связан с оперной, а не с религиозной музыкой. Все же в судьбе обоих композиторов есть нечто сходное. Глюк и Гендель — современники. Оба — немцы. Оба — великие композиторы. Оба получили особенно большое признание в чужой стране, и каждый из них остался почти неизвестным там, где воцарился другой. Трудно привести другой подобный пример.

Музыка Генделя меньше всего похожа на французскую; это настоящая английская музыка. Будь доктор Джонсон композитором, он сочинял бы как Гендель. Это можно сказать и о Коббете. Гендель открыл мне, что стиль определяется силой своей убедительности. Если вы умеете высказаться кратко и неопровержимо, — вы владеете стилем; если нет, — вы не более чем marchand de plaisir*, поверхностный litterateur**, или живописец, украшающий веера изображениями купидонов и cocottes***.

Гендель обладал даром убеждать. Когда звучит его музыка на словах «восседающий на своем извечном престоле», атеист теряет дар речи: и даже если вы живете на авеню Поль Бер и презираете подобные суеверия, вы начинаете видеть Бога, посаженного на извечный престол

* букв. — торговец развлечениями (фр.).

** литератор (фр.).

*** кокоток (фр.).

Генделем. Вы можете презирать кого и что угодно, но бессильны противоречить Генделю. Все проповеди Боссюэ не могли убедить Гримма в существовании Бога. Но четыре такта, в которых Гендель неопровержимо утверждает бытие «извечно сущего отца, хранителя мира на земле», сбили бы Гримма с ног, как удар грома. Когда Гендель говорит вам, что во время исхода евреев из Египта «не было ни единого недугующего во всех коленах их», то совершенно бесполезно сомневаться в этом и предполагать, что уж один-то еврей наверняка хворал гриппом. Гендель этого не допускает: «ни единого недугующего не было во всех коленах их», и оркестр вторит этим словам резкими громовыми аккордами, обрекающими вас на безмолвие. Вот почему все англичане верят, что теперь Гендель занимает высокое положение на небесах. Если это верно, то *le bon Dieu** относится к нему так же, как Людовик XIII относился к Ришелье.

И несмотря на все это, в Англии музыка Генделя умерщвлена гигантоманией. Люди воображают, что четыре тысячи певцов производят в четыре тысячи раз более сильное впечатление, чем один певец. Это — заблуждение: хор и звучит-то не громче. Вы можете ежедневно слышать шаги четырех тысяч прохожих на улице Риволи — я называю ее как единственную улицу в Париже, знакомую английским туристам, — но они не произведут на вас такого впечатления, как шаги одного опытного актера на сцене Французского театра. С тем же успехом можно было бы утверждать, что четыре тысячи голодающих людей в четыре тысячи раз голоднее одного голодающего или что 4000 стройных инженеро в 4000 раз стройнее одной.

Можно выжать громоподобное *fortissimo* из двадцати хороших певцов — я в этом убедился на концерте голландского дирижера Де Ланге — потому что нетрудно сосредоточить их в одном месте; но тщетны все попытки дирижеров добиться *fortissimo* от четырех тысяч хори-

* «Боженька» (фр.).

стов на Генделевском фестивале; их приходится размещать на слишком большой площади; и если даже стараниями дирижера хористы будут петь синхронно, ни один слушатель не ощутит этой синхронности, поскольку звуку потребуется не малое время, чтобы пролететь по всему боевому фронту четырех тысяч ратников; и в быстрых пассажах шестнадцатые, выпеваемые отдаленным певцом, будут запаздывать по сравнению с шестнадцатыми певца, ближайшего к слушателю.

Будь я членом Палаты общин, я внес бы законопроект, запрещающий, как уголовное преступление, исполнять ораторию Генделя более чем восемьюдесятью музыкантами — сорока восьмью хористами и тридцатью двумя инструменталистами. В Англии музыку Генделя не сможет возродить никакая другая мера. Она погребена под бременем собственной громадной репутации и нелепого мнения о том, что великая музыка требует громадного оркестра и громадного хора. Как ни редко играют Генделя во Франции, французы, надо полагать, воспринимают его музыку вернее, чем англичане, — хуже англичан воспринимать ее невозможно — потому что у французов нет фестивальных хоров! Вероятно, они даже знают оперы Генделя, в которых покоится мертвым грузом много превосходной музыки.

Очень странно, что при современной трактовке музыки Генделя в Англии, его творчество так пленило Сэмьюэла Батлера. Вы у себя во Франции еще не ведаете, что Сэмьюэл Батлер был одним из величайших английских и даже европейских писателей второй половины XIX века. Лет через двести вы ознакомитесь с ним. Париж никогда не спешил признавать великих людей; он все еще слишком поглощен Виктором Гюго, Мейербером и Энгром, чтобы обращать внимание на каких-то более поздних выскочек... Стоп! Я не прав; передовые парижане знают о Делакруа, о барбизонцах и даже о Вагнере; а однажды я беседовал с парижанином, который слышал и о Дебюс-

си и даже высказал предположение, что, поскольку этот композитор столь привержен к целотонной гамме, то, вероятно, он работает на фабрике органов.

Но я позабыл и о Генделе, и о Батлере. Батлер так увлекался Генделем, что даже написал две оратории — «Нарцисс» и «Улисс», — во всем подражая генделевскому стилю и с хорами *fugato*, напоминающими гвалт на парижской фондовой бирже: сочетание просто невообразимое! Книги Батлера кишат ссылками на Генделя и потными примерами из его сочинений. Но, как я уже сказал: что французам до Батлера? Значение его трудов может оценить лишь Анри Бергсон. Должен сказать, что м-р Бергсон — французский философ, хорошо известный в Англии. А в Париже он будет признан, когда со дня его смерти пройдет столько же лет, сколько прошло до сего дня после смерти Декарта и Лейбница. О милый старый Париж!

«МЕССИЯ»

1 июля 1891 года

По большому счету мое мнение о Генделевском фестивале остается неизменным: я — ревностный и преданный поклонник Генделя. Моя любимая оратория — «Мессия»; ей я посвятил столько же часов, сколько иные отдали Шекспиру, Вальтеру Скотту, Диккенсу. Но несмотря на все преклонение перед Генделем, я осознаю свой долг критика, которому надлежит высказать собственное мнение по поводу концерта, в котором участвовали четыре тысячи исполнителей, и оценить эти чрезвычайные обстоятельства по их воздействию на конечный результат так же непредвзято, как если бы участники концерта числялись бы четырьмя сотнями — или сорока — или

всего четырьмя персонами. Но при этом я должен добавить, что всякий, кто, судя таким образом, вынесет однозначный и неквалифицированный вердикт фестивалю, только выставит себя дураком. Те же обстоятельства, которые делают тот или иной хоровой номер великолепным, потрясающим, даже грандиозным, могут придать другому номеру тяжеловесность, механистичность, выхолощенность. Например, никакая масса людей не может быть слишком огромной при исполнении «Аллилуйи» или хора «Узри героя-победителя!». Здесь каждый из хористов знает без зубрежки и напутствий, что ему полагается сделать и какие чувства он должен испытывать. Певческий импульс передается даже публике; те, кому доводилось петь в хоре, не всегда сдерживают свои порывы.

Я наблюдал, как не один из сидящих рядом со мной слушателей присоединился в первый же день к «Аллилуйе»; и если бы чувства в тот момент подсказали мне, в какую художественную форму облечь мои ощущения, я не смог бы безучастно молчать, уподобляясь Сэнтли*. Мне же в тех обстоятельствах пришлось последовать примеру г-жи Олбани, которая, оберегая свой голос для арии «Я знаю, мой Спаситель жив», плотно прижимала к губам клавиш, выглядывая из-за него, как ребенок, который видит возделенные сладости, но знает, что ему нельзя их даже трогать.

Но «Мессия» — это не только «Аллилуйя». Сравните только что описанный момент с опытом прослушивания мощного напористого гимна «На Господа ты уповал», где мрачная насмешка чередуется с высокомерным издевательством, или диковатые выкрики «О, пусть его отдадут», которые исполняются в замедленном наполовину темпе и пронизаны выражением глубочайшего почтения (словно депутация старейшин во главе с мэром зачитывает какому-то почетному гостю нестерпимо скучный ад-

* Сэр Чарльз Сэнтли (1834 — 1922) — английский певец, баритон.

рес). Вероятно, в попытках исполнить этот хор должным образом возникают трудности, сходные с теми, которые испытал Вагнер во время репетиций «Тангейзера» в Париже в 1861 году: композитор попросил балетмейстера бросить все силы на достижение «вакханального» стиля при постановке Вакханалии. «Я прекрасно понимаю, что вы имеете в виду, — ответил хореограф, — но я рискну требовать это от моих подчиненных, только если труппа будет состоять из одних корифеев».

Не сомневаюсь, что три тысячи пятьсот хористов мистера Маннса могли бы лучшим образом воплотить пожелания и достичь художественных высот, если бы он подобающими словами объяснил бы им, что доколе они будут петь этот хор с надрывным подвыванием воровской шайки, крайняя степень одиночества, наполняющая слова «Твой укор разбил мне сердце» и «Се — воззри!» не дойдет до наших сердец, а трагическая кульминация оратории вообще пропадет. Помимо того, существует еще и физическая сложность, которую может преодолеть лишь искусный оратор, работая с таким огромным хором... Повышенная скорость — это не все, что требуется. Чтобы полностью избавиться от невообразимого степенания, которое представляет собой каинову печать английских исполнителей Генделя, необходима реформа стиля.

Например, Гендель в порыве всемогущества любит со всей мощью сливать огромные массы голосов в роскошных пассажах, отличающихся особым блеском и торжественностью. В одном из превосходных хоров в «Мессии» «Ибо Он очистит сыновей Левия» слог «fy» в слове «rigify» произносится на едином дыхании, растягиваясь на тридцать две шестнадцатых. Этот пассаж нужно исполнять в едином порыве от начала до конца без малейшего колебания. А как с ним поступают в Англии? Так, как если бы тридцать две шестнадцатые превратились в восемь тактов вычурной капризной пьесы *alla breve*, исполняемой в не слишком оживленном темпе. В результате хор

становится таким скучным, что для реабилитации Генделя нужно немало усилий: убедить англичан в том, что его музыка может дарить наслаждение, трудновато. Французы уезжают с наших фестивалей, утвердись в своем скептицизме. Когда в среду мне довелось услышать, как со смехотворной напыщенностью жуют и коверкают слова, я не мог не пожелать, чтобы Сэнтли, который привел публику в экстаз, исполняя «Зачем все нации», привил им наконец вкус к хорошему музицированию, чтобы они пропели цепочки триолей с должной тщательностью. Эфирное «Главу возденье ввысь!» утратило возвышенную эмоциональность и экзальтацию, осталось лишь впечатление чугушной тяжести.

В начале хора «Ибо для нас» тенора и басы пересказывали друг другу новости с такой прозаической методичной нудностью, что весь хор звучал смехотворно, пока не раздалось громоподобное «О чудесный советник!» — один из мощнейших генделевских ударов. Но даже тут должного эффекта не получилось, так как хор, истощив все свои возможности, не смог взойти на кульминацию. Оркестру тут понадобилось бы еще двадцать больших барабанов. Еще один просчет обнаружился в исполнении патетически величественного заключения «Мы все как агнцы». Ни один номер во всей оратории не требует большей экспрессии, чем хор «Но Господь оделил Его». Пока пение не звучит так, словно исполнители тронуты до глубины души, хористам лучше не петь совсем. В этот понедельник все выглядело столь механистично, что, казалось, четыре вступления голосов произведены четырьмя выключениями органа. Но была досада и посильнее: придется уступить нашим молодым скептикам и признать, что музыкальный портрет сбившихся с пути агнцев не позволил проникнуться к ним большим почтением.

Я допускаю, что многие из тех, кто понимает недостатки нашего хорового стиля, мирятся с тем, что, во-первых, англичане по природе своей медлительны и стесняются

выражать себя в музыке, а, во-вторых, бравурная вокализация и стремительные темпы не совместимы с пением больших хоровых масс. На это возражу следующее. Во-первых, что врожденная ошибка англичан, когда они поют с природным чувством, состоит не в медлительности, а в чрезмерной задористости, как у членов Армии спасения; во-вторых, несомненно рискованно пускаться в сторону бравурного пения с очень маленьким хором — так же странно исполнять заклинание огня из «Валькирии» или «Мазепу» Листа в заурядном театре, где струнных кот наплакал. Но эти сочинения остаются в целости и сохранности, если есть шестнадцать первых и шестнадцать вторых скрипок: даже если допускаются погрешности, даже если отдельные ноты выпадают, то все это происходит не одновременно, и в каждый данный момент преобладающее большинство скрипок играет верно. В этой связи решительно не понимаю, почему нельзя поставить в хоре девятьсот басов, пусть самых неуклюжих и перасторопных в мире, и не запустить их на полную скорость в бравурном стиле в мир легких генделевских диатонических шестнадцатых: такие массы обеспечат качество, как его обеспечивают наши скрипачи в борьбе с вагнеровскими тридцать вторыми.

МЕССА СИ МИНОР

«Театральное обозрение», 28 марта 1885

Хор Баха — это группа леди и джентльменов, объединенных под руководством мистера Отто Гольдшмидта «для репетиций и исполнения выдающихся сочинений для хора различных школ». Хор стал знаменит 26 апреля 1876 года, впервые полностью исполнив в Англии Высокую Мессу си минор Иоганна Себастьяна Баха. Сочинение разочаровало некоторых людей, точно так же, как Атлантический океан разочаровал мистера Уайльда. Прочие, любя хорошую мелодию, прослушали в нем эти сжатые маленькие арии, которые можно выучить на слух и аккомпанировать тоническим, суб-доминантным; тоническим, доминантным и тоническим аккордами в указанном порядке; или, отбросив педантизм, тремя полезными аккордами, которым учителя игры на банджо обучают своих учеников сопровождать песни за один урок (обычно в тональности G), без какого-либо предварительного знания аккомпанемента. Так как несчастным людям, которым не понравилась Месса, не оставалось ничего другого, как слушать ее снова и снова до тех пор, пока они не сделались более снисходительными, хор Баха повторил ее в 1877 г., в 1879 г. и снова — в прошлую субботу. Предположительно в этот день исполнялось 200 лет со дня рождения Баха, и были предприняты специальные усилия: концерт давали в Альберт-Холле; коллектив был подкреплён избранными хористами из хора Генри Лесли и других известных хоров, общим числом около 500 певцов; были специально изготовлены оркестровые инструменты, вышедшие из употребления со времен Ба-

ха, и выдающиеся музыканты для такого случая обучились игре на них.

Те ошибки в исполнении, за которые справедливо несут ответственность дирижер и хор, произошли не из-за того, что о серьезности подготовки не позаботились. Вышла путаница с хором *Credo in Unum Deum*, певцы, по видимому, были сбиты с толку тем взрывом аплодисментов, которым публика тотчас наградила хор *Cum Sancto Spiritu*. Это, однако, был несчастный случай: номер был спет правильно на репетиции; и будь дирижер в состоянии остановиться и начать заново, или хотя бы повторить хор, ошибка была бы устранена. Тут британская публика имела возможность исправить положение всего лишь вызовом на бис; бесполезно добавлять, что она не воспользовалась самой простой возможностью. К неизбежным недостаткам можно отнести утрату выразительности в некоторых ярчайших моментах — особенно в *Pleni sunt coeli* — из-за той тряской рыси, на которую похоже престиссимо мистера Гольдшмидта. Немилосердно жаловаться на дирижера, достигшего результата настолько восхитительного и сложного, каким является хорошее исполнение Мессы; и вполне возможно, что мистер Гольдшмидт мог экспериментально установить, что единственный дополнительный такт в минуту угрожает четкости, от которой так много зависит в баховской полифонии; но в субботу были минуты, когда аудитория, должно быть, страстно желала, чтобы мистер Гольдшмидт немного прибавил скорость — тогда некоторые имели основание нечестиво мечтать о том, чтобы бокал шампанского, прописанный дирижеру, приятно изменил общее впечатление. Однако мистер Гольдшмидт честно заслужил право иметь собственную точку зрения по этому вопросу; и он показал, когда в *Gloria* и в *Cum Sancto Spiritu*, он переходил из до минора в ми мажор, что он способен, при случае, на вспышки того воодушевления, которое принесло самому Баху известный комплимент.

Похвала эта гласила: «В дирижировании он всегда очень точен; а в тех тактах, которые он обычно проводил в очень быстром темпе, он всегда был уверен».

24 декабря 1890

Хор Баха дал концерт 16-го числа. Я не присутствовал на нем. Некоторых жертв ни с кого нельзя требовать дважды; одна из таких — прослушать «Реквием» Брамса. В один из вечеров в будущем, когда, например, будет стоять ласковая погода, я смогу устроиться в удобном кресле, взять в руки книгу и все вечерние газеты, я, может быть, и рискну на такую жертву; но на прошлой неделе мне пришлось бы заказать реквием для себя самого, если б я попробовал совершить такой подвиг выносливости. Прошу прощения, что мне приходится изображать «рассерженного» критика по поводу сочинения столь поученному контрапунктического, если не сказать фугического; но я, действительно, не выношу Брамса в качестве серьезного композитора. Не больше не меньше как несчастье Европы состоит в том, что такие изумительные музыкальные силы не могут выражать ничего значительнее бессвязных банальностей. Однако именно такое и случается всегда в музыке: мир полнится великими музыкантами, которые не обладают композиторским даром, и великими композиторами, которые не располагают музыкантскими талантами.

В пору юности, сочиняя песенки и серенады, или пустячки в этом или ином роде, Брамс казался титаном, когда играл их; и ему до сих пор хорошо удаются небольшие вещи. В прошлый понедельник на Общедоступном концерте этого года я с почтительным удовлетворением прослушал его искусно аранжированные цыганские песни, однако не стану отрицать, что займи они 15 минут, а не 25, было бы лучше. Последнее замечание, между прочим,

показывает, что я злюсь на «святого Иоганнеса», как называл Брамса Вагнер, даже, когда он делает то, что, по моему мнению, ему подобает. Следовательно, мои критические замечания, хотя и облегчают мне душу, вовсе не так уж важны. Поэтому позвольте мне оставить эту тему и привлечь внимание хора Баха к композитору, в отношении которого я придерживаюсь совершенно другого мнения, а именно к самому Иоганну Себастьяну Баху. Особая задача этого коллектива заключается в упорной работе над сочинениями Баха до тех пор пока, наконец, он не овладеет ими так, чтобы петь, как того хотел сам Бах. Возьмем для примера Высокую Мессу си минор. Хор несколько раз исполнил ее на публике; но исполнение было робким, механическим и невыносимо медленным. А когда после первого исполнения пожилого немецкого дирижера сменил молодой и талантливый ирландец, Месса стала звучать более скучно и медленно, чем когда-либо. Публика не привыкла к такой манере исполнения сочинения. Она удовлетворила любопытство, получила впечатление огромной важности, позевала — и не выказала великого нетерпения к повторению этого опыта. Если коллектив хора думает, что в этом виноват Бах, то он ужасно ошибается.

Нет ничего более разрушительного для оживленного взаимодействия отдельных голосов в музыке Баха, или для возвышенного шествия его полифонии, чем сумбурно-буксующие, неразумные, несогласованные действия хора, еще находящегося на стадии нащупывания переходов от интервала к интервалу и для этого считающего: раз, два, три, четыре. Тем не менее, хор Баха так и не преодолел эту стадию при исполнении Мессы си минор. Даже на торжественном выступлении в честь двухсотлетнего юбилея композитора в Альберт-Холле они не попытались добиться надлежащей скорости; и сочинение, насколько его вообще можно было узнать, туманно и мощно вырисовывалось в мрачной, неуютной атмосфере ту-

пой неловкости и тревоги. Слушателям было предоставлена свобода фантазировать о том, какое впечатление произвели бы медленные части, будь они исполнены с тонкостью оттенков и глубиной выражения, или быстрые, будь они сыграны в подлинно баховском мажорном настроении, энергично, стихийно, ярко, ликующе; но я боюсь, что большая часть аудитории скорее всего отказалась поверить в это. Баховские хористы могли бы все исправить, работай они более упорно, и имей они руководителя, обладающего должным мужеством и верой. Сейчас больше причин, чем когда-либо, работать с упорством, ибо Бах принадлежит не только прошлому, но и будущему — может быть, ближайшему будущему. Когда он писал такие сочинения, как, например, «Wachet auf», («Проснитесь, зовет нас голос») — кантата 140, мы были не более подготовлены принять его, чем готовы получать тома Гете и Ибсена дети, которым мы сейчас покупаем рождественские подарочные книжки сказок. «Ацис и Галатея» и «Пир Александра»* самая очаровательная детская музыкальная литература — на большее мы вряд ли способны в этом возрасте.

Но мы растем и требуем страсти, романтики, образности, и немного простой психологии. Мы даже можем наслаждаться «Фаустом» и «Кармен». Но выше «Фауста» — «Тристан и Изольда», вводящая нас, наконец, в мир музыки для взрослых людей. Мистер Августус Харрис никогда не слышал об этой опере, поскольку ей всего только тридцать лет; но когда он достаточно повращается в обществе, то услышит — не позже чем через десять лет, — как это сочинение упомянет при нем какая-нибудь амбициозная примадонна, стремящаяся затмить г-жу Зухер, — а может быть, она даже выскажет предположение, что постановка этой оперы станет более выгодным предприятием, чем возобновление «Фаворитки». Тогда воздействие «Тристана» на «Wachet auf» будет значительным.

*Пастораль и кантата Г.Ф.Генделя.

Кантата Баха, которая выглядит такой же сухой и архаичной на фоне «Ациса и Галатеи», как «Кесарь и Галилеянин»* — на фоне «Золушки», станет после «Тристана» внезапно выбрасывать листочки, распускать бутоны, испускающие аромат, на каждой своей, казавшейся сухой, веточке, в которых все еще больше жизненных соков, чем во всех рощах вокруг храма Гуно. Но только в том случае, если — и здесь я прошу леди и джентльменов из хора Баха уделить мне минуточку самого сосредоточенного внимания, на какое они способны, — только в том случае, если к тому времени будет создан хор, способный петь «Wachet auf» так, как это должно быть спето.

«СТРАСТИ ПО МАТФЕЮ»

14 октября 1891

Не могу сказать, что я безоговорочно признателен людям, работавшим на Бирмингемском фестивале. Их вежливые заверения в том, что пачка билетов ждет моего прибытия, заставили меня покинуть Венецию. Но когда, после стремительного броска через Альпы и вглубь центральных графств Англии, мне удалось достичь Городского зала, я был подвергнут нестерпимому унижению. Распорядители в партере сказали мне, что мое место находится на галерке, распорядители на галерке настаивали, что оно — в партере; и, в конце концов, когда стало ясно, что мне не оставили вообще никакого места, я был позорно поставлен в угол, в компании с группой сквозняков и отголосков, и оставлен предаваться мстительным размышлениям во время концерта. В день исполнения Страстей я избежал угла, устроившись на узенькой доске в самом конце галерки вместе с распоря-

*Драматическая диалогия Г.Ибсена.

дителем, который отгораживался от Баха, читая Бирмингемскую ежедневную газету, и так тяжело вздыхал, просматривая список банкротов, что становилось понятно: каждая там упомянутая фирма много ему задолжала.

При этих обстоятельствах любой здравомыслящий человек извинит мне то мстительное удовлетворение, которое я испытываю, вспоминая исполнение Страстей по Матфею, слушать которое я приехал из Венеции и которое, в общем, оказалось не слишком удачным. Нет сомнения, кое-какую работу провели, чтобы заставить хор петь такую трудную музыку точно и ровно. Но точно взятые ноты — это сырой материал для художественного исполнения; так вот, достижение Бирмингемского фестиваля немногим превосходило демонстрацию такого сырого материала. В начальном хоре траурная, горькая мелодия в два счета была раздавлена тяжелой поступью хора, тащившегося от такта к такту. Скрипки в оркестре показали певцам, как все нужно делать правильно; но урок прошел впустую; тяжкие шаги продолжались; и Рихтер, которого мы так часто видели отбивающим ритм 12/8 для своего оркестра и указывающим на дюжину важных акцентов в каждом такте, не попытался бороться с британскими хористами, а просто тактировал: раз, два, три, четыре, как сержант во время муштры. В дальнейшем исполнение не показало никакого особой симпатии Рихтера к религиозной музыке Баха.

Конечно, надо учитывать, что необходимость петь Страсти по изданию Стерндейла Беннетта* (никакого другого с английскими словами нет), могла заставить Рихтера радоваться тому, что это было лучшее исполнение, на какое только можно было рассчитывать, пользуясь этим изданием, доступным в то время; так что он, же-

*Сэр Уильям Стерндейл Беннет (1816 — 1875) — английский композитор, дирижер и пианист; основатель «Баховского общества» в Лондоне.

лая выполнить работу «а ля Вагнер», как говорили дрезденцы, мог бы довольствоваться исполнением «а ля Мендельсон», отчаявшись добиться лучшего. Но тогда зачем он позволил второму хору выкрикивать жалобные вопросы первому на манер *sforzando* самых бурных и наиболее энергичных страниц Бетховена? И как он допустил, что возражения учеников о сосуде с маслом были спеты той же самой массой голосов, с тем же диким волнением, с каким прозвучали взрывы ярости и издевательств толпы в доме Пилата и на Голгофе? Подобные вещи довольно легко можно было бы исправить. Пожалуй, самое осмотнительное заключение, к которому можно прийти — то, что половина ошибок произошла по вине Рихтера, который не пропустил через свое сердце музыку Страстей Баха, а другая половина — по вине Стеридейла Беннетта, вследствие нехватки времени на репетицию, а также непоколебимой тупости наиболее ужасной из всех человеческих институций, а именно — Британского хора.

Поскольку Баха никто не знал лично, нужно сказать, что наш план замещения отсутствующих 10 или 11 опытных и симпатичных певцов 10-ю или 11-ю сотнями тупых и болезненных, не будет соответствовать его музыке, какими бы горластыми эти 10 или 11 сотен не были. Одна сравнительно простая вещь, которую хор Бирмингема делает хорошо, — это пение хоралов. Их нам подали в лучшем виде. От остального остались только рога и копыта. Даже хор про громы и молнии не обнаружил в себе и следов электричества.

Моцарт

СТОЛЕТИЕ СО ДНЯ СМЕРТИ

9 декабря 1891 г.

Столетие со дня смерти Моцарта ознаменовалось на этой неделе множеством статей литераторов и музыкантов. Частью эти статьи довольно легковесны, особенно те, что напечатаны в иллюстрированных газетах. Портреты Моцарта во всех его возрастах; виды Зальцбурга; портрет Марии Антуанетты (названной в тексте «злосчастной»), которой Моцарт сделал предложение, будучи ребенком; картинка, на которой малолетний композитор, ростом в два с половиной фута, уязвляет маркизу Помпаду фразой: «Кто эта женщина, что не хочет поцеловать меня? Сама королева меня поцеловала!» (Сенсация!); факсимиле рукописи с четырьмя первыми тактами «La ci darem» и тому подобное. Все это, вместе с обильными пересказами, заимствованными из английского перевода обширной биографии Моцарта, написанной Отто Яном*, позволило журналистам благополучно справиться с юбилеем.

Совсем не так легко пришлось критикам. Конечно, все восклицают: «Восхищайтесь, восхищайтесь, восхищайтесь!»; но если вы не спекулируете без всякого стеснения на невежестве публики и не приписываете Моцарту в доказательство его несравненной гениальности таких «подвигов», какие легко совершают десятки органистов и мальчиков из хора, не написавших, да и не способных написать ни одного такта своей собственной музыки; если вы не осыпаете его симфоний и опер пустыми комплиментами, какие вполне уместно и слово в слово можно отнести к симфониям Шпора или операм Оффенбаха; если

*Известный немецкий историк, филолог и археолог.

вы не утверждаете, что он сочинял также произвольно, как поет птица, и совершенствовал свои величайшие творения в уме, прежде чем изложить их на бумаге; словом, если вы прибегаете к подобным изношенным приемам, — вы никогда не найдете у Моцарта таких достойных восхищения черт, какие свойственны лишь ему одному, ибо он, подобно Праксителю, Рафаэлю, Мольеру или Шекспиру, не был зачинателем нового движения и не основал никакой школы.

Он появился в конце, а не в начале определенной эпохи; и хотя у него есть оперы и симфонии, и даже фортепианные сонаты и другие камерные произведения, на которые вы можете указать пальцем и провозгласить: «Здесь достигнуто полное совершенство в данном стиле, и никто, как бы гениален он ни был, не сумеет сделать ни шагу дальше, — вы не сможете сказать: «Здесь появилась совершенно новая струя музыкального искусства, о какой до Моцарта никто и не помышлял».

Гайди, заложивший фундамент для симфоний Моцарта, гордился его гением, ибо чувствовал в нем и свое зерно. Он бы и сам написал Es-dur'ную симфонию Моцарта, если б мог, но хотя это было ему не по силам, все же он ясно понимал, что человек, превзошедший его, опирался на его старческие плечи. В то же время Гайди отпрянул бы от мысли сочинить преступную, с его точки зрения, первую часть Героической симфонии Бетховена и по этому пути завести музыку в тупик.

Более дальновидный Глюк не только на руках вынес Моцарта туда, откуда уже виднелись вершины его оперного творчества, но и немного расчистил новую тропу для преемников Моцарта, которые понимали, что тот достиг своей цели, и были слишком даровиты, чтобы тратить время на фабрикацию слабых растворов моцартовской музыки и называть их «классическими».

Многие поклонники Моцарта не выносят, когда им говорят, что их герой отнюдь не был основателем дина-

стии. Но вершин искусства достигают последние в роде, а не первые. Почти каждый может что-то начать; трудно закончить начатое — создать нечто такое, что уже нельзя превзойти.

Если бы мы поставили зачинателей выше завершителей, нам пришлось, бы, например, в литературе, отвести капитану Майн-Риду, открывшему несомненно новую жилу, более высокое место, чем Диккенсу, который воспользовался уже ранее созданным типом романа, но зато совершил подвиг, вынудив всех своих преемников либо создать совсем новый вид романа, либо плестись за своим предшественником в качестве его ненужных эпигонов. Несомненно, что, если Гайдн, наделенный и великим дарованием и великой душой, мог сказать: «Я не лучший представитель моей школы, но был первым из них», — то поклонники Моцарта могут утверждать с таким же открытым сердцем, что их герой был не первым, но лучшим. И так было всегда. Пракситель, Рафаэль и многие другие имели великих предшественников, но лишь бездарных последователей.

В этом все согласятся со мной. Но это означает, что либо я кругом не прав, либо люди размышляли над этим вопросом по меньшей мере полвека. Ведь сто лет назад Моцарта считали безрассудным новатором: именно такая точка зрения побудила многих композиторов — например, Мейербера — отдаться новаторству как самоцели. Поэтому перепрыгнем через столетие прямо в теперешнее время и посмотрим, не найдем ли мы аналогичного явления и в наши дни? Нам не придется долго искать. Ведь сейчас на наших глазах основателем новой школы и верховным новатором провозглашают Вагнера. Сам-то он был другого мнения; и после его смерти, кажется, лишь один я согласен с ним.

Я утверждаю с полной уверенностью: в 1991 году всем станет ясно, что Вагнер завершил музыку XIX столетия или Бетховенскую школу, но отнюдь не был зачинателем

музыки XX века; точно так же самые совершенные произведения Моцарта — это последнее слово XVIII столетия, а не первое XIX века. И это верно, несмотря на то, что «Похищение из сераля» наметило путь немецкой оперы XIX века — операм Бетховена, Вебера и Вагнера (а также более поздним операм самого Моцарта), и что «ФИАЛКА» открыла дорогу немецкой песне XIX века — песням Шуберта, Мендельсона и Шумана, и что «Волшебная флейта» — предок не только Девятой симфонии Бетховена, но и аллегорических музыкальных драм Вагнера с олицетворенными абстракциями (у Моцарта), вместо индивидуализированных характеров (у Вагнера) в качестве действующих лиц.

Но не «Похищение из сераля» и не «Волшебная флейта» принадлежат к тем произведениям, какие являются высшими достижениями Моцарта, а «Дон-Жуан», «Свадьба Фигаро» и три-четыре наиболее совершенные его симфонии. Это музыка XIX столетия, стремящаяся в будущее, как мессы Моцарта — музыка XVII века, возвращающая в прошлое. Подобно этому, хотя критикам-палеонтологам 1991 года после их усердных, но тщетных попыток опорочить музыку XX века и удастся показать, что Вагнер, их главный классик, раза два пытался предвосхитить ее, — весь мир будет правильно оценивать его как типичного композитора XIX века, композитора бетховенской школы, настолько же более крупного, чем Бетховен, насколько Моцарт был крупнее Гайдна.

Ну, теперь я высказался и, надеюсь, поддержал свою репутацию, ибо всякий восклицает: «Будь я проклят, что за чушь!» Тем не менее я прав; и да прислушаются ко мне наши будущие Вагнеры! Ибо кажущееся неисчерпаемым богатство музыки, звучащей в Байрейте, лишь доказывает, что Вагнер использовал его до последней унции и что второразрядные Вагнеры еще более претенциозны, а значит, и более невыносимы, чем были второсортные Моцарты.

Что до меня, так я особенно и не стараюсь превозно-

сить Моцарта, ибо так страстно люблю его, что каждый возможный недочет в его творчестве исправляю в своем воображении. Гуно благоговейно провозгласил, что для него «Дон-Жуан» всю жизнь был откровением совершенства, чудом, безупречным трудом. Я снисходительно посмеиваюсь над Гуно, поскольку не могу заставить себя быть столь щедрым, без сомнения потому, что я беднее его; но думаю, что я уподобляюсь ему в моем глубинном отношении к Моцарту.

Еще в детстве мне выпало счастье досконально изучить «Дон-Жуана», и если тогда я восчувствовал лишь обаяние изумительного мастерства, я и то считаю этот урок важнейшим событием в моем музыкальном образовании. И в самом деле, «Дон-Жуан» воспитал мой художественный вкус во всех отношениях и помрачил его лишь в одном — я уже не способен критиковать Моцарта беспристрастно. Когда что-нибудь заставляет меня живо вспомнить о его изумительных творениях, всякий другой композитор кажется мне сентиментальным вздорным сапожником. Впрочем я воздержусь от крайностей Улыбышева и попридержу свой язык!*

Сейчас особенно достойны сожаления певцы, инструменталисты и дирижеры, внезапно вынужденные дать возможность публике услышать чудеса, какие столь восторженно расхваливают газеты. В обычное время певцы и музыканты просто отказываются исполнять Моцарта. Однако ошибочно думать, что на музыку Моцарта нет спроса. Я знаю нескольких импресарио, которые просят каждого приглашенного ими певца спеть какую-нибудь песню Моцарта, но неизменно встречаются со ссылками на исключительную трудность этой задачи. Ведь исполнение Моцарта, нельзя «произвести эффект» или взбудоражить аудиторию, играя на ее исторической чувствительности.

*А.Л. Улыбышев ставил Моцарта выше всех композиторов. —
Прим. ред.

Музыка Моцарта категорически требует тончайшей интерпретации — красивой, выразительной и продуманной; а самое главное — она столь прозаична и ясна и в то же время кажется столь легкой для исполнения, что отклонись артист хоть на волосок от совершенства, это тотчас заметят и его безжалостно назовут тупицей, искажающим произведение. Именно поэтому нам редко приходится слушать Моцарта, а если и приходится, то в передаче, лишь омрачающей репутацию композитора.

Но как же не отметить юбилейной даты? Что-то надо было предпринять! И вот Кристал-Пэлис решил дать симфонию «Юпитер» и Реквием, а Альберт-Холл, пытаясь внести некоторое разнообразие в программу, анонсировал Реквием и симфонию «Юпитер». Сравнить исполнения Реквиема я не мог, так как на концерт в Альберт-Холле опоздал.

Симфония «Юпитер» была проведена м-ром Маннсом в настоящем героическом духе; и его хорошо поддерживали деревянные духовые; но струнная группа оскандалилась. В первой части она не сумела подняться даже до самого заурядного исполнения: м-р Маннс должен отослать всех скрипачей обратно в школу, чтоб они научились играть гаммы чисто, ровно и красиво. В Альберт-Холле играли довольно опрятно и точно; но в целом м-р Хеншель провел симфонию в старомодно-щегольском, поверхностном и манерном стиле, а я уже сыт по горло подобным исполнением. К счастью, он немедленно загладил свой провал — я другого слова и подобрать не могу — поистине превосходной трактовкой хора жрецов из «Волшебной флейты». Этот хор, а также одна из лучших концертных арий Моцарта в исполнении м-ра Ллойда, затем ария «Non più andrai», спетая м-ром Норманом Салмондом в хорошем английском переводе, и «Масонские погребальные песнопения», сыгранные оркестром Кристал-Пэлиса, достойно украсили юбилей.

Добавлю еще, что м-р Джозеф Беннет, только что бро-

сив свой последний камень в Вагнера, здесь скромно ограничился стихотворением, которое было прочитано между реквием и симфонией. Вдохновленный, видимо, искренним чувством, автор уповает, что Моцарт примет сей стихотворный дар, невзирая на его несовершенства:

Но ведь из сердца он летит,
Любовью чистою горит.

Возможно, что м-р Маккензи или д-р Парри, прислушавшись к известному замечанию Бомарше, вскоре положат оду м-ра Беннета на музыку. Внес свою лепту и м-р Херкомер, написав совершенно фантастический портрет Моцарта. Я тщательно сравнил его со всеми известными портретами композитора и с полной уверенностью утверждаю, что он сверхъестественно не похож на оригинал.

«Иллюстрийтед Лондон ньюс», 12 декабря 1891 г.

Вольфганг Моцарт, столетие со дня смерти которого 5 декабря 1791 года мы ныне отмечаем, родился 27 января 1756 года. Он был внуком аугсбургского переплетчика и сыном Леопольда Моцарта, композитора, педагога и скрипача, занимавшего хорошее положение на службе у зальцбургского архиепископа.

Уже в возрасте трех лет Вольфганг проявил такой интерес к урокам музыки своей сестры, которая была старше его на четыре с половиной года, что отец разрешил мальчику играть в занятия музыкой, как позволил бы ему играть в лошадки. Но ребенок увлекся, всерьез и вскоре стал сочинять менуэты с таким же рвением, с каким м-р Рескин сочинял в том же возрасте маленькие поэмы.

Леопольд Моцарт — довольно умный, сам проложивший себе дорогу в жизни, не скованный застенчивостью

или робостью, уверенный в своем профессиональном мастерстве, практичный, напористый человек — решил, подстрекаемый честолюбием, разработать для выдвижения своего сына многообещающий план действий и быстро осуществить его. Убедившись, что большой талант Вольфганга даст возможность мальчику добиться величайшего успеха в качестве композитора и виртуоза, он сразу же задумал создать европейскую репутацию для великого в будущем музыканта и с этой целью предпринял большое турне по многим городам, посетив в том числе Париж, Лондон и Амстердам, где демонстрировал в придворных кругах и широкой публике обоих своих детей как «чудо природы».

После того как в 1769—1711 годах Моцарт дважды побывал в Италии, он уже знал больше, чем ему могли преподать самые образованные музыканты Европы; он стал непревзойденным исполнителем на клавесине и фортепиано; а как органист побудил старых музыкантов называть его воскресшим Себастьяном Бахом. В то же время игра на скрипке не доставляла Моцарту удовлетворения. Леопольд Моцарт был убежден, что сыну его нужно лишь увериться в своих силах, и тогда он окажется во главе всех европейских скрипачей; возможно, что отец был прав; но Вольфганг, пренебрегая своими успехами, ничуть не стремился стать концертирующим скрипачом и в дальнейшем проявлял приобретенное мастерство лишь в квартетах, играя на альте.

В общем надо признать, что отец Моцарта, хоть и не понимавший масштабов дарования собственного сына, сделал, по своему разумению, все возможное, чтобы выпестовать его талант; и хотя Моцарт в более поздние годы, может быть, и задумывался над тем, не лучше ли ему было родиться сиротой, — он никогда не порицал отца.

Материальное благополучие Моцарта окончилось с его детством. С того времени, как он начал жить самостоятельно, совершив в возрасте двадцати одного года

поездку в Париж вместе с матерью (которая умерла там), и до дня своей безвременной смерти, спустя четырнадцать лет, он жил жизнью истинно великого человека в очень маленьком мире. Когда он вернулся, чтобы обосноваться в Вене, и женился там, то сразу же после венчания разразился бурными слезами. Плакала и его жена, да и все присутствовавшие. Они плакали отнюдь не напрасно, хоть и не подозревали об этом, если вспомнить, какое будущее ожидало молодую пару.

У Моцарта было три возможности зарабатывать деньги — обучать музыке, давать концерты и, пользуясь влиянием тех аристократов, чьей поддержкой он мог заручиться, получить либо место при дворе, либо заказы на церковную или театральную музыку. Ни один из этих способов не оказался плодоносным; скудный заработок Моцарта и долги привели к тому, что, когда он умер, у его вдовы осталось всего пять фунтов стерлингов, то есть на 15 фунтов меньше, чем она была должна врачу.

Моцарт был хорошим учителем, однако лишь в тех случаях, когда ему доводилось безвозмездно обучать способных людей; но модным педагогом он так и не стал. Публичные выступления оплачивались получше: он сочинял фортепианные концерты один за другим, всегда импровизировал какую-нибудь «фантазию» и срывал аплодисменты. Но в те времена еще не было так называемой «широкой» публики, которая регулярно поддерживала бы подписку на концерты классической музыки. Подписчики шли на поводу у моды и были непостоянны, ограничиваясь поддержкой музыкальных выступлений Моцарта лишь во время «сезона». Неудачные попытки Моцарта добиться при дворе чего-либо большего, чем мизерной платы за сочинение танцевальной музыки, объясняются тем ужасным положением, в котором он находился из-за интриг музыкантов, близких к императору. Впоследствии Сальери откровенно заявил: «Смерть Моцарта

всем нам на руку. Поживи он еще, никто не дал бы и ломанного гроша за наши сочинения».

Моцарт был уже совершенно истощен напряженной работой и вечными тревогами, когда заболел роковой лихорадкой. Он даже подозревал, что кто-то отравил его. Много крокодиловых слез было пролито по поводу погоды, которая в день похорон Моцарта была настолько плоха, что никто из его друзей, присутствовавших на заупокойной службе в церкви св. Стефана, не отважился сопровождать катафалк до отдаленного кладбища св. Марка. Возница катафалка, подручный могильщика и местная «кладбищенская нищенка» — вот и все, кто видел, как гроб с телом Моцарта был опущен на два других гроба в жалкую могилу для бедняков. Сам по себе этот факт лишь показывает, до чего беден был Моцарт. А ударяться в пафос, говоря об этом, — чистейший снобизм. Сам Моцарт, конечно, не почел бы ниже своего достоинства упокоиться вечным сном в могиле для бедняков. Вероятно, он согласился бы со стариком Бюкененом, который на своем смертном одре приказал прислуге раздать все оставшиеся в доме деньги на благотворительные дела, вместо того чтобы истратить их на его грядущие похороны, и не без ехидства добавил, что членам приходского совета волей-неволей придется похоронить его, если они замешкаются.

Не следует, все же, думать, что жизнь Моцарта сопровождалась вечной ущербностью. Он таил в себе огромный запас сил и для работы, и для развлечений; он шутил, смеялся, рассказывал разные истории, болтал, путешествовал, пел, играл, писал стихи, танцевал, участвовал в маскарадах и спектаклях, играл на бильярде, и все это хорошо удавалось ему, а значит, и доставляло удовольствие; пяти лет от роду он был серьезен как взрослый, а в тридцатилетнем возрасте обладал обаянием ребенка. Можно думать, что многим приятелям Моцарта его превосходство правилось не больше, чем оно нравилось

Сальери, и что, несмотря на общение со многими людьми и привязанность к своей семье, он, в более высоком плане, жил и умер одиноким, никем не поддержанный. Но в плане житейском у него было много восторженных поклонников и друзей. Чего ему недоставало, так это возможности достичь тех высот в своем искусстве, на одоление которых он чувствовал себя способным, а это — трагическое лишение!

Здесь невозможно привести исчерпывающую характеристику Моцарта как великого композитора. В наше время его музыка плохо знакома англичанам, за исключением тех, что изучают ее у себя дома. В концертах ее исполняют мало и редко, и до тех пор, пока Рихтер не провел у нас Es-dur'ную симфонию, публика, опираясь на бессодержательные, поспешные, плоские интерпретации, столь обычные в наших концертных залах, полагала, что, по понятиям XIX столетия, Моцарт никак не может претендовать на свою прежнюю, ныне устаревшую репутацию.

На одну из многих причин этого заблуждения можно указать. Леопольд Моцарт, бесспорно, очень повредил сыну, навязав ему свои узкие представления о музыке, вместо того чтобы предоставить ему самостоятельно разобраться во всех областях музыкального искусства. Он внушал мальчику, что если музыкальная пьеса звучит красиво, построена симметрично, изобретательно и хорошо разработана в сонатной форме, то и желать больше нечего и даже не следует. Если бы Моцарт развивался без таких наставлений, то он, вероятно, пришел бы к выводу, что музыкальное сочинение без поэтической или драматической основы — лишь предмет роскоши, а вовсе не серьезное произведение искусства. Но он был воспитан в убеждении, что творчество композитора должно ограничиваться сочинением «абсолютной» музыки, и когда его гений внушал ему вдохнуть в инструментальную музыку мысль, Моцарт с необычайной изобретательностью осу-

ществлял это, пользуясь формами абсолютной музыки, и, не насилуя ее традиций, приспособлял с таким успехом эти формы и традиции к выражению своих поэтических замыслов, что одна и та же пьеса услаждает поэзией звуков слух любителя, совсем не разбирающегося в музыкальных формах. И в то же время воспринимается педантом, глухим и к поэзии и к драме, как образец классической музыки, демонстрируемый им своим ученикам.

Этот сплав формальных установок с поэтической значимостью вызвал всеобщее одобрение не только за его остроумие, что вполне естественно, но и как крупный вклад в развитие музыки, — а это уж ошибочный и абсурдный вывод. Моцарт, извиняющийся перед своим отцом за какую-нибудь необычную модуляцию, которая могла быть оправдана лишь поэтическим замыслом, выглядел бы довольно смешно. Если бы, например, он написал свой g-мол'ный квинтет в свободной форме, избранной Листом для симфонических поэм, то смерть Леопольда Моцарта, последовавшую сразу же за окончанием этого опуса, несомненно объяснили бы ужасным потрясением, которое тот испытал, читая партитуру квинтета; но можно смело утверждать, особенно после поучительных трудов Вагнера, что квинтет при этом не стал бы ни на йоту хуже.

Позже, когда Моцарт сделался вполне самостоятельным и начал понимать, что запретные приемы — это как раз те, для применения которых он и был рожден, он все же, просто по привычке и навыкам своего мастерства, придерживался старых форм, и — настолько твердо, что прослыл у нас формалистом, хотя своих современников он шокировал и они издевались над ним, как в наши дни иные издеваются над Вагнером. В итоге, поскольку Моцарт под влиянием своего отца, написал великое множество инструментальных сочинений, являющих только абсолютную музыку, и поскольку даже его величайшие драматические и поэтические произведения последних

лет были отлиты преимущественно в формах той же абсолютной музыки, — мы пришли к поспешному выводу, что все его творчество монолитно и что продуманная драматическая трактовка его последних симфоний была бы анахронизмом. Ныне в его лучших операх и то трудно оценить самые выпуклые драматические эпизоды в оркестре из-за их дурного исполнения; даже сцена на кладбище в «Дон-Жуане» неизменно отбарабанивается в «Ковент Гардене» как на редкость бессодержательная кадрили.

По счастью, и настойчивость, с которой Вагнер ратовал всю жизнь за реформу исполнения оркестровыхopusов Моцарта, и образцы такого исполнения под руководством дирижеров, вдохновленных Вагнером, и такие авторитетные суждения, как мысли Гуно о «Дон-Жуане», не говоря о влияниях общественного мнения, рассказать о которых не так-то просто, — все это, наконец, раскрыло публике немаловажную «тайну», заключающуюся в том, что мнимая тривиальность великой музыки Моцарта порождена лишь бездарностью и пустомыслием ее интерпретаторов. Творения Моцарта, исполненные надлежащим образом, еще ни разу никого не разочаровали.

Теперь, после длительного промежутка времени, их популярность возрастает. Потребность в шумной, страстной, волевой, героической музыке удовлетворена; и мы начинаем чувствовать, что уже нельзя вечно слушать седьмую симфонию Бетховена и увертюру к «Тангейзеру». Когда мы вполне исчерпаем их и поймем, что существуют различные по интенсивности и качеству эмоции, тогда мы вступим на путь, который приведет нас к полному пониманию Моцарта и к правильной оценке лучших творений Вагнера, независимо от их новизны. А препятствуют этому монотонность нашей будничной жизни, порождающая неумеренные требования сенсации от искусства, и умственная тупость, мешающая нам постигать интеллектуальные по существу свойства самой высокой музыки и наслаждаться ими. Оба эти недостатка — пло-

ды упадочной культуры; и пока положение не изменится, Моцарту придется лежать на полках. Тем хуже для нашего некультурного поколения, но не для творца «Дон-Жуана».

СИМФОНИИ

11 июня 1890

Господину Лабушере, видимо, показалось преувеличением определение Моцарта как «первого в музыке» (такую характеристику ему дал епископ Рипонский), так как Лабушер намекнул на то, что было бы достаточно признать превосходство Шекспира в драме и не оспаривать первенство епископа в области морали*. Я не обвиняю г-на Лабушера, заключившего, что епископ был не прав, потому что епископы, как правило, заблуждаются, а судьи оказываются не правы всегда.

Хотя предубеждение в отношении прелата столь сильно во мне (ведь епископ никогда не приносил мне никакого вреда и, насколько мне известно, сам является серьезным и образованным музыкантом), я, соглашаясь с ним, все же расцениваю его точку зрения скорее как запоздалую дань моде — моцартомании первой четверти нашего века, чем как проявление собственной убежденности. Это безусловное обожание произведений Моцарта завершилось реакцией, которую мы пережили; в следующем веке несомненно последует антивагнеровская реакция. Такое развитие ждет наследие любого великого человека.

Когда-то в моей библиотеке имелось издание Шек-

*Епископ провозгласил в своей проповеди: «Как Моцарт был первым в музыке, а Шекспир первым в драме, так и Христос был первым в морали». Анри Лабушер, радикальный журналист и член парламента, представил свои сомнения по этому поводу в лондонской «Истине» 29 мая 1890. — *Прим. автора.*

спира с предисловием, написанным этим необыкновенным олухом Роу, в котором некто Николас просил прощения за Уильяма, наивного невежду, который лишь благодаря своему природному свету сумел случайно создать кое-что путное... Я долгое время хранил Роу как диковину; но когда увидел, что среди нашей публики довольно популярно мнение о Моцарте как о подростке, которому удавались симпатичные мелодии, я понял, что Роу превзойден, и выбросил эту книжку в мусорный ящик. Несомненно, все современники Роу, ни бельмеса не понимавшие в драматической поэзии, хорошо понимали, какое место отведено Шекспиру, так же как Вагнер понимал, какое место отведено Моцарту, посмеиваясь над мелкими людишками, полагавшими, что Шуман и Брамс — уже не говоря о Бетховене — сильно обскакали Моцарта. Я, конечно, не склонен называть Шумана сентиментальным дурачком, а Брамса — претенциозным болваном; но если Моцарта назвать средним индивидуумом, то их пришлось бы описать именно таким образом.

К сожалению, не каждый дорастает до Моцарта, когда дело доходит до дирижирования. Его партитуры не так самоигральны и тяжелы по весу, как большинство современных партитур. Поэтому когда чувство долга заставляет г-на Маннса или дирекцию Филармонии поставить в афишу соль-минорную, ми-бемоль-мажорную симфонию или симфонию «Юпитер», то музыканты, видя перед собой лишь легкие диатонические пассажи и каденции, мягко переходящие в диссонирующие доминанты, быстро проигрывают всю эту «чепуху» в духе брикстонских школьниц, тарабаниющих один из фортепьянных дуэтов Диабелли. Слушатели ерзают в креслах во время аллегро, отчаянно зевают в ходе анданте, просыпаются на менуэте, признавая трио очаровательным, подбадривают себя во время заключительной части мыслью, что конец уже не за горами; но все заканчивается тем, что публика соглашается с мнением г-на Лабушера, а вовсе не с мнением епи-

скопа Рипонского, и объявляет меня клинически безумным, когда я решительно провозглашаю Моцарта равней Баху и Вагнеру — а в высших его проявлениях превосходящим и Бетховена.

Я помню один из концертов Рихтера, во время которого исполняли увертюру или прелюдию к какому-то пустому месту, сочиненному не то чахлым последователем Вагнера, не то самим Эженом д'Альбером* и предлагавшемуся в качестве изюминки. Но перед тем исполнили Симфонию ми бемоль мажор, что и послужило причиной шумного провала «изюминки». Насколько я знаю, именно в тот вечер каждый лондонец, находящийся в здравом уме, впервые смог почувствовать в полной мере очарование музыки Моцарта. Именно этот подвиг представил нам Рихтера как выдающегося мастера своего дела, а не Заклинание огня и не Полет валькирий. И все же Рихтера и теперь публика знает по Полету валькирий и по Заклинанию огня — и в сотый раз хочет слышать в его исполнении Седьмую симфонию Бетховена.

На этой неделе, однако, появилась афиша, сообщающая о том, что концерт Рихтера на сей раз завершится Симфонией до мажор Моцарта — не «Юпитером», а той, что известна как Шестая. Я покинул Оперу ради концерта, и удача позволила мне не только подоспеть к началу симфонии, но и избежать мук в театре, когда горста хилых джентльменов пыталась проорать громовыми головами хор Гибихунгов из «Сумерек богов». Исполнение симфонии явилось повторением предыдущего триумфа Рихтера. Медленная часть и финал прозвучали просто великолепно; средняя часть последнего, которая, признаюсь, удивила меня своим невинным видом на бумаге, поразила слух своей величием и сочетанием живости с грандиозностью.

* Эжен д'Альбер (1864 — 1932) — немецкий композитор, пианист и дирижер французского происхождения; испытал влияние веризма.

ГЕРОИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ

14 февраля 1894

Сим удостоверяя, что важное мероприятие оказалось полностью по силам господину Хейшелу, я вынужден признаться, что не могу сказать того же о себе. Дело в том, что мне не всегда удается являться на эти особо торжественные концерты в настроении, приличествующем случаю. Похоронный марш в «Героической» симфонии, например, производит чрезвычайно глубокое впечатление на человека, восприимчивого к душевному волнению похорон. К несчастью, моя ранняя подготовка в этом отношении не была такой, какой ей следовало быть. Для начала, родившись, я был наделен непомерно большим запасом родственников, которые с того времени плодились и размножались. У меня было несметное число теток и дядьев, а кузенам не было числа, как песчинкам в море. Следовательно, даже низкий показатель смертности по самым естественным причинам обеспечивал изрядное постоянство похорон, посещаемых отнюдь не дружным, но чрезвычайно родовитым семейством. Прибавьте к этому, что в разделенном по религиозным убеждениям городке, где мы жили, было принято хоронить мертвых на двух больших кладбищах, каждое из которых противоположная фракция считала vestibule ада, а хозяева — вратами Рая. Оба кладбища находились в одной или двух милях от города, и это обстоятельство, кажущееся незначительным, имело заметное воздействие на похороны, потому что большая часть поездки к могиле, особенно когда умерший жил в предместьях, проходила по проселочным дорогам. Сейчас самая тяжелая утрата не заставит людей

полностью забыть, что время — деньги. А потому, хотя мы имели обыкновение достаточно медленно и печально шествовать по улицам и вдоль домов в начале нашего пути, стоило нам очутиться на просторе, извозчики начинали править совсем в ином духе. Лошадей подбадривали; кнуты щелкали; вся процессия двигалась резкими толчками, заставляя нас просовывать руки сквозь широкие ремни катафалков, которые были уравновешены на продольных шестах с помощью огромных и совершенно негибких пружин; именно тогда похороны и начинались всерьез. Мне пришлось вдоль и поперек изъездить этот пригородный маршрут, сидя в ногах у какого-нибудь умершего дяди, который некогда и сам предавался подобному развлечению. Однако в непосредственном соседстве с кладбищем дома появлялись вновь; тут печаль возвращалась к нам с непреодолимой силой: нам едва хватало сил подползти к большим железным воротам, где нас ожидал бесноватый черный пони с допотопным лафетом и покровом, чтобы перевезти наше бремя по аллее к похоронной часовне; пони выглядел так, будто в любой момент мог дохнуть огнем, раскинуть над головой пару крыльев, как у гигантской летучей мыши, и исчезнуть вместе с гробом и всем остальным в раскатах грома под могильной плитой. Такими были сцены, которые на всю жизнь сделали меня неспособным прочувствовать марш в Героической симфонии так, как его чувствуют другие. Роковой эпизод, в котором гобой проводит марш в мажор, а все сочинение, если можно так выразиться, оживает и спешит, губителен для меня. В момент, когда это начинается, я инстинктивно оглядываюсь в поисках ремня; и голоса оркестра тонут в голосах трех очень напряженных людей: нас безумно толкает и бросает туда-сюда; самый молодой, мой кузен, рассказывает мне романтическую историю, которая начинается с неожиданной встречи с прекрасной супругой лорда лейтенанта в отъезде поле (случай явно вымышленный); старший,

дядя, дает моему отцу бесконечный отчет о старых граненых часах, которые обошлись в пять шиллингов и в течении следующих сорока лет показывали точное время; а мой отец, размышляющий относительно того, насколько век умершего оказался сокращен характером его жены и алкоголем и до какой степени виною то, что принято называть естественными причинами. Когда происходит внезапное и несколько неподготовленное обращение мелодии в минор, тогда я воображаю, что мы вновь подъехали к домам. Наконец я пробуждаюсь полностью и понимаю, что не слушал критически ни одной ноты последних страниц партитуры. Я не защищаю свое поведение, настоящее или будущее: я просто описываю его так, чтобы мои недостатки были должным образом приняты во внимание при взвешивании моих критических приговоров. Детство забавляется везде, где может, не пытаюсь понять суть явлений; и, так как общество желает избавляться от своих мертвецов посредством гротескного театрализованного представления, во время которого фарсовые инциденты естественно и неизбежно возникают на каждом шагу, нет ничего удивительного, что похороны заставили меня в нежном возрасте смеяться так же сильно, как они отвращают меня теперь, когда я повзрослел и понял, что на самом деле стоит за этими ужасными сценами, заглянув в глубь того, что сентиментальные люди любят называть «владениями Бога». Я пойду еще дальше и признаюсь: это был не единственный ритуал, почтение к которому мне подорвали еще в раннем детстве, столь скандально уродливо и неискренне его исполняли. По этой причине в глубине души меня не волнует та основная часть «Парсифаля», которая зрительно воспроизводит ритуал, а музыкально должна будить те чувства, которое ритуал вызывает в яром приверженце обрядности.

Я могу крайне симпатизировать Зигфриду, лежащему под деревом и слушающему звуки леса; но Парсифаль, неподвижно глядящий на церемонии Грааля, отделенный

от него только открытой дверью и свободным воздухом, заставляет меня думать, что Гурнеманц по заслугам обзывает его дуралеем и гонит прочь. Здесь я позволю себе обратиться с советом к набожным родителям — в интересах тысяч несчастных детей, одним из которых однажды был и я: если вы берете с собой ребенка и заточаете его в церкви, строго запрещая разговаривать и вертеться (в возрасте, когда единственное осознанное ощущение, которое это место может производить, это ощущение темницы и, следовательно, острая тоска по свободе), вы закладываете основу не образцовой пожизненной набожности, а неискоренимой антипатии ко всем рукотворным храмам — и ко всем ритуалам вообще. Ощущения детства, конечно, остались во мне — в результате на том лондонском симфоническом концерте, пребывая в активном и объективном состоянии ума, я был настолько удручен ритуальным аспектом музыки «Парсифаля» и медленной части Героической симфонии, что не смог причаститься истинного духа композиторов. Поэтому не могу сказать, воздал ли господин Хеншел им по заслугам или нет.

ПАСТОРАЛЬНАЯ СИМФОНИЯ

8 февраля 1893 г.

Господина Хеншела нужно поздравить с его последним симфоническим концертом не только потому, что ему удалось сформировать хороший хор, но и потому, что исключительно удачное исполнение Пасторальной симфонии показало, что он полностью закончил свой первый труд по формированию первоклассного оркестра. В длинных перерывах между наездами Рихтера можно с удовольствием утешаться, слушая в Сент-Джеймс-Холле Лондонский оркестр, играющий с воодушевлением и це-

леустремленностью и обладающий верностью интонаций, а в случае необходимости — глубиной и яркостью, которые он может демонстрировать сколь угодно долго в любом темпе без колебаний и срывов.

Когда мы в последний раз слышали Пасторальную симфонию в исполнении Филармонического оркестра (согласно общему мнению профессионалов, это лучший оркестр в мире, и фактически наиболее поверхностный), дирижер был вынужден заранее извиниться за исполнение. В прошлый четверг г-н Хеншел был вынужден дважды возвратиться за пульт после исполнения, сорвавшего бурные аплодисменты. Второй раз он преднамеренно выбрал особенно замечательное сочинение из программы Филармонического оркестра, чтобы продемонстрировать нам разницу между достижениями в чтении нот с листа, производимым Филармоническим оркестром, и истинным искусством оркестровой интерпретации. В «Леноре» Раффа он достиг сравнительно легкого и несомненного успеха. Бетховена он исполнил глубже, и его успех стал более заслуженным. Две первые части были сыграны с мастерством: я еще никогда не слышал от господина Хеншела такой убедительной интерпретации классики. В третьей части ему немного мешали некоторые погрешности в оркестре, гобой тягостно фальшивил; а бурный момент кульминации был слегка обесценен тем, что оркестру была предоставлена излишняя свобода взорваться прежде, чем этот момент наступил; но множество тонких деталей, обычно упускаемых, вполне возместили эти недостатки.

Единственной старомодной деталью на этом концерте было неизбежное замечание в аналитической программе о том, что Бетховен «опускался до явного подражания» (перепелу, кукушке и соловью) в Анданте. Сейчас я зываю к г-ну Беннетту как человек и брат: долго ли мы будем продолжать повторять эти обрывки нелепой светской беседы о Пасторальной симфонии? В этом сочине-

нии нет более красивого фрагмента, чем тот, который состоит из упомянутых «подражаний». Он изящно построен и бесконечно поэтичен; все мы любим и ждем его с надеждой и испытываем мучительную дрожь всякий раз, когда какой-нибудь проклятый флейтист, который никогда не ценил — а возможно, никогда и не слышал соловьев, — играет верно только половину восьмых нот, а другую половину превращает в шестнадцатые. А потом мы уходим с концерта и всерьез упрекаем Бетховена за то, что он «опустился» до низкого и антихудожественного подражания грубой птице, которая за всю жизнь ни разу не брала надлежащих уроков пения.

Я могу сказать только одно: после многолетнего внимательного наблюдения, посвященного выяснению, которая из этих двух сторон — Бетховен или критики — выглядит глупее в свете очередного упрека, я неохотно пришел к выводу, что этот спор пора прекратить. Наша профессия предоставляет нам так много легких и необременительных возможностей предстать ослиами, буде мы к этому расположены, что у нас нет никакого оправдания цепляться за самые замысловатые и неудачные из всех.

ВОСЬМАЯ СИМФОНИЯ

«Дейли-Кроникл», 6 ноября 1895 г.

В последнем выпуске прозаических сочинений Вагнера в переводе м-ра Эштопа Эллиса читатель найдет хорошо известный эпизод, относящийся к Восьмой симфонии Бетховена. Вагнер пишет:

«Однажды мы с Мендельсоном слушали эту симфонию в Дрездене под управлением ныне покойного дирижера Рейсигера, а я еще раньше рассказал Мендельсону о моих стараниях внушить Рейсигеру верную трактовку —

этого сочинения, надеясь, что он прислушается ко мне, поскольку он обещал провести менуэт медленнее, чем его обычно играют. Мендельсон вполне согласился со мной. Мы стали слушать. Началась третья часть, и меня ужаснуло, что она по-прежнему исполняется в темпе лендлера. Но не успел я выразить свое возмущение, как Мендельсон одобрительно кивнул головой и, улыбаясь мне, воскликнул: «Великолепно! Bravo!» И тогда мой гнев перешел в замешательство. Равнодушное отношение Мендельсона к такому явному художественному *contretemps** породило во мне вполне законное сомнение в том, что он понимает эту музыку. Мне показалось, что я заглянул в настоящую пропасть недомыслия — в совершенную пустоту».

Четверть столетия назад, когда это было написано, и еще долгое время спустя все дирижеры в Англии убивали Восьмую симфонию так же, как убил ее Рейсигер; и все виолончелисты Филармонии боялись трио в ее третьей части. Трудно было бы изменить свои взгляды под влиянием человека, который кощунственно изобличал творца «Илии» в пустомыслии, а сам писал отвратительную музыку вроде тангейзеровской какофонии. Ведь тогда мы и не подозревали, что еще не кончится столетие, а музыкальный критик, который поставит Мендельсона выше Вагнера, будет пользоваться не большим авторитетом, чем литературный критик, доказывающий превосходство Лонгфелло над Шекспиром; еще труднее было предвидеть, что в гнилой зимний день все билеты в Сент-Джеймс-холл (15 шиллингов за место в партере!) будут распроданы после объявления оркестровой программы, состоящей на три пятых из сочинений Вагнера, а в остальной части — Бетховена и Берлиоза, без всякого упоминания Итальянской симфонии Мендельсона или «Освящения звуков» Шпора, которые мы обычно называем «Мощь звука», ибо понятие «Освящение» для нас слишком

* В данном случае — просчет (*фр.*).

мегафизично, а посему невразумительно. Все это произошло в прошлый понедельник и отнюдь не явилось каким-то из ряда вон выходящим или беспрецедентным событием. А упомянул я о нем лишь потому, что этот концерт открылся той самой Восьмой симфонией, с которой связан эпизод, рассказанный вначале.

Как вы помните, в прошлом году нас впервые посетил Зигфрид Вагнер и был хорошо принят. Во время своего второго визита он дирижировал Восьмой симфонией и увертюрой к «Волшебному стрелку» — тоже подробно разобранный Вагнером в его работе о дирижировании — и провел их, конечно, «аля Вагнер» в полную меру своих сил. К несчастью, на этот раз оркестранты были в плохом настроении; а молодой дирижер, шатаясь под бременем великого имени, все же имел смелость представиться аудитории, как композитор, симфонической поэмой, которая написана хоть и много лучше, чем писал его отец в столь раннем возрасте, но могла быть с успехом заменена Итальянской симфонией. В результате, невзирая на то, что в первом ряду сидел сам Рихтер и демонстративно аплодировал, особенно после Allegretto Восьмой симфонии, — пресса осталась недовольной и учинила бедному Зигфриду разнос; могло показаться, что он разделит судьбу сына Моцарта и рухнет под грузом имени, носить которое не под силу простому смертному. Однако Зигфрид толково провел и симфонию и увертюру; ему недостает лишь такта и авторитета, — которых очень молодой человек и не может еще иметь, — чтобы укрепить свои позиции в Лондоне, где, скажем по правде, мы не только терпим *faute de mieux**, но расточительно хвалим и превозносим гораздо более слабых дирижеров, чем тот, что стоял за пультом.

Несмотря на то, что мы толпами устремляемся на концерты Рихтера и Мотля, Лондон все еще ужасно немusicalный город. Это видно уже по нашей музыкальной

* за неимением лучшего (*фр.*).

прожорливости, достойной самого Гаргантюа. Если Королевский театр показывает за один вечер модную *comédie**, нашумевшую сенсационную драму, шекспировскую трагедию, пышную рождественскую пантомиму и, под конец, острый фарс — вы не можете прийти к выводу, что вкусы театральной публики в этом городе высоко развиты: как раз наоборот!

А что мы можем сказать о программе последнего концерта Рихтера? Предварительно заметим, что одна бетховенская симфония — такое блюдо, которое настоящий музыкант едва одолжит за один присест. А теперь с ужасом приведем подробную программу. Восьмая симфония, увертюра Берлиоза «Король Лир», увертюра к «Тангейзеру» с вакханалией в гроте Венеры, первое действие «Валькирии», начиная с ухода Хундинга и до конца, и, наконец, в качестве ликера, «Полет валькирий».

Могут ли грядущие поколения поверить в возможность такого чудовищного, неразборчивого обжорства и гурманства? Даже Девятой симфонии, видите ли, недостаточно для одной трапезы — надо сдобрить ее увертюрой и концертом или Неоконченной симфонией Шуберта с прослойкой в виде «Аделаиды»; и тогда, мол, слушатели почувствуют, что не зря потратили свои деньги! А это лишь означает, что британский любитель музыки вовсе и не следит за развитием симфонии: он просто смакует здесь и там отдельные приятные кусочки, уподобляясь ребенку, который выковыривает изюминки из неудобоваримого кекса.

Как по-мальчишески выглядит такой любитель с его страстью к «Полету валькирий» и к оргии у Венеры, которые вообще неуместны в концертных программах! Очевидно, и популярность Седьмой симфонии Бетховена, которой Рихтер злоупотребляет *ad nauseam*** , зиждется на галопном ритме первой части и на чеканном стремитель-

* маленькая комедия (фр.).

** до тошноты (лат.).

ном натиске последней, — не говоря о гимнической мелодии прелестного Allegretto.

Во всех более тонких аспектах Восьмая симфония стоит выше, ибо в ней таятся: неумная жизнерадостность и прелестная шаловливость, совершенная искренность и естественность, струи небесных мелодий, внезапно выплескивающиеся из сонма звуков и улетающие подобно облаку, тонкая прихотливость гармоний, обволакивающих неотразимо одухотворенные темы, которые после бесчисленных уловок, дразнящих зовов и обещаний неожиданно обступают вас и уносят вдаль в восхитительном порыве буйного ликования.

Человек, способный восчувствовать все это и еще не насытившийся, чуть ли не голодный, алкающий новой пищи, — невообразим!

Рихтер в Восьмой симфонии опять показал себя непревзойденным толкователем Бетховена. Проводя трио, он не впал в рейсигеро-мендельсоновскую ошибку и не спутал движения «В темпе менуэта» (как его танцуют!) со старым быстрым менуэтом в симфониях Гайдна, столь непохожим на бетховенский. Само собой разумеется, что незабываемая вторая тема последней части — быть может, самая восхитительная из струистых мелодий симфонии — прозвучала божественно; но что, к несчастью, отнюдь не «само собой разумеется» в нашей несчастной стране, это блестящая фразировка цепи пассажижей, следующих за изложением темы. Именно в таких деталях знаток, разбирающийся в тонкой и умной трактовке, узнает мастера.

Но вот оказывается — быть может, это и неизбежно, — что совершенный толкователь Бетховена, к тому же воспитанный Вагнером — хотя дирижер ранга Рихтера воспитывает сам себя — не способен столь же совершенно толковать Вагнера. Рихтер, по сравнению с Мотлем, проводит вагнеровские произведения, как сержант — строевые занятия. Дисциплина образцовая, интонации точны

и полнозвучны; но темпам и мелодиям не хватает гибкости! Какому кларнетисту приятно, подчиняясь Рихтеру, скороговоркой передавать призыв Венеры в увертюре к «Тангейзеру», если под управлением Мотля инструмент мог петь эту мелодию, лаская слух аудитории?! А в «Валькирии», когда обреченный горю Зигмунд сидит у очага, задумчиво обращаясь к его теплому свету, и, смотря на гаснущий огонь, сравнивает его с теплящимся огоньком в своем сердце, — разве Мотль мог бы перейти от света к тьме без небольшого замедления темпа, даже под воздействием оупляющего филистерства м-ра Эдуарда Ллойда, который, сочтя невыгодными для своего голоса низкие мрачные ноты на словах «Только в глубинах сердца», бодро спел их октавой выше — поступок, вероятно, вызвавший бы у Вагнера страстный призыв к ангелу смерти?

Однако с Бетховеном у Мотля дело не очень-то ладится; и здесь Рихтер берет реванш. Леви, будучи одинаково силен в толковании обоих композиторов, поплатился за такую разносторонность своим рассудком, как Фаччо. Пожелаем ему поскорее выздороветь и, чтобы убедить нас в этом, приехать в Англию.

Приходится лишь удивляться, что непомерно обширные программы еще не свели нас всех с ума; да и свели бы, умей мы слушать.

ДЕВЯТАЯ СИМФОНΙΑ

23 июля 1890

Жаль, что в Сент-Джеймс-Холле нельзя открыть департамент статистики, чтобы установить, скольким из той толпы, что всегда собирает Девятая симфония, это сочинение действительно нравится. Если бы к этому во-

просу добавили еще одни, а именно изучали ли повоображенные симфонию наедине с самими собой или целиком почерпнули знания о ней из публичных исполнений, боюсь, ответы (в том маловероятном случае, что они окажутся чистой правдой) показали бы нам, что граница между теми, кого симфония озадачивает или кому она надоедает, и теми, кто числит ее в числе самых больших сокровищ, пройдет в одном и том же месте у обеих категорий. Вся загвоздка — в ужасной первой части. На концерте Рихтера нас убеждают, но не удовлетворяют; в Кристал-Пэлис нас заставляют исполниться благодарностью, но не убеждают; на концерте Филармонического оркестра нас утомляют и выводят из себя. В случае Рихтера основная причина недостатков — недостаток репетиций.

Вагнер заверил нас, что совершенные исполнения, которые он слышал в Париже на концертах оркестра Консерватории под управлением Хабенека в 1838 году, удались не благодаря гению Хабенека, каковым он не обладал, но оттого, что этот дирижер имел упорство репетировать первую часть до тех пор, пока не понял ее. На это ушло два года; но в конце концов оркестр освоил не только видные с первого прочтения мелодические темы, но и обнаружил, что многое из того, что на первый взгляд казалось простым декоративным аккомпанементом, исполнявшимся в обычном барабанном ритме, представляло собой подлинную и остро выразительную мелодию.

Я уверен, что если какой-нибудь оркестр овладеет этой мелодией, то мелодия сама овладеет оркестром столь властно, что симфония, не сдерживаемая дирижером, зазвучит сама собой, но для этого необходимо, чтобы сам дирижер проникся мелодией. Но так как этот процесс не приносит дохода, в противоположность коммерческим проектам, а единственное национальное постановление об оркестровой музыке в этой стране сформулировано

так, чтобы обезопасить любого дельца, желающего попытаться удачу, хорошего исполнения первой части мы не услышим в Лондоне никогда.

Сам Рихтер должным образом проникся музыкой и даже переполнился ею; но несмотря на свободу в выборе темпа ему так и не удалось добиться совершенного баланса, согласованного дыхания и ощущения бесконечности предельно выразительной мелодии: вы найдете, что струнные спотыкаются на пассажах *forte* в безучастном возбуждении, сердито отгораживаясь от туманной и неуверенной песни деревянных и рожков, и производя волнение, которое намекает на то, что данная часть, хотя и героическая по характеру, имеет трудное и болезненное начало, которое не может протекать без судорог. На прошлом концерте Рихтер напрягся из последних сил, чтобы сыграть это насколько можно более правильно, и он, конечно, извлек максимум из того, что ему позволяли материал и возможности; но этот максимум был не слишком велик. В остальном все прошло сравнительно гладко. Пожалуй, скерцо было чуть слишком медленным: дирижер играл его в темпе 110 — 112 ударов в минуту, я же настаиваю как минимум на 115.

Было замечательно, между прочим, слышать, как молодые люди разразились преждевременными аплодисментами по окончании *presto*, перед повторением скерцо. Это случилось по причине того, что такое повторение было пропущено в известном Петерсовском издании переложений симфоний в виде фортепьянных дуэтов; вот эти болельщики и решили, что часть окончилась небольшим забегом в конце *presto*. Нет ничего приятнее этой грубой ошибки, показавшей, что молодая Англия знает Бетховена не только благодаря Филармоническому оркестру. В медленной части исполнение достигло высшего уровня. Какой бы очевидной ни казалась связь между частями адажио и анданте, я слышал самые разнообразные неверные трактовки дирижеров, начиная с мистера

Маниса, отступающего всего лишь на волосок от правильной трактовки, и кончая синьором Ардити. Последний впервые обнаружил эту проблему однажды вечером на «классическом» Променад-концерте и взялся за ее решение с великим бесстрашием, он преподнес анданте как сверхъестественно медленное *lento*, отбарабанил адажио как живенькое аллегретто и оставил в целом впечатление выхолощенного попури из «Севильского цирюльника» для воскресного концерта по заявкам. Рихтер таких ошибок не совершал. Во время репризы в анданте тема развивалась так божественно, что, почувствовав явное намерение первых скрипок переусердствовать, Рихтер выбросил вперед умоляющую руку с призывным жестом самого естественного красноречия — и струнные подчинились. Было еще одно волшебное мгновение, когда струнный аккомпанемент начал выводить тему хора на эфирном *piano*. А потом хор сорвался с цепи и все поверг во прах. Лежа в этом самом прахе, я ограничусь добавлением, что четыре солиста, начавшие довольно живо, не остались безупречными. Но, пусть и плохо спетый, этот великий гимн радости, с его благородным и искренним прославлением счастья и любви, был по крайней мере лучше, чем любая оратория.

8 марта 1893

Исполнение Девятой симфонии всегда привлекает особую публику в Сент-Джеймс-Холл; поскольку симфония считается шедевром поэзии современного стиля, литератор приходит послушать ее, чтобы обогатить свою культуру. Мне всегда жаль этого человека: он сидит на своем кресле, скучая и мучаясь, размышляя, когда же наконец хор начнет петь те самые строфы, которые составляют единственную часть аналитической программы,

доступную его пониманию; он с трудом способен поверить, что дирижер может всерьез заставлять оркестр за- нудствовать в течение этих смертельных 45 минут, прежде чем к делу приступят певцы. Было время, когда дирижер часто сам заблуждался сильнее, чем литератор, в намерениях Бетховена, и пока те, кто знал сочинение наизусть, сидели, фыркая от яростного презрения или отдаваясь со смиренной покорностью привычной тоске, унылая церемония чтения оркестровых голосов продолжалась.

Когда я говорю «было время», я ни на минуту не ставлю под вопрос способность Лондона вновь достичь тех же обескураживающих результатов: нет сомнения, что любой, кому любопытно, что именно я имею в виду, изыщет должные объяснения прежде, чем мы потеряем все традиции того времени, когда Девятая симфония трактовалась так, как если бы это был квинтет Гуммеля для фортепьяно, флейты, и т. д., переписанный Бетховеном. Однако теперь достаточно широко известно, что подобная трактовка Бетховена характеризует дирижера не как авторитетного интерпретатора Бетховена, а как недотепу. Насколько это сочинение стало действительно популярным, установить было бы трудно, потому что, как я говорил, многие люди приходят на концерт, увидев ее в программе, не с тем, чтобы насладиться, но с тем, чтобы самосовершенствоваться. Для них кульминация всей этой скуки в «Оде к радости» должна казаться бессмысленной насмешкой, так как они всегда слышат ее впервые; поскольку человек не может приносить подобные жертвы дважды, как не может он дважды читать «Даниеля Деронду»*; и, следовательно, о слушателе Девятой симфонии можно сказать то же, что и о герое мюзикхолльной песни: «Ты теперь это знаешь — о-кей! Но пораньше узнать не мешало б», то есть он никогда не

* Роман английской писательницы Джордж Элиот (1819 — 1890).

становится достаточно знакомым с сочинением, чтобы восхититься им.

С другой стороны, должно увеличиться число таких же, как я, людей, отдающих предпочтение именно Девятой симфонии перед остальными восьмью вместе взятыми даже и с чисто музыкальной точки зрения, и для которых, кроме того, она принадлежит к религиозной музыке, и исполнение ее — скорее церковная служба, чем развлечение. Я крайне восприимчив к воздействию любой подлинно религиозной музыки, неважно, какой церкви она принадлежит; но музыку моей собственной Церкви — к которой мне, подобно другим людям, может быть, позволено питать пристрастие — должно искать в «Волшебной флейте» и Девятой симфонии. Я был рожден в злые дни, когда «Гугеноты» считались возвышенным сочинением, а «Волшебная флейта» — «проклятой пантомимой» (как сейчас называют ее законного наследника — «Золото Рейна»), когда Девятая симфония рассматривалась как слишком длинный, опасно извращенный и трудный концертный номер, уступающий таким величественным неоклассическим сочинениям, как «Святость звуков» Шпора* и «Итальянская» симфония Мендельсона; если бы я получал все свои знания о великом зингшпиле и о великой симфонии от их интерпретаторов, а не от Моцарта и Бетховена, мои познания были бы скудными и темными...

Что касается мистера Хеншела и его исполнения Девятой симфонии в прошлый четверг, то когда я говорю, что он вполне понял природу этого сочинения и ни на минуту не подвергся опасности совершить старую ошибку трактовать симфонию как простенькую музыкальную арабеску, я подразумеваю, что его исполнение прошло успешно: при хорошем оркестре и правильном понимании сути неясности и трудности Девятой симфонии исче-

*«Святость звуков» — Четвертая симфония немецкого композитора Луи Шпора (1784 — 1859).

зают, и ею может управлять ребенок. Концерт начался с Незаконченной симфонии Шуберта, которой, вообще говоря, надо было бы стать неначатой. Девятой симфонии вполне достаточно для одного вечера; потому я нарочно опоздал на первую часть шубертовской симфонии и не стал слушать вторую. Когда мы добрались до Бетховена, наши души быстро успокоились, поскольку мистер Хеншел сделался хозяином положения, энергично и решительно приступив к первой теме, а особенно — к тем двум финальным тактам, которыми Бетховен так мощно включает ее. Хотя таким образом главное было обеспечено, управление этой частью по мере ее разработки было отнюдь не выше критики.

В мистере Хеншеле, как в ибсеновском Строителе Сольнесе* и как во всех хороших дирижерах, живет тролль; этот тролль иногда принимается буянить и чинить обструкции — в те сезоны, когда мистер Хеншел упивается грубыми и крикливыми нападениями на нежные пассажи и даже изнуряет свой оркестр в манере, напоминающей одно из наиболее замечательных достижений Бевиньяни**. И вот еще: Бетховен, верно, хорошо знал, что такой недостаток есть у всех дирижеров, от которых он требовал определенных качеств; мне представляется понятным, что страх, как бы грубый напор или возбуждение не испортили благородства его симфонического шедевра, побудил его задать темп первой части не просто аллегро, а «аллегро, но не слишком — довольно величественно». Мистер Хеншел, конечно, упустил всю значимость этого «*un poco maestoso*». Он допустил не один неблагородный бурный порыв; и всякий раз такая несдержанность делала исполнение грязным и беспорядочным, если я не ошибаюсь, даже до того, что отдельные ноты оказались потеряны и по-

* «Строитель Сольнес» — пьеса Генрика Ибсена (1892).

** Итальянский дирижер Энрико Модесто Бевиньяни (1841 — 1903) отличался огненным темпераментом.

спешно возмещены деревянными духовыми в следующем такте.

В скерцо, которое можно исполнять стремительно, темп, колебавшийся в среднем не менее 117 ударов в минуту и иногда достигавший 120, был безупречен. В интерпретации медленной части нашлось много восхитительных моментов, особенно кантабиле вторых скрипок в первом из разделов анданте, и единственное, в чем я не согласен с дирижером, это заключение 21 раздела: темп, казавшийся поначалу вполне верным, обнаружил явную поспешность для подлинного бетховенского адажио. Позже мистер Хеншел весьма поразил некоторых из нас тем, что явно взял слишком медленный темп для *allegro assai*, в котором басы выводили тему «Оды к радости». Мы привыкли, когда это место играют ровно вдвое быстрее (как если бы половинки и четверти были восьмыми и шестнадцатыми) и трактуют не как выразительную мелодию, но как *allegro* Гайдна, и потому некоторые из старожилы возмутились тем, что мистер Хеншел не совершал обычных ошибок.

Я даже, признаюсь, считаю, что 33 удара в минуту, вырастающие до 36 на форте, можно было бы превратить в 36 и 40 соответственно, что не принесет ничего, кроме пользы от устранения маленькой погрешности. Хоровая часть, можно считать, получилась настолько хорошо, насколько позволяет английский концертный камертон. Но напряжение было поистине нечеловеческим; вычурная вариация подкосила и хор, и солистов, так как требовала ровного вокального исполнения, так же как и самого обычного мужества, которое хор демонстрировал в избытке, отчаянно карабкаясь с одного верхнего ля на другое. В целом, если мы не можем понизить камертон, я готов к тому, что лучше уж транспонировать партию на полтона, чем портить ее, надрываясь и напрягаясь до невозможности. Лучшими вокальными моментами исполнения были: очаровательное *piano* на словах «Тот в слезах, по доброй воле, сам покинет наш союз»; великий хор

«Обнимитесь, миллионы», и воинственное соло тенора, которое было умно и вдохновенно спето мистером Генри Мак-Кинли.

ПОСЛЕДНИЕ КВАРТЕТЫ

«Хорнет», 28 марта 1877

21-го числа, после полудня, был дан дополнительный Общедоступный концерт с тем, чтобы исполнить первый и пятый посмертно изданные бетховенские квартеты. Выбор был восхитительным, поскольку сочинения, о которых идет речь, иллюстрируют некоторые оттенки чувств, присущие индивидуальности этого великого художника, и не нашедшие выражения в языке других композиторов. Квартет фа мажор, опус 135, содержит одну из тех величественных медленных тем, характерных для самых ранних и поздних сочинений Бетховена, в которых он выражает сильную грусть, не жертвуя собственным достоинством и не намекая на болезненную чувствительность. В скерцо и финале квартета ми бемоль мажор выражен буйный характер, который, кажется, перерос за годы бедствий в безрассудный. В обоих произведениях можно найти и другие красоты, которые невозможно описать пером; но вышеотмеченные черты контрастируют так ярко, что просто поражают, когда квартеты слушаешь последовательно, как было в прошлую среду. Исполнителями были господа Йоахим, Рис, Штраус и Пьятти.

21 февраля 1894

Самым привлекательным для меня на этом концерте стал посмертный квартет Бетховена до диез минор. Почему меня нужно заставлять слушать намеренные умствова-

ция, претенциозные нисхождения в бездну, театральные припадки ярости и дрожи, своеправные капризы застенчивого гения — все то, что составляет всерьез обсуждаемую суть среднего периода бетховенского творчества, при том что я намного выше ставлю эти красивые, простые, откровенные, непретенциозные и совершенно понятные посмертные квартеты? Всегда ли они будут изгоями концертных залов из-за того, что профессора однажды высказались о них как о неясных и неудобоваримых. Ясно одно: неодобрение слепцов должно в настоящее время настроить всех интеллектуалов в пользу отвергнутых сочинений.

Несмотря на то, что начальное адажио сыграли в темпе достаточно подвижного алданте, исполнением можно было насладиться — вот вам еще одно доказательство того, что сложности этих поздних сочинений Бетховена суеверно преувеличены. Между прочим, в наши дни их исполняют дурно намного реже, чем сочинения, написанные Бетховеном в середине жизни.

СТОЛЕТИЕ СО ДНЯ СМЕРТИ

«Радио Таймс», 18 марта 1927 г.

Сто лет назад сварливый, пятидесятилетний старый холостяк, — уже настолько глухой, что он не мог слышать собственную музыку даже в полнозвучии оркестра, но еще различал раскаты грома, — в последний раз погрозил кулаком рокочущим небесам и умер, как и жил, строптиво бросая вызов Богу и отвергая вселенную. Он всегда был воплощением строптивности; так, встретив на улице великого герцога в сопровождении свиты, он лишь сдвинул на лоб шляпу и зашагал напролом сквозь толпу придворных. Он вел себя словно дерзкий паровой

каток (хотя почти все паровые катки ведут себя предупредительно и даже трусливо) и был одет хуже, чем огородное пугало; известно, что однажды его арестовали — как бродягу: полиция не могла поверить, что подобный оборванец мог быть знаменитым композитором, а тем менее — храмом самого мятежного духа, какой когда-либо выражал себя в чистейших звуках.

Поистине, это был мощный дух; но если бы я написал «мощнейший» и, значит, более мощный, чем даже дух Генделя, то сам Бетховен осадил бы меня; и потом: кто из смертных мог бы духовной мощью превзойти Баха? Но что дух Бетховена был мятежнейшим из мятежных, это не подлежит сомнению. Стремительное неистовство его силы, которое он легко мог, но порой не желал сдерживать и контролировать, и буйство его веселья не сравнимы ни с чем подобным в сочинениях других композиторов. Простаки пишут теперь о синкопировании как о некоем новом средстве внести предельное напряжение в музыкальный ритм; но даже самый разнузданный джаз кажется чем-то вроде «Молитвы девы»* после бетховенской увертюры — третьей «Леоноры»; и, конечно, никакая негр-итальянская свистопляска из тех, что мне доводилось слышать, не вдохнет в чернейшего из черных танцоров такого *diable au corps***, как это мог бы сделать финал Седьмой симфонии.

И тот же Бетховен, как никакой другой композитор, умел до того растрогать слушателей нежной красотой своей музыки, что они положительно таяли от умиления, а потом внезапно оглушить их сардоническими трубными звуками и высмеять за то, что они дали себя одурачить. Никто, кроме самого Бетховена, не мог укротить Бетховена; когда же «на него находило» и он не желал себя укрощать, то становился неукротимым.

* Сентиментальная пьеса для фортепиано польской пианистки Бондаржевской-Барановской.

** дьявола в теле (*фр.*); здесь: лихость.

Эта мятежность, это умышленное неподчинение порядку, эта насмешливость, это бесшабашное и горделивое пренебрежение общепринятыми условностями поставили Бетховена особняком от музыкальных гениев церемонной эпохи XVII и XVIII веков. Он был гигантской волной в той буре человеческого духа, которая породила французскую революцию. Никого он не признавал над собою. Моцарт, его величайший предшественник, был с самого детства всегда умыт, причесан, роскошно одет и великолепно держал себя в присутствии королей и вельмож. Его ребяческая вспышка обиды на маркизу де Помпадур, когда он сказал: «Кто эта женщина, что не поцеловала меня? Меня самого королева целует!» — была бы совершенно невозможной для Бетховена, который оставался невылизанным щенком и тогда, когда превратился в поседевшего медведя.

Утонченность Моцарта была порождена традициями светского общества, а также складом его характера и душевным одиночеством. Моцарт и Глюк были утонченны, как придворные Людовика XIV; Гайди — как большинство культурных дворян его времени; Бетховен же, по сравнению с ними, был беспокойным представителем богемы, сыном простого народа. Гайди не выносил Бетховена, хотя был настолько чужд зависти, что объявил своего младшего собрата — Моцарта — величайшим композитором всех времен. Более дальновидный Моцарт, прослушав игру Бетховена, сказал: «Придет время, вы еще о нем услышите!»; но сблизиться им не удалось бы, даже если бы Моцарт пожил подольше и попытался это сделать. Бетховен возмущался Моцартом, который в «Дон-Жуане» наделил обаянием распущенного аристократа, а потом с беспринципной всеядностью прирожденного драматурга облек божественным ореолом Заратро, положив его слова на музыку, которую не постыдился бы спеть и сам Бог.

Бетховен не был драматургом: моральную неразборчивость он расценивал как отвратительный цинизм. Моцар-

та он все еще считал мастером из мастеров (и это не простое превозношение — оно означает лишь то, что высшее мастерство еще не делает Моцарта подлинно народным композитором); но Моцарт был придворным лакеем в ливрейных штанах, а Бетховен — санкилотом; Гайдн тоже был лакеем в старинной ливрее; и революция разъединила их, как она разъединила XVIII и XIX века. Но Бетховену Моцарт представлялся более опасным, чем Гайдн, ибо, не считаясь с общепринятой моралью, Моцарт с одинаковым волшебством воплощал в музыке и порок, и добродетель. Пуританин, гнездящийся в Бетховене, как и в каждом санкилоте, восставал против этого, несмотря на то, что именно Моцарт предугадал ему все возможности грядущей музыки XIX столетия. Поэтому Бетховен вернулся вспять и нашел своего героя в Генделе — другом, подобном ему по строптивости, старом холостяке, который презирал моцартовского героя — Глюка, хотя пасторальная симфония в «Мессии» тесно соприкасается своей музыкой со сценами из «Орфея», в которых Глюк раскрыл перед нами небесные дали.

Теперь, в эту памятную годовщину, миллионы новичков в музыке впервые будут, благодаря радиовещанию, слушать творения Бетховена, и к тому же — с необычайным интересом, распаленным сотнями газетных статей, в которых ему расточают те же банальные славословия, какими без разбора превозносят любого великого композитора. И, подобно современникам Бетховена, эти новички будут озадачены не только неожиданной для них музыкой, но подчас и оркестровой сумятицей, которую и за музыку-то им будет трудно принять, даже если они и сумели уже постичь и Глюка, и Гайдна, и Моцарта.

Объяснить это не трудно. Музыка XVIII столетия — музыка танцевальная. Танец, это — симметричный узор движений, которые приятно выполнять, а музыка — симметричный звуковой узор, который приятно слушать, даже не танцуя под него. Эти звуковые узоры, вначале простые, как

шахматная доска, стали постепенно усложняться, разрабатываться и обогащаться гармониями, пока не уподобились персидским коврам, а композиторы, их творцы, не перестали приспособливать их для танцев. Только кружащийся в ритуальной пляске дервиш мог бы плясать под симфонию Моцарта; добавлю, что я однажды привел в полное изнеможение двух молодых опытных танцовщиц, предложив им протанцевать одну моцартовскую увертюру. Даже названия танцев стали выходить из употребления: вместо сюит, состоящих из сарабанд, паван, гвотов и жиг, появились сонаты и симфонии, разделенные на части с итальянскими названиями, определяющими темп музыки: *allegro*, *adagio*, *scherzo*, *presto* и т.п. И все же за весь период от баховских прелюдий до симфонии Моцарта «Юпитера» музыка создавала симметричные звуковые узоры, а танцевальные ритмы всегда были формообразующей первоосновой произведения.

Однако музыка способна на большее, чем плетение красивых звуковых узоров. Она способна выражать чувства. Можно смотреть на персидский ковер или слушать баховскую прелюдию с упоительным восхищением, однако оно останется замкнутым в себе и не уведет нас дальше; но увертюру к «Дон-Жуану» нельзя слушать без того, чтобы не испытать сложного душевного состояния, подготавливающего к грядущей трагедии чьей-то страшной судьбы, омрачающей острую, но демоническую радость. Если вы прослушаете финал моцартовской симфонии «Юпитер», то найдете в нем такое же буйство звуков, как и в финале Седьмой симфонии Бетховена: это — оргия шумного, грохочущего веселья, хотя произывающая всю музыку странная, мучительно-прекрасная мелодия придает ему что-то щемящее. И все же этот финал на всем протяжении являет шедевр размеренного звукового узора.

А Бетховен пользовался музыкой только как средством выражения чувств и отказался от рисования музыкальных

узоров как самоцели, за что иные величайшие современники мастера сочли его безумцем, который даже в свои светлые минуты занимался лишь шутливостью дурного вкуса. Правда, Бетховен всю жизнь пользовался старинными схемами, как заядлый консерватор (кстати сказать, это тоже характерно для санкюлота!), но он вкладывал в них такой заряд духовной энергии и страсти, — включая и высшую форму страсти, связанной с мыслью и потому отвергающей чувственность, — что не только разрушал их симметрию, но подчас сочинял так, что в этой буре чувств нельзя было заметить никаких рамок формы. Героическая симфония открывается музыкальным рисунком, заимствованным из увертюры Моцарта, которую тот написал в отрочестве; потом появляются еще два прелестных мелодических контура. Но все они насыщены могучей энергией и в середине части яростно разрываются в клочки. Здесь, с точки зрения ортодоксальных музыкантов, Бетховен сходит с ума и швыряется ужасными аккордами, в которых все звуки гаммы звучат одновременно, ибо композитор так чувствует и стремится внушить это же чувство слушателю.

И в этом весь секрет творчества Бетховена. Он, как никто, мог бы писать музыку, красоты которой хватило бы вам на всю жизнь; он мог бы брать самые бледные темы и разрабатывать их так интересно, что вы находили бы в этой музыке нечто новое, даже при сотом ее прослушивании; короче говоря, вы могли бы сказать о нем все то, что говорят о величайших композиторах-рисовальщиках. Но от всех остальных Бетховена отличает его волнующее качество — сила, с которой он выбивает нас из привычной колеи и заражает своими титаническими переживаниями. Берлиоз очень рассердился на одного престарелого французского композитора, когда тот выразил свое недовольство Бетховеном следующей фразой: «J'aime la musique qui me berce»*... А музыка Бетховена нас будит, и вы не станете

* «Я люблю музыку, которая меня убаюкивает» (фр.).

слушать ее лишь в том случае, если захотите, чтобы вас не тревожили.

Когда вы поймете это, вы оставите позади XVIII век с его старомодной танцевальной музыкой (кстати, джаз это — бетховенизированный «танцевальный» оркестр) и поймете не только Бетховена, но и все самое глубокое, что было создано в послебетховенской музыке.

СИМФОНИЯ ДО МАЖОР

23 марта 1892 года

Среди постоянных посетителей Кристал-Пэлис бытует мнение, что исполнение Симфонии до мажор Шуберта является его визитной карточкой. Тщательно разработанный план исполнения симфонии — шедевр сэра Джорджа Гроува, и г-н Маннс всегда награждается особенными овациями в конце концерта. Оркестр поднимается до невероятных высот в этой работе, и я считаю своим долгом продемонстрировать заинтересованность и удовольствие, опасаясь, что сэр Джордж, прочтя мои сокровенные мысли, впредь перестанет раскланиваться со мной. Хотя мне кажется, что это просто безнравственно — представить публике столь убедительное описание всех многочисленных прелестей и чарующих сторон этой поразительной симфонии и, с другой стороны, не сообщить им прискорбной истины, что никогда более раздражающе безмозглого сочинения не было доверено бумаге. Придя в себя после столетней годовщины Россини, я не мог не думать, выслушивая эту грубую нарочитость и часто обрываемые в последней части кульминации, насколько лучше Шуберта мог соорудить подобную сентиментальность такой лукавый музыкант как сочинитель «Танкреда». Здесь огорчало все — и примитивный механизм воздействия, и непогрешимая уверенность в том, что музыка доведет вас до кульминации ровно за шестнадцать тактов, равно как и холодный расчет, с каким пущены в ход все трюки.

Бедный Шуберт, он смеялся над увертюрами Россини и даже пародировал их, здесь же он сам нагромоздил од-

но крещендо за другим, ускорение после быстрого темпа; с абсурдной убежденностью, что если он как следует поторопится, то обгонит Моцарта и Бетховена, к которым не смог приблизиться ближе, чем на тысячу миль, ни один музыкант, каким бы весомым ни был его вклад в искусство. Я с уважением отношусь к тому мужеству, с которым сэр Джордж ввязался в сражение за Шуберта в Англии, но сейчас, когда сражение выиграно, я произвольно отступаю, чувствуя, что каждый художник, к какому бы виду искусства он ни относился, может занять высокое место, заплатив за него головными усилиями, но Шуберт не заплатил эту цену. Это надо признать, и мы можем играть Симфонию до мажор до посинения: я буду не первым, кому она надоест.

ОФФЕРТОРИЙ И «TANTUM ERGO»

18 марта 1891

Последние два номера на этом баховском концерте оказались сближенными по принципу контраста. Первый — Офферторий и «Tantum Ergo» Шуберта, второй — Хоральная фантазия. Гениальная религиозная музыка Бетховена, без тени страха или неверия от начала и до конца, подходящая для пения свободным людям, находящимся в наиболее жизнерадостном состоянии души, производила необычайно освежающий эффект после ипохондрического гудения духовых, которое Шуберт изобретает с извращенным упорством чтобы заставить несчастных певцов почувствовать себя униженными. Вряд ли можно заподозрить Хоровое общество Баха в намерении осмеять Шуберта при составлении программы; лучше уж заподозрить их в том, что они считают «Tantum Ergo» замечательным произведением. Если это так, я бы взял на себя смелость напомнить им, что не ряса делает

человека монахом, и что фривольность и бессодержательность можно обнаружить даже в таких музыкальных формах, как оратория, месса, псалом и тому подобных. Любому музыканту можно заказать исполнить столько религиозной музыки, сколько вы пожелаете, от целой службы до рождественского песнопения, как можно заказать инженеру включить отопительный прибор на определенную мощность; но как можно сравнивать такую религиозную музыку с «Волшебной флейтой» Моцарта, например, которая считается не более чем светским зингшипилем!

Берлиоз

«ОСУЖДЕНИЕ ФАУСТА»

«Стар», 9 июля 1889

Никогда не называйте дирижера по-настоящему чувствительным к музыкальным впечатлениям, пока вы не услышите в его исполнении Берлиоза или Моцарта. Я никогда безоговорочно не снимал своей шляпы перед Рихтером, пока не услышал, как он исполняет великую ми минорную симфонию Моцарта. Сейчас, услышав в его исполнении «Фауста» Берлиоза, я готов повторить свое приветствие. Раньше, отправляясь слушать это произведение, я всегда опасался, что вместо изящной ткани мелодии, непревзойденной по своей изысканности, с мистическим звучанием, таинственной и странной, неземной, неожиданной, необъяснимой и полной сменяющих друг друга картин и сюжетов, я услышу смесь из буханья и стуканья, свиста и пошлости: раз, два, три, четыре; раз, два, три, четыре; и, ради всего святого, не забывайте о том, что вы делаете, джентльмены, или мы никогда не соберем все воедино. Вчера вечером меня не постигло разочарование. Венгерский марш я пропускаю, хотя ближе к концу я почувствовал, что если это продлится еще хоть минуту, я должен вырваться на свободу и в одиночку захватить Трафальгарскую площадь. Но когда началась сцена на берегах Эльбы — медленнее, чем мог бы отважиться любой, не столь великий дирижер, — тогда я понял, что я могу мечтательно погрузиться в эту музыку, не боясь разбудить в себе разочарованного ворчуна. Что касается танца блуждающих огоньков в третьей части, интерпретация Рихтером этого сверхъестественного менуэта была шедевром дирижерского искусства. Здесь больше нечего сказать. Человек, который преуспел в исполнении этих произведений, не потерпит обычных неудач при исполнении Пасхального гимна или Сошествия в ад.

Шуман

СИМФОНИИ

2 марта 1892

Симфонию Шумана* можно было бы исполнить и более толко, но результат, боюсь, окажется таким же в любом случае. Я не могу понять, как мы можем серьезно воспринимать и себя и Шумана, учитывая, что вся вторая половина его творчества настолько натужна и неумела, что ее трудно переносить. Жаль, что никому не пришло в голову выбрать из симфоний Шумана все пристойные отрывки и объединить их в единую инструментальную фантазию (Воспоминание о Шумане, как назвали бы такой опус военные оркестранты), так чтобы мы могли наслаждаться ими, не продираясь сквозь отдельные произведения, в которых на протяжении трех четвертей всего звучания можно восхищаться одной только прискорбной настойчивостью автора. Мы все глубоко уважаем Шумана; но не в природе человека отказать себе в удовольствии хотя бы иногда пояснить, что как энтузиаст музыки он более велик, чем как созидающий композитор. Если бы у него была гениальность Россини, или у Россини его совесть, какого композитора мы бы получили!

СЦЕНЫ ИЗ «ФАУСТА» ГЕТЕ

«Хорнет», 28 марта 1877

На третьем концерте филармонического общества 22 числа текущего месяца впервые в Лондоне была исполнена музыка Шумана к последним сценам «Фау-

* Речь идет о Четвертой симфонии ре минор.

ста» Гете. Она, вероятно, удивила многих слушателей, в чьем сознании музыка к «Фаусту» ассоциировалась со светом рампы и земными страстями. С уверенностью можно утверждать, что на пятьдесят английских читателей, знающих историю Гретхен, придется только один, знакомый со страшным полетом в чистые сферы идеального, где поэт описывает начало бессмертной карьеры беспокойного философа. Рассуждения о «вечной женственности» ближе немецкому, чем английскому темпераменту. Соответственно, вряд ли многие из присутствующих в зале в четверг ясно понимали, что им предстоит пережить. Когда мы глубже узнаем литературную основу музыки Шумана, мы сможем лучше оценить ее дотошность; однако сколь бы ни была несомненна ее искренность и красота, она ни разу не достигла того величия, которое неотделимо от текста.

1 марта 1893

Почему бы не послушать «Фауста» Шумана с мистером Сэнтли или, если его это не волнует, с мистером Бисфемом в заглавной роли? Много лет назад, помню, филармония исполняла третью часть, объясняя публике, что первые две части не стоят ее внимания. На самом деле, сцена, где Фауст ослеплен блеском восходящего солнца, трио Нужды, Вины и Заботы, слепота Фауста, его приказ вырыть огромный ров, сцена, когда Лемуры под руководством Мефистофеля роют могилу, тихое торжество Фауста по поводу того, что он считал достижением своего великого труда, его заявление, что жизни и свободы достойны только те, кто готов сражаться за них ежечасно, и его смерть в тот момент, когда он добивается своей цели: все то, что вмещает в себя вторая часть, есть наивысшее достиже-

ние Шумана в драматической музыке, превосходящее все остальное произведение. Я всегда удивлялся, почему ни один баритон не настоял на этой постановке; и мне кажется, что в Кристал-Пэлисе, где Шумана особенно чтут, где дирижер добивается большего с его музыкой, чем с произведениями Берлиоза, «Фауст» Шумана должен бы пользоваться особым преимуществом.

Чайковский

КОНЦЕРТ № 2

2 мая 1890

Несмотря на то, что г-н Маннс был достаточно неосмотрителен, выбрав для своего бенефиса самый дождливый из дней, зал был переполнен, и поскольку у всех слушателей были с собой зонтики, которыми можно еще и постучать, аплодисменты оказались исключительно впечатляющими. Чего нельзя сказать о программе. Увертюра к «Вольному стрелку», сыгранная без учета вагнеровской интерпретации ремарки *decrescendo* над аккордом, предшествующим вступлению «женской темы» в коде, была свежа, как обычно, хотя при всем моем уважении к г-ну Маннсу смею утверждать, что Вагнер был несомненно прав. Увертюра к «Тангейзеру» была также хорошо принята. Но вот в чем загвоздка: «Вольного стрелка» сыграли в три, а «Тангейзера» в пять часов, а между ними пролегли два убийственных часа музыки, никак не способной восстановить бодрость духа, которой я лишился вследствие дождя.

В этот промежуток попало первое в Англии исполнение доктором Сапельниковым Второго концерта Чайковского соль мажор. Аннотация в программке, сочиненная сэром Джорджем Гроувом, по причине отсутствия музыкального анализа оказалась ненужной, так как произведение не содержало ничего нового. Оно импульсивно, пышно, трудно для исполнения и претенциозно; но в нем нет запоминающихся черт, нет оригинальности, нет умения преподнести солирующий инструмент, в общем, нет ничего, что может возбудить внимание или остаться в памяти. Концерт не позволил мне составить хотя бы малейшее представление о ранге Сапельникова как исполнителя: у него, несомненно,

беглые и сильные пальцы, но шесть тактов сонаты Моцарта сказали бы мне больше о его артистическом даре, чем двадцать концертов типа концерта Чайковского.

Но здесь позвольте мне заметить, что если вы услышите о великом композиторе из России, Венгрии или любой другой страны, которая находится далеко позади нас в социальном развитии, легче всего не верить этому. Англии нельзя быть слишком замкнутой в вопросах искусства. Но если Англия хочет, чтобы ее музыка достигла высочайших стандартов, она должна сама создавать ее для себя. Подростковый энтузиазм, революционные страсти и запоздалый романтизм славян не может дать Англии ничего, кроме игрушек для молодежи.

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ.

7 марта 1894

Несмотря ни на что, концерт открытия сезона в последнюю среду имел огромный успех благодаря последней симфонии Чайковского, которая оказалась весьма интересной и представила такие новшества и трудности, что оркестру не осталось выбора: нужно было либо сыграть ее хорошо, либо не играть ее вовсе. Чайковский обладал подлинно байроновской силой в умении быть трагичным, торжественным и романтическим на равном месте. Подобно Чайльд-Гарольду, который в рядовой момент своей жизни умудрялся быть более трагичным, чем рядовой англичанин, который готовится к казни, Чайковский мог ввести роковую дробь барабанов или заставить тромбоны издавать похоронный глас судьбы без всякого повода.

Его последняя симфония представляет собой по существу «Замок в Отранто»*, в котором ни в чем нет истинной

*Готический роман английского писателя Хораса Уолпола (1717—1797).

глубины чувств, зато есть переизбыток трагичных и сверхъестественных эпизодов, хоть и не мотивированных, хоть и созданных явно по накату, все же впечатляющих и захватывающих. Симфония, кроме того, изобилует романсовыми и разгульными пассажами с обычным для Чайковского пристрастием к чисто оркестровым эффектам, которые ничем иным не являются и при исполнении на фортепиано теряют всякий смысл. Возьмем, к примеру, басса остинато в конце первой части или стремительные гаммообразные пассажи струнных и духовых в марше. Все это с симфонической точки зрения сплошное надувательство. В симфонии нет отдельной медленной части, ее место занимает вторая тема начального аллегро, которая появляется как анданте и так дается в полном развитии. Это нововведение оказалось столь удачным по воздействию на публику, что я не удивлюсь, если оно будет принято повсеместно.

Место скерцо занимает очаровательная часть на пять четвертей, которая покорила весь зал. Большинство музыкантов, если бы мы попросили их посчитать на слух, записали бы первые восемь тактов на пять четвертей как двадцать тактов на две четверти, потому что приняли бы вторую ноту за начало первого такта, деля тему на мелодии по пять тактов, а не по четыре. Нет ни малейшего сомнения, что из-за подобного счета появится множество акцентов, которых Чайковский не предполагал; но наше чувство ритма на пять четвертей настолько неразвито, что в процессе слушания я поймал себя на том, что мысленно делю часть на 2/4-ные и 3/4-ные такты; и более того, что оркестр делает абсолютно то же самое. После этой 5/4-ной части следует очень сложный и поистине блестящий марш, который впрочем, надо признать, содержит немало бессмысленного. Финал возвращает нас в «Замок Отраито» и заканчивается в достаточно меланхолической манере, дающей нам, критикам (Чайковский недавно скончался), возможность пропеть нашу «лебединую песнь».

IV В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ

Верди

ВЕРДИ И ВАГНЕР. ВЕРДИ И ШЕКСПИР.
ВЕРДИ И ПЕНИЕ

«Англо-саксон ривью», март 1901

Я прочитал множество статей, вызванных кончиной Верди, и мне стало стыдно за моих ближних. Под ближними своими я разумею музыкальных критиков; ибо, хотя прошло уже несколько лет, как я покинул их, все же я вправе сказать моим бывшим коллегам: «Anch'io son critico»*. И когда я слышу, как люди, во всех отношениях почтенные, многословно похваляются своим глубоким знанием опер «Оберто, граф Бонифаций», «Король на час», «Битва при Леньяно» и, сравнивая эти оперы с «Фальстафом» и «Аидой», возвещают с весьма авторитетным видом, что последние не похожи на первые, ибо сочинены под влиянием Вагнера, — хотя самим-то им хорошо известно, что они знают об «Оберто» не больше, чем о наигрышах Мариам на бубне перед разъ-

* «Я еще критик!» (ит.)

яввшимся Красным морем, — я вновь и вновь повторяю, что мне стыдно за нашу профессию, и спрашиваю моих бывших собратьев по перу, как их старший друг, желающий им всякого добра: куда они надеются попасть после смерти, если при жизни позволяют себе так бессовестно лгать?

По-моему, честное признание куда достойнее показательной эрудиции, и поэтому скажу откровенно, что из всех опер Верди я знаю насквозь лишь «Эрнани», «Риголетто», «Трубадура», «Бал-маскарад», «Травиату», «Аиду», «Отелло» и «Фальстафа». И этого совершенно достаточно, если к тому же имеешь ясное представление о сочинениях предшественников и современников Верди, чтобы отчетливо понять, на чем он воспитывался и где остановился.

По мере того как все новые и новые поколения критиков вступают на поле битвы, неизбежно плодятся и превратные суждения о людях, проживших так долго, как Верди и Вагнер; и это происходит потому, что молодые критики, хотя и знакомы с музыкой обоих композиторов, но не зная тех опер, какие Вагнер и Верди слышали в своем детстве, приписывают тому или другому новшества, известные уже их дедам.

Так, например, во всех статьях, прочитанных мною, утверждается, что различия между «Эрнани» и «Аидой» порождены влиянием Вагнера. Так вот я категорически заявляю, что ни в одном такте «Аиды», а также и двух позднейших опер Верди, нет ни следа, указывающего на то, что их автор когда-либо слышал музыку Вагнера. По партитурам Верди можно заключить, что он был знаком с музыкой Бойто, Мендельсона и Бетховена; а связь между музыкой Верди и музыкой Вагнера мог бы, в крайнем случае, установить лишь тот факт, что, если бы Вагнер не приучил всю Европу употреблять целые ряды диссонансов, построенных на доминанте и тонике, столь же часто, как Россини пользовался доминантсептаккордом, — воз-

можно, что «Фальстаф» был бы гармонизован иначе. Но ведь то же можно сказать и о партитуре любой современной пантомимы.

Верди столь своеобразно пользуется гармонической свободой своего времени, сохраняя в то же время верность своему старому стилю, что если бы даже он не знал Вагнера, как Берлиоз не знал Брамса, — все равно партитура «Фальстафа» не была бы беднее ни на один неподготовленный терцдецимаккорд.

Конечно, я знаю, что «Аида» при своем первом появлении у нас показалась проникнутой вагнеровским влиянием. Но в то время нам был известен лишь ранний Вагнер, кончая «Лоэнгрином», «Вечернюю звезду» из «Тангейзера» мы расценивали как жемчужину вагнеровского творчества. Короче говоря, мы ничего не знали о подлинном, самобытном стиле Вагнера, а были знакомы лишь с его оперным стилем, далеко не таким оригинальным, как нам это представлялось.

Тогда каждый считал повторное появление какой-либо темы в музыке вагнеровским лейтмотивом, особенно если он возникал на фоне тремолирующих струнных инструментов и был гармонизован большими нонаккордами вместо субдоминантовых созвучий; так, например, услышав в «Аиде» «*Ritorna vincitore*», все мы тотчас же решили: «Ага! Вагнер!». Но, как это часто бывает, узнав Вагнера лучше, мы совсем позабыли пересмотреть наш скороспелый вывод. И поэтому мы сталкиваемся с критиками, которые и по сей день считают музыку «Аиды» вагнеризированной, хотя если бы они познакомились с «Аидой» после «Зигфрида» и «Мейстерзингеров», им и в голову бы не пришло находить связь между творчеством или стилями обоих композиторов.

Истинная причина, побудившая Верди после неотделанного «Трубадура» тщательно разработать три свои последние оперы, лежит в том, что его непосредственность и богатство фантазии оскудели. Пока оперный ком-

позитор способен создавать мелодии, подобные «La donna è mobile» и «Il balen», он не станет изощряться в гармонических тонкостях и в колорите инструментровки, ненужных ни ему как драматургу, ни примитивным вкусам аудитории.

Когда же в беге времени родник начинает усыхать, когда рожденное в его кипении и брызгах «Ah si, ben mio» уходит в прошлое и композитор уже принужден зачерпнуть ведром «Celeste Aida», тогда для него наступает пора проявить свое мастерство и уметь писать красиво, оригинально и выразительно, изучить кухню инструментровки и призвать на помощь вдумчивость, знания и серьезность, чтобы поддержать гаснущие силы.

В «Аиде» композитору это не очень удалось; лишь в «Отелло» мы встретимся с достойным завершением труда и тонким критическим вкусом, но здесь мы безошибочно угадаем и помощь со стороны — руку Бойто. Конечно, он не смог бы написать «Отелло», но возможно, что некоторые детали в «Credo» Яго либо подсказаны им, либо написаны в манере Бойто с отеческим благоволением к нему; и вся опера, даже в ее наиболее «вердиевских» фрагментах, говорит о том, что композитор откликнулся на призывы человека, обладающего более требовательной совестью художника, и даже большей чувствительностью к музыкальным звукам, чем сам Верди в ту пору, когда он пытался превратить «Макбета» во второго «Трубадура» и заставил леди Макбет оживить сцену пира цветистой застольной песней.

Этот переход от романтической напряженности к драматургической вдумчивости был революционным. Самая привлекательная черта в характере Верди — это его добродушная податливость, его уважение к запросам более молодого человека, понимание того, что если Бойто и осуждал его вкус и неотделанность его работ, то зато он ценил его произведения выше, чем их ценил сам Верди.

Но в «Отелло» есть еще нечто новое помимо влияния

Бойто. В третий акт оперы вкраплен фрагмент на 6/8 — «Essa t'avvinse», который не имеет ничего общего с музыкой «Трубадура» и удивительно напоминает рондо в бетховенском стиле. Другими словами, это довагнеровская музыка, а если принять в соображение время ее создания, то, пожалуй, даже — антивагнеровская.

Опять же, в «Фальстафе» суету с бельевой корзиной сопровождает *moto perpetuo** с быстрыми фигурациями, которое могло бы слететь сюда прямо из концерта Мендельсона. К сожалению, оно неудачно оркестровано, ибо Верди, усвоивший итальянскую манеру рассматривать оркестр лишь как аккомпанирующий инструмент, был еще неопытным новичком в симфонической оркестровке немецкого типа.

Но в поздних работах Верди упомянутые фрагменты являются исключениями, как бы противоречащими эволюции композитора, ставшего под влиянием Бойто и наступившей старости осмотрительным и вдумчивым художником. Далее, я думаю, что оба эти эпизода мог сочинить лишь композитор, любовно ознакомившийся с немецкой музыкой. Но музыка Бетховена и Мендельсона все еще находилась под некоторым франко-итальянским влиянием, которое сделало музыку Моцарта столь непохожей на музыку Баха.

А что касается более поздней, чисто немецкой музыки — музыки Шумана, Брамса и Вагнера, которые стали избегать даже обозначений темпов иноязычными, итальянскими словами, то следов этой музыки в сочинениях Верди и в помине нет. Будучи итальянцем, он принимал в немецкой музыке только итальянское, а все чисто немецкое в ней отвергал.

Итак, разоблачив ересь, гласящую, что Верди подпал под влияние Вагнера, — ересь, которая никогда и не возникла бы, если бы безрассудные руководители Лондонской оперы поставили «Аиду» не с опозданием на

* непрерывное движение (*ит.*).

четверть века, а столь же своевременно, как «Лоэнгрина», — я могу теперь беспрестанно оценить значение Верди.

Гений Верди, как и гений Виктора Гюго, был гиперболичен и грандиозен: он выражал в музыке обычные страсти людские с такой яркостью и с таким пылом, что они казались возвышенными. Но если вы спросите, о чем, собственно, идет речь в его операх, то, вероятно, получите ответ, что это криминальные случаи, изложенные в форме мелодрамы. Равным образом, если вы, сдержав свое волнение в конце свадебной сцены в «Трубадуре», зададите вопрос о музыке в арии «*Di quella pira*», вам ответят, что это обычное болеро, как «*Stride la vampa*» — простой вальс.

И в самом деле, если вы слышали эти мелодии только от шарманщиков, то вам и спрашивать незачем. Но в театре, если певцы способны и воодушевлены, подобных вопросов не возникнет: форма болеро промелькнет незамеченной, как и форма сарабанды в генделевской «*Lascia ch'io pianga*», в то время как употребление более академичной формы арии с кабалеттой, принятой Россини, Беллини и Доницетти, приводит к абсурду.

Верди, как более одаренный и самообытный драматург, порвал с условностями Россини; он разработал более естественную форму каватины со включенной в нее кодеттой вместо кабалетты и бесстрашно использовал в каватине формы народных танцев и песен; наконец, он изобрел некогда чрезвычайно популярный по своей выразительности, яркий и сравнительно естественный в драматическом смысле тип оперного соло, который преобладает в «Трубадуре» и «Бале-маскараде».

Сравнение этой итальянской эмансипации драматической музыки от декоративных форм с эмансипацией Вагнера сразу же указывает на то, что никакой связи между творчеством обоих композиторов не существует. Участие Верди в политической жизни Италии пробудило в нем са-

моуважение и смелость, что в какой-то степени перекликается с воздействием революции 1848 года Вагнера; но эта параллель лишь подчеркивает различия между преуспевающим композитором эпохи торжествующего национализма и коммунистом, художником, философом — автором «Кольца Нибелунга», обреченным на изгнание.

Позднее Вагнер изменил свои взгляды на более практичные — националистические, и я легко представляю себе эпиграмму какого-нибудь критика, хулящего «Императорский марш» как продукцию вердизированного Вагнера. Но критик, открывающий Вагнера в «Отелло», по истине уподобляется тому джентльмену, который обвинял Баха в том, что тот выдал аккомпанемент к «Ave Maria» Гуно за свой собственный прелюд.

Облегчая для Масканы эмансипацию итальянской оперы, Верди углубил ее характерные особенности и освободил ее от дурных примесей. «Трубадур» — это настоящая серьезная итальянская опера, в то время как оперы Россини — только музыкальные дивертисменты, лишь изредка представляющие второстепенный интерес и в драматургическом отношении. Например, «Моисей в Египте» и «Семирамида» просто смехотворны как драмы, хотя каждая из них включает великолепный выразительный фрагмент, показывающий, как превосходно мог бы писать Россини, если бы нелепые условности итальянской оперы не мешали композиторам мыслить разумно. «Будь я немцем, мне удалось бы кое-чего достигнуть, car j'avais du talent»*, скромно признался Россини Вагнеру.

Беллини, Доницетти, итальянизированный еврей Мейербер способствовали развитию оперной драматургии и тем помогли Верди сделать его последние оперы почти настоящими музыкальными драмами. Но все они пользовались все тем же романтическим ходовым товаром (пока Бойто не внушил Верди серьезного отношения к Шекспиру).

* «ведь у меня были способности» (фр.).

Они сочиняли с настоящей романтической непосредственностью, не желая считаться с действительностью, презирая здравый смысл и не заботясь о философском осмыслении своих трудов, которое в лице Вагнера восстало против деморализующей фальши их оперных либретто. Они упивались роскошеством театральных страстей, риторической любовью, смертями, ядами, ревностью и убийствами в самом их вычурном, в самом щекочущем, в самом неправдоподобном виде. Они не были способны вырваться хоть на минуту из тумана высокопарностей, написать на странице партитуры «excusez du peu!»* и закончить музыку сцены галопом, как это сделал однажды Россини. Когда же по ходу действия нужно было сочинить какую-нибудь изящную безделушку, они приходили в замешательство и становились вульгарными.

Это особенно касается Верди, который был неспособен писать без напряжения всех сил, между тем как Беллини умел стать при случае тривиально простым, а Доницетти — легкомысленно веселым. Но Верди всегда рвется в бой, даже когда он простодушен и весел. Я уже говорил, как под влиянием ссылок на мнимую неудачу забытой комической оперы Верди «Король на час» распространилось мнение, что Верди лишен чувства юмора; и я охотно допускаю, что знакомство с музыкой Верди лишь по операм «Эрнани», «Трубадур» и «Аида» (а многие знают только их) может подкрепить подобное мнение.

Но партии Герцога и Спарафучиле в «Риголетто» не мог создать человек, не одаренный юмором. Опять же и в «Бале-маскараде» мы узнаем в характере Риккардо черты герцога — его веселость и галантность, не запятанные, однако, бессердечностью; а в кульминационном моменте мелодрамы юмор Верди прямо блещет.

Герой назначил героине свидание в одном из тех очаровательных романтических уголков, без которых никакой опере не обойтись. Шайка заговорщиков решает вос-

* «не взыщите!» (фр.)

пользоваться таким удобным случаем и убить Риккардо. Но его друг Ренато, узнав о плане злодеев, появляется раньше их и убеждает Риккардо бежать, обещая взять на себя защиту его дамы; лица ее не видно под вуалью, и Ренато, как настоящий рыцарь, клянется, что не сделает попытки узнать, кто она и где живет.

Заговорщики хватают Ренато, но, обнаружив, что в их руки попал не тот, кто им нужен, решают позабавиться и сорвать вуаль с дамы. Ренато защищает ее; но она, желая спасти его от смерти, сама откидывает вуаль и оказывается его собственной женой.

Бесспорно, это захватывающая ситуация, и драматургу нетрудно ее разработать. Но не так-то легко разделаться с ней: гром среди ясного неба! — вуаль отброшена, но что делать дальше? Либреттист решает эту задачу, заставляя заговорщиков измываться над обманутым мужем. Верди подхватывает этот замысел с блестящим юмором, в очень смелой своей народной манере, верно выражающей и мерзкие насмешки, и злорадное веселье на протяжении всего этого куска, который дает зрителям необходимую передышку перед бурным финалом сцены, где стыд женщины, жгучая ревность обманутого друга и глумливый хохот заговорщиков создают богатую почву для одного из тех ансамблей, какие являются лучшими плодами итальянской оперной музыки.

Попутно позволю себе смиренно заметить, что квартет в «Риголетто», где четыре человека одновременно выражают самые разные чувства, вовсе не является новшеством, вопреки мнению, промелькнувшему чуть ли не во всех некрологах о Верди. Подобные ансамбли еще до рождения Верди непременно включались в итальянские оперы. Самый ранний пример — квартет «Non ti fidar» в «Дон-Жуане»; а в промежутках между «Дон-Жуаном» и «Риголетто» трудно было бы назвать хоть одну итальянскую оперу без аналогичного по характеру ансамбля. Некоторые из них были столь же знамениты, каким стал

квартет в «Риголетто». В шаржированном виде этот тип ансамбля был введен Артуром Салливенем в его оперу «Суд присяжных»; но Верди до конца своей жизни не находил в этом жанре ничего смешного; не нахожу и я, очень многие образцы таких ансамблей, ныне уже почти позабытые, можно найти в «Бале-маскараде».

В «Отелло» и «Фальстафе» кое-где вкраплены нарочитые и довольно удачные шутки. Невозможно удержаться от хохота, когда сильно охмелевший Кассио безуспешно пытается подхватить застольную песню Яго, хотя его ошибки, вызывая смех, несмотря на это, звучат приятно. Фуга в конце «Фальстафа» так развеселила профессора Вильерса Стэнфорда*, что он крайне скомпрометировал себя, признав ее «хорошей». На самом же деле здесь нет ни хорошей фуги, ни хорошей шутки, а видна лишь привычная забава профессиональных музыкантов; но поскольку и Моцарт закончил «Дон-Жуана» жужжащей фугеттой, и Бетховен выражал самые капризные свои настроения клочками фугато, и Берлиоз написал свой единственный юмористический эпизод в форме фуги, мы вправе отнестись снисходительно и к фуге в «Фальстафе».

Однако отдельные шутки Верди еще не доказывают, что он был одарен настоящим юмором драматурга. Обнаруживается этот дар в серьезных эпизодах «Фальстафа», ибо нет ничего серьезнее настоящего глубокого юмора. К сожалению, лишь очень немногие видели «Виндзорских проказниц» в те времена, когда роль Фальстафа умело играли в старой традиции и аудитория внимала актеру, нагнетающему напряжение вплоть до его кульминации в реплике: «Поразмысли об этом, мастер Брук!» В те счастливые дни внимание нетребовательных восхищенных зрителей было приковано к гороподобному человеку, который изнемогал от жары и духоты в бельевой корзине, а потом, распаренный, ввергался в студёные воды Темзы близ Дат-

*Сэр Чарльз Вильерс Стэнфорд (1852—1924) — ирландский композитор, дирижер и педагог.

чета; но, если оба диалога между Фордом и Фальстафом актеры проводили образцово, творение Шекспира уже получало свое оправдание, и все остальное воспринималось аудиторией благосклонно, как несущественное.

Ни Бойто, ни Верди, бесспорно, не видели подобного спектакля; а критика современных беспомощных постановок «Виндзорских проказниц» показала, что знакомство с этой пьесой по напечатанному тексту явно недостаточно для человека, не вжившегося в Шекспира; и тем не менее, Верди направил атаку как раз на Форда и Фальстафа и сконцентрировал здесь всю свою тяжелую артиллерию: музыкальными средствами Верди выполнил то, что Шекспир мог лишь наметить. И, по-моему, в этом заслуга Верди.

В «Отелло» влияние Шекспира на Верди сказалось гораздо меньше, ибо истина не в том, что эта опера написана в стиле Шекспира, а в том, что пьеса «Отелло» написана в стиле итальянской оперы. В творчестве Шекспира она занимает совсем особое место. Ее персонажи гротескны: Дездемона — это лишь примадонна с носовым платком, наперсницей и отдельной вокальной партией; Яго, хоть и более очеловеченный, чем граф ди Луна, естествен лишь в те минуты, когда выпадает из своей роли оперного злодея. Восторги Отелло сопровождаются великолепной, но лишенной смысла музыкой, которая бушует от Пропонтиды до Геллеспонта в оргии громовых звуков и скачущих ритмов; а вся интрига — чисто фарсовая: другими словами, она поддерживается надуманным и чрезвычайно шатким трюком с носовым платком — трюком, который мог быть разрушен в любой момент одним случайным словом.

С таким либретто Верди чувствовал себя как дома: успех «Отелло» свидетельствует не о том, что Верди сумел подняться до уровня Шекспира, а о том, что Шекспир мог иногда опуститься до уровня Верди, а это совсем не одно и то же. Тем не менее Верди отнюдь не принизил «Отел-

ло», как поступил Доницетти, и не обрутил его, что сделал Россини. Верди часто становится здесь рядом с Шекспиром и даже достигает большего в очень выразительной сцене клятвы Отелло и Яго; и он украшает драму трогательным возвращением к простоте настоящей народной жизни в тех эпизодах, когда в первом действии крестьяне поют у костра после бури, а во втором действии улаживают Дездемону серенадой. Сравнивая эти хоры с хорами цыган и солдат в «Трубадуре», каждый поймет, как много выиграл Верди, утратив способность сочинять арии, подобные «Il balen» и «Ah, che la morte».

Упадок итальянской оперы и потеря ее престижа, бесспорно порожденные операми Верди типа «Трубадура», — несмотря на громадную популярность, какой они пользовались вначале, — были вызваны отнюдь не появлением Вагнера (ибо этот упадок был очевиден еще до нашего знакомства с «Лознгрином», как он очевиден и теперь, когда Тристан прогнал Манрико со сцены «Ковент Гарден»), но тем, что Верди совершенно не щадил своих исполнителей.

Пока Бойто не стал художественной совестью Верди, последний писал просто бесчеловечно для певцов и ужасно — для оркестра. В искусстве умело сочинять для вокалистов нет ничего темного или трудного. И дело вовсе не в том, можно ли принуждать их брать самые высокие или самые низкие ноты. Гендель и Вагнер, которые, несомненно, были самыми опытными и внимательными композиторами драматической вокальной музыки, отнюдь не избегали крайних нот, если находили певцов, способных взять их. Но оба они никогда не портили голосов. Напротив того, генделевский и вагнеровский певец процветает, тренируясь на их вокальных партиях, и так долго держится на сцене, что иной раз начинаешь думать: эх, что бы ему спеть разок «Трубадура», да и убраться на тот свет.

Весь секрет умелого сочинения вокальной музыки в том, чтобы примениться к естественным свойствам голо-

са и, следовательно, использовать преимущественно середину его диапазона. К сожалению, средняя тесситура — не самая красивая; у незрелых, или плохих, или недостаточно тренированных голосов она часто бывает самым бледным участком диапазона. Поэтому композиторы постоянно впадают в искушение пользоваться почти исключительно его верхней квинтой; именно так, без всяких угрызений совести, и поступал Верди. Фактически он рассматривал эту верхнюю квинту как весь объем голоса и втискивал в нее свои мелодии вместо того, чтобы уделить им середину всего диапазона, в результате чего голос подвергался крайнему перенапряжению. И это напряжение не получало отдыха — певец пел без перерыва от начала до конца номера, между тем как Гендель помогал голосу, часто внося в партию один-два такта паузы и вводя инструментальные ригурнели.

Если не говорить о голосах необычайно высоких, то для вердиевских певцов дело кончалось плохо — срывом голоса, усталостью, невыносимым перенапряжением. Чрезмерной вибрацией и, наконец, не полной утратой голоса, — что можно было бы только приветствовать, — но развитием неестественных приемов вокализации, производящих крайне неприятный шум, который выдается публике за итальянскую манеру пения, и вот развязка — ныне итальянского оперного певца проклинаят и выгоняют со сцены, на которой он некогда блистал как непревзойденный мастер. Но он все еще навязывается публике в разных глухих местах, ибо, как ни странно, ничто, кроме хорошо написанной музыки, не может заставить его умолкнуть. Генделя он и не пытается петь, а в драмах Вагнера проваливается с треском; вот почему такой певец распространяет по всей Европе слухи, что музыка Вагнера разрушает голоса.

С низкими, менее выигрышными, мужскими голосами Верди обходился хорошо; бессильный одарить их чувственной прелестью, он был вынужден придавать басовым партиям драматическую выразительность. Будущего

творца «Фальстафа» можно разглядеть в партиях Феррандо и Спарафучиле. Но не в партиях Карла V или графа ди Луна. А что касается оркестра, то до содружества с Бойто он звучал у Верди как «большая гитара», и все деревянные инструменты поддерживали певца в унисон, терцию или сексту. Медь Верди использовал, с моей точки зрения, более разумно, не слишком подавляя певцов, наперекор уставшей традиции, злоупотреблявшей натуральными трубами и ударными инструментами, которой педантично придерживались и немецкая школа, и ее последователи в Англии еще много времени спустя после изобретения вентиля, устранивших эту грубую и абсурдную манеру.

Но к этому я ничего не могу прибавить в защиту добойтовского Верди от критики его обращения с оркестром. Он мучил его неумеренными требованиями выразить преувеличенные сверхчеловеческие страсти, заставляя этим певцов прибегать к неестественному и опасному перенапряжению голоса.

Было бы волнительно увидеть Эдмунда Кина, раскрывающего Шекспира «вспышками молний», и Робсона — его соперника, но в комедийном жанре; однако когда вспышки молний обернулись стопками бренди и оба громовержца жалко погибли от своих эксцессов, то исчезло и последнее извинение для безрассудств и пошлостей, какие позволяли себе их подражатели. Я привел в пример Кина и Робсона, чтобы не обижать донныне здравствующих певцов, заполнявших междуцарствие от Марио до Жана де Решке, — всех этих солдат-горлодеров, орущих итальянских носильщиков и крикливых итальянских продавцов газет, которые надрывались над вердиевскими *fortissimo* и превращали наши летние вечера в кошмар. Те, кто помнит это, поймут меня.

Но как в своих ошибках, так и в своих достижениях, в своей прямоте, в своем житейском здравом смысле, Верди — чистейший итальянец. Ничто в его музыке не связано с немецкими источниками. Созданная им в последние

годы форма декламационного речитатива корнями уходит в прошлое, к «Моисею» Россини и еще дальше — к самым первым итальянским операм. Вы не найдете ни одной интонации Вотана у Амонасро или Яго, но сможете уловить некоторое сходство в декламации Моисея и Вотана.

Пытливый северный гений величественно откликается на многое, а самодовлеющий итальянский гений величественно не внемлет пику. Я сомневаюсь, чтобы даже Пуччини изучал Шумана, хотя шумановские гармонии в его творчестве очевидны. При подходе к такому истому итальянцу, как Верди, можно быть уверенным, что если вы истолкуете его как композитора, писавшего под влиянием великих немцев, то вовсе не разберетесь в нем.

Во всяком случае Верди навсегда останется одним из величайших итальянских композиторов. Возможно, что его оперы, как это произошло с Генделем, выйдут из моды и будут забыты, но реквием памяти Мандзони сохранится нерушимым памятником композитору. Один этот реквием, подобно «Мессии» Генделя, обеспечит Верди достойное место среди бессмертных.

«ЭРНАНИ»

2 ноября 1892

После «Кедмара»* синьор Лаго** представил третий акт «Эрнани». Странно сказать: доброе большинство публики не ожидало этого. Только вообразите ситуацию.

Есть баритон, синьор Марио Анкона, который привлек общее внимание своим исполнением Тельрамунда в «Лознгрине» и Альфонсо в «Фаворитке». Синьор Лаго соответственно ставит знаменитую сцену, неизменно

* Одноактная опера сэра Гранвиля Бэнтока (1868 — 1946).

** Известный импресарио своего времени.

удачную в исполнении лирических актеров итальянской школы (особенно баритонов), сцену, которая не только высоко ценится всеми знатоками итальянской оперы, но и вообще отличается высокими драматургическими свойствами. О последнем лондонцы могли судить на представлениях «Комеди Франсез», когда они штурмовали театр, чтобы увидеть Сару Бернар в роли Доньи Соль, а Вормса в роли Карла V. В пьесе Гюго Карл высок в своих чувствах, но скучен и утомителен в их выражении. В опере он равно высок в чувствах, но немногословен, выразителен, велик и трогателен, лишней раз доказывая, что главную славу Виктору Гюго как драматургу обеспечили либретто опер Верди.

Каждый любитель оперы, который хоть немного в ней разбирается, знает, что ради удовольствия услышать эту сцену можно вытерпеть всех Мефистофелей и Тореедоров вместе взятых с их гримасами и чванством, и нельзя упустить возможность увидеть в ней нового артиста. Несмотря на это, когда «Кедмар» был закончен, началось массовое бегство из партера, как если бы публику ждала арлекинада для малышей и неучей. «Это, — подумал я, — явное недоразумение. Если бы эти люди знали «Эрнани», они, конечно же, остались бы». Но, поразмыслив, я понял, что они не знают «Эрнани» — годы нещадной эксплуатации «Фауста», «Кармен», «Гугенотов», «Мефистофеля» и, само собой разумеется, «Лоэнгрина» оставили в их душе лагуну на месте ультра классического продукта романтизма — грандиозной итальянской оперы, в которой исполнительское искусство состоит в восхитительных выплесках личной героики, а драма является результатом простейших и наиболее универсальных мотивов, побуждающих к этим выплескам.

«Трубадур», «Бал-маскарад», «Эрнани» и прочие оперы Верди более не читают за домашними фортепиано, подобно «Кармен» или вагнеровским операм. Расхожее представление о них, стало быть, основывается на спек-

таклях, — по героическая сила мужчин и трагическая красота женщин зачастую выставлены на сцене в комическом свете в силу несоответствия исполнителей требованиям роли — по причине возраста или тучности, или в результате физической непривлекательности или ужасающей вульгарности. Я часто задумывался, почему любой дорожный подрядчик может легко найти рабочего, способного хорошо мостить улицы и почему каждый турист может найти гондольера в известном смысле более представительного, чем средний член Палаты Лордов, — но почему после ухода Марио* со сцены ни один оперный менеджер не может найти такого Манрико, ради которого любой уличный мальчишка с Темзы готов был бы отдать свои последние пенни. Когда я до конца понимаю в какую ситуацию мы попали, я не могу сдерживаться. Мысль о династии отвратительных самозванцев в трико и туниках, вставляющих тошнотворные си бемоли в прекрасные мелодии, которые им не дано толком спеть, раздувающихся от гордости в случае удачно взятого верхнего до в конце стретты — ноты, способной заставить даже севшего на мель военного вырваться из плена рифов посреди океана... - о, я прошу приостановить действие всех правил внешнего приличия языка, пока мне удастся накопить для этих горлодеров и подготовить к печати отдельным выпуском бесчисленные ругательства, которые они заслужили. Иные, увы! Винят во всем Верди, как если бы Диккенс винил Шекспира за нелепости мистера Уопсла.

Главные достижения оперных представлений последних лет уводят нас еще дальше от героической школы. Но в свое время возврат к ней произойдет. Фон Бюлов, который некогда высокомерно отказывал сочинениям Верди в праве называться музыкой, отрекся от своего мнения в выражениях, которые были бы неуместны, если адресовать их Вагнеру; многие, кто сейчас говорит об итальян-

*Джованни Марио (1810 — 1883) — итальянский оперный певец, лирический тенор.

ском маэстро как о мелодичном бездельнике, лишь наполовину искупившем растрченную попусту жизнь профессиональными ухищрениями, усилившими в «Аиде» и «Отелло» мощь и свободу его более ранних произведений, изменят свой тон, когда его оперы будут более серьезно исследованы великими артистами.

«РИГОЛЕТТО»

2 июля 1890

Я не могу поздравить Лассалья* с его исполнением Риголетто в прошлый четверг в «Ковент Гарден». Массивный джентльмен, чья пустая помпезность в духе Парижской Оперы стесняет все движения, подобно невидимой цепи или ядру, привязанному к лодыжке, чьи шаблонные манеры ограничиваются одной иронично-комической позой, не может исполнять партию, требующую подвижности леопарда, точно так же, как самый обычный прищур глаз в экстазе самодовольства не может выражать всю гамму чувств — бурное презрение к самому себе, суеверный ужас, бессильную ярость, дикую мстительность отчаявшегося, пресмыкающегося из-за своего уродства шута, уязвленного прямоком в ахиллесову пяту, — в его страстную любовь к дочери, единственному существу, которое не может ненавидеть или презирать его. О, какого персонажа, обжигающего силой музыки Верди, избитые парижские ухищрения Лассалья превратили в самовлюбленного и смешного глупца! Французский певец, помимо всего, разрушил воздействие великой сцены с придворными и предъявил самые неоправданные требования к оркестру, транспонируя свою партию на целый тон ниже, вот уж чудовищная бесцеремонность! Никто не может упрекнуть

*Жан Лассаль (1847 — 1909) — французский певец, баритон.

певца в просьбе транспонировать на полтона по отношению к высоте звучания в нашей Филармонии, но там, где, как в «Ковент Гарден», французская высота звука учтена, желание петь на тон ниже может быть оправдано только для певца с очень ограниченным диапазоном голоса, но с достаточно заметной действенной силой, чтобы скомпенсировать несправедливость по отношению к музыкальным эффектам. Поскольку Лассалио нет подобных оправданий, мне кажется, мы вправе ожидать, что он либо споет в будущем эту партию так, как написал ее Верди, либо вовсе оставит ее в покое. В то же время справедливость требует добавить: несчастный баритон должен спеть 50 тактов, из которых 28 написаны в темпе анданте, держа к тому же на 4 — 5 самых высоких в его диапазоне нотах, без отдыха, за исключением двух тактов, во время которых ему нельзя даже вздохнуть из-за напряженной сценической ситуации; стало быть, композитор может считать своей победой, если тот же артист, который и глазом не моргнув поет самую протяженную вагнеровскую партию — Ганса Сакса, — оказывается решительно неспособным вынести на себе напряжение роли Риголетто.

Поэтому получилось так, что честь события досталась мадам Мельбе*, завершившей знаменитый квартет верхним *do* самого замечательного качества, — вольность, в этом случае оправданная самим эффектом. Валеро**, если и не показал нам образцового эгоиста, полного жовиальности, как задумывали Гюго и Верди, однако играл с такой одухотворенностью и изяществом, что Герцога можно причислить к его лондонским триумфам. Его пение, заверяю вас, представляло собой только аппетитную разновидность произительных воплей, будучи начисто лишены легкости и чистоты тона, но оно было достаточно мило, чтобы вызвать бурные аплодисменты после «*La donna è mobile*».

*Нелли Мельба (1859 — 1931) — австралийская певица, колоратурное сопрано.

**Фернандо Валеро (1854 — 1914) — испанский певец, тенор.

«Нэйшн». 7 июля 1917

Известно, что возницы омнибусов и капельдинеры работают и в праздники, но этого никак нельзя сказать о музыкальных критиках. Музыкант, который был критиком-профессионалом, знает даже лучше, чем Вагнер, что музыка цветет под пальцами любителя, играющего на пианино, а не в концертных и театральных залах крупных столиц. Критик не пойдет ни в оперу, ни в концерт, если ему не заплатят за его жестокие душевные муки.

Интересно, многие ли критики, наконец, осознали, что в упомянутых местах им преподносят вовсе не музыку. Иногда в голову приходит страшная мысль, что некоторые из них никогда и не слыхивали музыки, а питались лишь публичными выступлениями и поэтому слепо верят, что звуки, еженедельно продаваемые за столько-то гиней и упорядоченные чиновником, которого называют дирижером, действительно создают музыку и что никакой иной музыки вообще не существует.

Но такая прискорбная обреченность не может длиться вечно; ибо каждому посетителю оперы или концертов по личному опыту известно, что время от времени воскресает чудо Духова дня, на исполнителей нисходит вдохновение, и в течение нескольких тактов, или целого номера программы, или даже целого вечера звуки, оплаченные генеями, превращаются в подлинную музыку. Такие случаи очень редки; но все же каждому критику они дают возможность сравнить настоящее искусство с его подделкой. Однако критики редко осмеливаются прийти к выводу, что дело не в разнице между плохим и хорошим исполнением, а в том, что горькая и бесплодная трата душев-

* В оригинале у Б. Шоу называется «Пародия на оперу (Сочинено Привидением, блуждающим в 80-х годах)». — *Прим. ред.*

ных сил на тщетные поиски сменяется высшим удовлетворением, какое доставляет великолепное открытие.

Если исполнители старательны, то есть надежда, что чудо может возникнуть. Хотя бы на минуту, но и это уже успех. Однако исполнители не всегда стараются. Хуже того — подчас они балаганят. Наши оркестранты так выдохлись от бесконечных повторов произведений, не содержащих в себе ни интересных деталей, ни технических трудностей, что ничто, кроме высокого уровня артистического самоуважения и честного отношения к своим общественным обязанностям, не побуждает исполнителей относиться к своей работе серьезно, если дирижер потакает им или не облечен властью, с которой шутки плохи.

А при неблагоприятном стечении обстоятельств опера становится пародией на самое себя. Оркестровое сопровождение превращается в смехотворное «бум-пум». Аккорды *ff* звучат как грохот в мюзик-холле, как настоящий кошачий концерт, ибо оркестранты стараются заглушить друг друга, а потом пересмеиваются между собою. Аудитория не замечает этого, отчасти по своему невежеству, отчасти потому, что озорников не так уж много, а остальные музыканты выигрывают те ноты, что написаны в их партиях, ибо это менее обременительно, да к тому же ведь не все любят такие грубые развлечения, не говоря уже о некоторых исполнителях, вкус и совесть которых подобное шутовство просто оскорбляет.

Жертвой такого разгула стал Верди, что недавно привлекло мое привиденческое внимание. Однажды вечером я появилось в некоем знаменитом лондонском театре как раз вовремя, чтобы послушать два последних действия оперы, бывшей самой популярной оперой XIX столетия, пока ее не затмил «Фауст» Гуно: она была настолько популярна, что даже люди, не имевшие привычки ходить в оперу и никогда не видевшие никакой другой оперы, и те шли в театр снова и снова, едва им представлялась возможность еще раз посмотреть «Трубадура».

И действительно, «Трубадур» уникален не только среди опер Верди, но и среди всех итальянских опер. Он насыщен трагедийной силой, горькой меланхолией, пылкой энергией, чистым, напряженным, всегда благородно выраженным пафосом. Действие в опере развивается быстро, и она совершенно однородна по своей атмосфере и эмоциональности. Она не дает никакой пищи для ума, вызывая лишь к инстинктам и чувствам. Если она хоть на минуту заставит вас задуматься, то сразу же рухнет в ничто, как волшебный сад Клингзора. Даже оркестр лишен возможности издать хоть один звук, способный затронуть ваши мысли: так, например, вы совсем не слышите гобоя, а игра всех остальных деревянных духовых — это просто шум, если не считать звуков флейт и кларнетов в их низком регистре и наименее крикливых нот фагота.

Согласимся, что никто не обязан принимать «Трубадура» всерьез. Мы в полном праве пройти мимо него и обратиться к Баху и Генделю, Моцарту и Бетховену, Вагнеру и Штраусу. «Трубадура» мы можем или принять или отвергнуть; но насмехаться над ним недопустимо. Только невежда, не разбирающийся в тенденциях романтизма, полагает, что «Трубадура» можно поставить без соблюдения величайшей трагедийной торжественности. Как воскресить «Трубадура» в надлежащей постановке, должен посоветовать Бергсон; лишь ему одному можно доверить оценку этого чисто интуитивного труда и оградить его целостность от непристойных нападков рассудка.

Костюмы и декорации должны быть разработаны и выполнены с величайшей тщательностью. Так, например, для графа ди Луна годится лишь один костюм: кафтан из жесткого фиолетового бархата, белое атласное трико, бархатные башмаки и белый фес, обмотанный белой чалмой с длинным концом, ниспадающим на белый плащ. Никакой другой наряд не сможет так обособить его носителя от обычных людей. Ни один человек, одетый в такой кафтан и в такое трико, не изловчится сесть; а

ведь для графа ди Луна столь тривиальное поведение в десять раз более невозможно, чем для Венеры Милосской.

Цыганку нужно украсить цехинами и знаками зодиака; и лучше сразу же поставить на сцену кочевую кибитку, чем связывать хотя бы мельчайшей реалистической деталью эту цыганку с теми цыганами, что продают кляч на ярмарке в день св. Маргариты или содержат тир.

Арфа у Манрико должна быть не «первая попавшаяся», а такая, какая еще никому не попадалась. Пусть она будет подобна античным лирам на плафонах кисти братьев Адам или деревянным приспособлениям современных мастеров для поддержки педалей у фортепиано. Вручите Манрико арфу Эрара — а на ней, возможно, он сумел бы и поиграть — и оперный герой сразу же превратится в обыкновенного человека, а нераскрытые глубины оперы исчезнут, превратившись в плоское скучное мелководье.

Декорации, на фоне которых движутся все эти неправдоподобные, но живописные фигуры, должны быть сделаны в духе самых романтических рисунков Густава Доре. Горы должны пробудить в нас тоску по земле обетованной, даже если мы — коренные лондонцы и никогда не видели гор выше, чем холм Примроуз. Сад должен быть волшебным садом, а монастырь — гробницей для всего живого; башни Кастеллора одним своим видом должны убедить вас, что под ними находятся темницы.

Я сказал бы, что постановка «Трубадура», вероятно, самая трудная задача для современного режиссера; и если он не способен справиться с ней, лучше ему отстраниться; ибо легкомысленное отношение к постановке не вызовет смеха у зрителей. Хорошо понимая все это, я, как уже было сказано, появилось на днях в театре и прослушало половину этой чудесной оперы. Обошлось мне это в шесть шиллингов и шесть пенсов.

Ну шут с ними! Я не прошу вернуть мне эти деньги за

исключением, пожалуй, шести пенсов — налог, взимаемый правительством, которое могло бы отменить спектакль на основании закона об обороне государства, но не отменило.

Однако если не говорить об отдельных личных, не зависящих от постановщика, удачах певцов, зрелище не стоило затраченных на него денег. Граф ди Луна не только был одет в безобразный исторический (вероятно, немецкий) костюм, в котором удобно садиться; но и уселся, чем сразу же убил иллюзию, а без нее он — ничто. Декорации своей игривостью смахивали на декорации русских опер и балетов. Солдаты, вместо того чтобы превосходить воинственностью любых вояк на суше и на море, только и делали, что демонстрировали свою безнадежную неотесанность; и хотя, не в пример старым итальянским хористам, голоса у них были, но казалось, что партии свои они заучили по слуху еще в те времена, когда вели распутную жизнь бродяг.

Хуже всего, что озорники в оркестре совершенно бесстыдно издевались над тем, что считали старой пустой оперой. По временам, изящно и благородно звучали деревянные духовые инструменты: в начале последнего акта Леонора не могла бы пожелать более достойной и приятной игры на флейте, сопровождавшей ее пение; но были и другие оркестранты, о которых я не мог бы сказать, что они должным образом отнеслись к Верди, к аудитории и к собственной профессиональной чести.

Правда, озорничать этих оркестрантов, вероятно, побудили искажения оперы, ответственность за которые несет режиссура. Так, в свадебной сцене, по указанию Верди, Леонора должна быть в фате, подчеркивающей ее добродетель. А Леонора — о стыд! — надела костюм для прогулки. Манрико разнузданно спел свою любовную песню, а затем, вместо того чтобы обелить Леонору, предоставив ей трогательную реплику с участием органа, сообщающую сцене надлежащий ритуальный облик и, к то-

му же, спасающую от подозрений моральный облик героини — вместо всего этого он прямо перешел к своей последней воинственной песне в ритме болеро, чем превратил всю сцену в безнравственный концерт.

Конец ее был совершенно бессмысленно испорчен купурой, которая поставила кое-кого в очень затруднительное положение. Первая интерлюдия между заливчатской болеро-песней и ее повторением была выброшена и заменена второй интерлюдией; однако песня была повторена, и после нее хору и оркестру пришлось волей-неволей наугад попасть в тональность До или приблизительно в нее, в то время как тенор под занавес и под гром оваций «нажал», как говорят автомобилисты, и взял ноту, покрывшую весь шум. Если певец не стремился заглушить хор, а имел какое-то другое намерение, то я в нем не разобрался: конец показался мне чистой пародией.

Во всяком случае я не понимаю, почему любой джентльмен, работающий в театре, считает себя вправе улучшать Верди, который прекрасно знал, как подготавливать подобные кульминации. На сцене не было ни распахнутого окна, ни красного зарева (очевидно, слишком много хлопот в жаркую погоду!), которое объяснило бы публике, что высокое *до* вырвалось у Манрико, когда он увидел свою мать на костре, — а потому никто и не понял отчего он так завопил.

Опять же в сцене тюрьмы, едва аудитория приготовилась услышать небольшое стретто для трех певцов, заключающееся смертью Леоноры и, по счастью, не представляющее никаких трудностей для вокалистов, но очень драматично завершающее всю музыкальную форму сцены, — так вот в этот самый момент Леонора вдруг упала мертвой; тенора обезглавили, и занавес закрыли. Эта варварская купюра откровенно говорит о том, что «вздорную» оперу решили закончить как можно скорее, раз уж главным персонажем не придется больше петь соло.

Но это еще не самое скверное, с чем мне довелось встретиться недавно. Несколько недель назад явился послушать в другом театре «Свадьбу Фигаро» Моцарта; так вот — в ней не только опустили кусок финала последнего акта с одним из самых прекрасных фрагментов оперы, но, изъяв эту музыку, предложили певцам просто выговорить слова, положенные на нее, а потом беззастенчиво возобновили музыку. Я чуть не задохлось! Уж лучше бы они стали ходить с кружкой для пожертвований. В этом был бы известный смысл. А они еще начали представление государственным гимном, чем превратили спектакль едва ли не в акт государственной измены.

А теперь да позволено мне будет спросить критиков, почему они, сторожевые псы музыки, замалчивают эти преступления, оставляя их безнаказанными? Возможно, что они настолько плохо знают итальянскую оперу и такого низкого мнения о ней, что просто не заметили купор в «Трубадуре», а потому действительно верят, что преподнесенная им пародийная чушь и есть подлинный Верди. Но если они хоть немного разбираются в музыкальной форме, то должны знать, что прерывать музыку моцартовского финала, заменяя ее произнесением диалога, столь же недопустимо, как настоятелю собора отплясывать под церковное песнопение.

Несколько других фрагментов оперы было тоже опущено. Но исключение отдельного законченного номера — это еще не искажение оперы; такой пропуск иногда вынуждается разными обстоятельствами: например, певец может быть не в голосе или по каким-либо причинам спектакль нужно сократить. Но если купоры, подобные указанным мною, будут проходить незамеченными, не вызывая протеста, то вскоре вся соединительная ткань оперы или исчезнет или будет заменена пародией, а остаток ее поделят между собой «звезды» в своих соло.

И неужели необходимо, чтобы привидение, бывшее критиком в 80-х годах, объясняло публике, что она не по-

лучает в полной мере того, чего ждала? Да ведь на днях даже театральные критики заметили, что м-р Гарри Ирвинг опустил благословение Полония в «Гамлете». А когда отец Ирвинга выпустил около трети всего текста в «Короле Лире», тогдашним критикам и в голову не пришло, что он пропустил хоть строчку, и потому они лишь кротко недоумевали, о чем, собственно, идет речь в этой пьесе. Если может прогрессировать критика драмы, то почему ее старшая сестра, музыкальная критика, должна плестись в хвосте?

В постановке «Трубадура» особенно рассердило меня то, что, благодаря хорошим певцам, она могла бы превзойти все прочие постановки этой оперы, какие мне довелось видеть.

В XIX столетия Верди, Гуно, Артур Салливен и другие композиторы так отвратительно писали для вокалистов, что все тенора пели козлетонами (да еще гордились этим!), у баритонов шатались вибрирующие голоса, так что они не могли бы даже ради спасения своей жизни точно проинтонировать ноту, а у сопрано голоса звучали как паровозные свистки, но без устойчивости, присущей последним: и все это породили вокальные партии, написанные в тесситуре верхней квинты исключительных голосов, ибо верхние ноты красивы. Однако ныне наши певцы, воспитанные на Вагнере, разделяющем с Генделем славу величайшего среди великих композиторов вокальной музыки, оказались способны петь и Верди, если только им не приходится делать это слишком часто.

Ничего пародийного не было в пении Леоноры и Маприко: они с непринужденной легкостью швырялись высокими *до*, как конфетти, и пели по-настоящему. Я еще никогда не слышал такого тенора в сцене тюрьмы. А лучшей Леопоры нельзя было себе и представить: она извлекла из своей партии все, что та могла дать.

Хотя оперу пели, по-видимому, на английском языке, все персонажи, обращаясь к Леопоре, убеждали ее «пова-

лить Нору»^{*}; вероятно, они думали, что произносят ее имя на итальянский манер. Я умоляю их —впредь называть ее Лионорой, как окрестил свою героиню сэр Джеймс Барри: по крайней мере это звучит по-английски. А «Лейэнора» — это просто дурное произношение.

Не думаю, чтобы дирижер и хористы хорошо знали оперу, за исключением мелодий, усвоенных ими от привидений бывших шарманщиков (а где они слышали их, одному Богу известно). Но граф знал свою партию; однако трио в конце третьего действия, включающее прелестный контрапункт партий графа ди Луна, Феррандо и хора, прозвучало смешно, поскольку граф вел свой голос искусно, а растерявшийся хор бормотал нечто невнятное, вследствие чего дирижер поспешил закончить весь номер как можно скорее, чтобы дать возможность цыганке прикрыть его позор многократными выходами на аплодисменты, которые она заслужила не только подвижническим пением под очень скверный аккомпанемент, но и своим самообладанием, удержавшим ее от убийства дирижера.

Английская музыкальная общественность столь многим обязана художественному руководителю этой антрепризы, что, пожалуй, было бы черной неблагодарностью просить его взять в свои руки постановку «Трубадура», когда я снова соберусь посмотреть этот спектакль. Ведь поводов для критики у меня осталось про запас никак не меньше. И я еще само удивляюсь своей сдержанности.

Кстати, в XV веке, как это ни странно, действительно жил некий Манрико, который сражался с ди Луна; но этот ди Луна был не графом, а коннетаблем (но все же не полицейским). Он не был братом Манрико и не отрубил ему головы, о чем можно только пожалеть, ибо Манрико стал основоположником испанской драмы.

^{*} Шоу расшифровывает звучание имени вердиевской героини через английскую фразу Lay a Nora! — *Прим. ред.*

«АИДА»

16 июля 1888

«Аида» сделала зал «Ковент Гарден» полным в субботу так же эффективно, как «Трубадур» сделал его пустым неделей раньше. Не потому что «Аида», относительно свежая и в разных отношениях интересная сама по себе, была по существу гораздо более рациональным развлечением, чем «Трубадур», но просто потому, что «Аида», как она сейчас поставлена, дает лучшим артистам возможность показать себя, тогда как «Трубадур» поставлен так, чтобы просто-напросто дать им отдых. Представление первых двух актов можно считать неудовлетворительным. Мадам Нордика, достаточно густо замазанная коричневой краской на лице и на руках, пела совершенно бесцветным голосом. Синьор Манчинелли дирижировал сцены во дворце и в храме в варварской манере, убежденный в том, что древние египтяне представляли собой племя дикарей. Вообще-то любой может убедиться, что египтяне обладали большей цивилизованностью, чем нынешнее общество, которое в требуемом этикетом вечернем платье ежедневно созерцает затылок синьора Манчинелли. Лишь со сцены триумфального возвращения Радамеса с войны галерка начала воодушевленно аплодировать. К счастью, инцидент, который случился в начале третьего акта, укрепил установившееся хорошее настроение. Рамфис и Амнерис со свитой подплывали к храму на бутафорской барке. На ее высоком носу, поднятом на добрых пять футов над водой, стоял египетский гребец, направлявший судно по залитым лунным светом водам Нила. И все было прекрасно, пока царская компания была на борту, уравновешивая его, но стоило ей сойти на берег, как барка перевернулась и туземец полетел вниз головой. Пламенный призыв синьора Наваррини «*Vieni d'Iside al tempio*»

(«Войди в храм Изиды») потонул в истерическом хохоте. То ли оперных богов ублажила жертва незадачливого лодочника, который так и не вынырнул из волн, то ли его судьба сделала его коллег более серьезными, — но факт остается фактом: представление с этого момента заметно улучшилось. Голос г-жи Нордика утратил вялость и зазвенел с проснувшимся чувством. Восхитительная манера пения, которой она, к сожалению, не всегда следует, позволила ей представить легкое, искусное и совершенное звучание верхних нот. Это невыразимое утешение для пресыщенных завсегдатаев оперы — слышать, как ноты над третьей добавочной линейкой звучат не как отчаянный вопль ординарной примадонны — первой по положению в театре, но не по праву лучшей. Г-н Жан де Решке тоже с этого момента взял себя в руки и так восхитил зал чарующим исполнением финала III акта («Io son disonorato! Per te tradii la patria!... Sacerdote, io resto a te!»), что занавес опускался под взрыв аплодисментов. Правда, г-н де Решке вдруг утратил элементарное достоинство в дуэте с Амнерис в первой сцене последнего акта, но это никак не омрачило его большой успех: публика, очарованная им, приняла его трактовку с энтузиазмом. Синьор д'Андраде, с кожей кофейного цвета, облаченный в тигровые шкуры, напыщенно и надсадно декламировал роль Амонасро в манере, против которой должен восстать здравый смысл. Почему пленного эфиопского царя надо представлять на итальянской сцене как взбешенного готтентота, — понять трудно. Верди, конечно же, не имел такого намерения, о чем говорит сам характер музыки. Г-жа Скальки играла Амнерис со страстью и определенной трагической грацией, которая позволила бы ей стать настоящей актрисой — если бы было возможно вообще стать актрисой в той атмосфере абсурда, которой приговорен дышать любой оперный артист.

«ФАЛЬСТАФ»

12 апреля 1893

На Пасхе мне представилась возможность просмотреть клавир вердиевского «Фальстафа», приобретенный мной в магазине Риккорди за 16 шиллингов — непомерную цену, которую, конечно, надо снизить, чтобы с оперой могли познакомиться широкие круги любителей музыки.

Я не поехал в Милан на ее первое представление по разным причинам, а главным образом потому, что не настолько люблю посещать премьеры, чтобы примириться с убийственной скукой, а, возможно, и неважным самочувствием во время путешествия от Холборна до Базеля (остальная часть пути меня не тревожит) лишь для того, чтобы, так сказать, постучаться в Италию с черного хода, а затем вернуться домой, прослушав оперу, искаленную качающимися голосами примадонн «Ла Скала» и повидав творение Великого старца, воплощенное людьми, которые в большинстве своем разбираются в музыке не лучше, чем заурядные поклонники м-ра Гладстона — в управлении государством. Короче говоря, будучи ленивым и обремененным работой, я воскликнул: «Зелен виноград!» — и остался дома, зная, что гора не замедлит прийти к Магомету.

Само собой понятно, что, поскольку я не видел спектакля, у меня не может быть полного представления о «Фальстафе»: я знаю о нем лишь кое-что. И вряд ли стоит повторять то, о чем уже достаточно говорили: например, что «Фальстаф» — музыкальная драма, а не опера, и что, следовательно, его сочинили Шекспир, Бойто и Верди, а не один только Верди. То обстоятельство, что «Фальстаф» является именно музыкальной драмой, объясняет загадку создания его музыки восьмидесятилетним человеком. Я был бы очень удивлен, если б в «Фальстафе» прозвучали арии, подобные «Il balen» или «La donna

è mobile»; но таковых и в помине нет: шламь и героика раннего Верди вспыхивает здесь лишь под давлением необходимости.

«Фальстаф» освещен и согрет лишь закатными лучами горячего полуденного солнца «Эрнани»; но выигрыш в красоте искупает утерю страстности, если только можно назвать потерей замену неистовых чувств и непосредственно льющихся мелодий поразительной проникновенностью композитора и совершенством его мастерства. Верди отказался от излишков своих достоинств ради мудрого устранения присущих ему недостатков; вместе с его избыточной силой исчезли и его слабости; ныне, во всеоружии своего высокого мастерства, он является величайшим из всех современных оперных композиторов. Не часто случается встретить человека столь мощного, что он остается атлетом до самого преклонного возраста, потратив половину своей силы на приобретение опыта; но все же это бывает и, на примере с Верди, не должно очень удивлять, особенно тех из нас, что уже давно, невзирая на фон Бюлова и прочих, с презрением отвернувшись от Верди, разглядели в нем человека, наделенного таким избытком творческих сил, что он сам не знал, как использовать их, да, пожалуй, и не сумел бы этого сделать, будучи скован укоренившимися оперными традициями.

Я отметил несколько возгласов удивления по поводу того, что в «Фальстафе» у престарелого композитора трагических опер вдруг проявился «дотоле затаенный» комедийный талант. Это недоумение можно объяснить лишь громадной популярностью, какую снискали себе в Англии «Трубадур», а потом «Аида».

И действительно, в этих операх нет ничего комедийного; но совсем другое дело — «Бал-маскарад» с его изысканно очаровательной легкомысленной арией «Escherz'od è follia» и финалом третьего действия, где заговорщики саркастически восхваляют супружеское благополучие в доме Ренато, предварительно показав ему, что

скрывавшаяся под вуалью любовница всепреданнейше спасенного им герцога — не кто иная, как его собственная жена. Хотя этот трагикомический квартет в сопровождении хора всегда плохо удается в наших скверных оперных постановках, все же я не могу понять, как люди, знакомые с ним, смеют отказать Верди в чувстве юмора.

В первом действии «Отелло» стретто в песне Кассио, когда тот напивается пьяным, звучит очень смешно и в то же время приятно для слуха. Мрачный юмор Спарафучиле, зловещая ирония Яго, надрывный смех Риголетто ясно указали на возможности Верди создать «Фальстафа», тем более что упомянутые персонажи фигурируют в трагедийных, а не в комических операх. Но, конечно, в этой области Верди не был Моцартом, как и Виктор Гюго не был Мольером. Юмор Верди по своему характеру сродни шекспировскому.

Самые крупные недочеты в музыке Верди — это его прегрешения против голосов. Его привычка облюбовывать верхнюю квинту в диапазоне исключительно высокого голоса и пользоваться этой квинтой как нормальной тесситурой очень способствовала тому, что современные итальянские певцы стали самыми плохими певцами на свете, — в то время как Вагнер, следуя примеру Генделя, использовал певческий голос во всем его объеме и сменой тесситур предохранял певца от физического перенапряжения, а восприятию слушателя давал отдых; вот почему вагнеровские певцы выдвинулись на первое место в мире.

Особенно жестко Верди применял свою систему к баритонам. Просмотрев партитуру «Дон-Жуана», вы обнаружите в ней три партии мужских голосов, нотированных в басовом ключе; но все они использованы по-разному, и вам становится ясно, что Моцарт излагал их партии, непрестанно думая об индивидуальностях всех трех персонажей: так, голос Мазетто — грубый крестьянский бас, голос Лепорелло — гибкий, подвижной, богатый basso

cantante, а третий голос — мягкий, изящный баритон — несомненно должен принадлежать джентльмену.

Мне доводилось присутствовать на митингах, где поочередно выступали то делегат сельскохозяйственных рабочих, то представитель мастеров-ремесленников, то универсальнт; они-то лучше, чем все трактаты о пении, и помогли мне понять моцартовскую дифференциацию Мазетто, Лепорелло и Дон Жуана.

Заметьте, однако, что между диапазонами этих трех партий нет никакой разницы. Тот, кто сможет пропеть одну из них, справится и с двумя другими. Допустим, что певцы, играющие Дон Жуан и Мазетто, поменялись бы ролями, и хотя первому пришлось бы туговато с нижними *соль* и *си-бемолем* в партии Мазетто, а серенада Дон Жуана потеряла все свое изящество в исполнении второго, — во всем остальном они не столкнулись бы ни с чем непреодолимым или даже просто неудобным для голоса. То же самое можно сказать о партиях Бартоло, Фигаро и Альмавивы в «Свадьбе Фигаро», о Сен-Бри и Невере в «Гугенотах», о Вотане и Альберихе в «Кольце Нибелунга», об Амфортасе и Клингзоре в «Парсифале».

Однако персонажи, составляющие эти пары, столь различны по своему характеру, что лишь исключительно многогранный артист сумеет одинаково успешно справиться и с той и с другой ролью; а ведь почти нет разницы в диапазонах этих партий, как нет ее и в потребной силе голоса, и в надлежащей фигуре артиста.

Если же мы обратимся к «Трубадуру», то найдем там две вокальные партии, написанные в басовом ключе; более низкая из них партия Феррандо предназначена не для *basso profundo**, как партия Осмина или Марсея, а для *basso cantante*, подобно партиям Сен-Бри и Лепорелло; но партия баритона (графа ди Луна) невыполнима для любого *basso cantante*, ибо использованная в ней тесситура охватывает, по существу, лишь одну октаву от *соль* малой до

* низкий (глубокий) бас (*ит.*).

соль первой октавы.

В «Бале-маскараде» партия баритона состоит из 210-220 звуков, включая каденцию и т.п. Если не считать пяти нот в каденции, которая никогда не выпевается так, как сочинена, лишь три ноты расположены ниже *фа* малой октавы, в то время как 140 нот лежат между *си-бемолем* малой октавы и *соль* первой октавы.

А петь-то приходится почти без пауз от начала до конца; нормальный баритон напрягается при этом до предела, даже если партия транспонирована на полтона ниже, как обычно и поступают, чтобы облегчить по мере возможности усилия певца. Ди Луна в этом аспекте — типичный вердиевский баритон; и в результате совладать с этой партией без усилий способны лишь певцы с необычно высокими голосами.

Что же касается обычных баритонов, пытающихся с натугой выкрикивать звуки вплоть до высокого *соль-диеза*, то они настолько теряют способность выдерживать звук в их нижней октаве, а также интонировать его хотя бы с приблизительной точностью, что выступления таких певцов в ролях Дон Жуана, Фигаро и тому подобных лишь пагубно отражаются на репутации моцартовских опер. Я часто мечтал уничтожить этих незадачливых негодников, которым, наверное, и самим жизнь стала в тягость.

Нетрудно прийти в восторг от совершенства вокального творчества Верди — ведь его музыкальные фразы мелодичны, легко запоминаются, симметричны и подчас величественны; но попробуйте спеть эти превосходно сочиненные мелодии, и вы убедитесь, что будь они написаны тоном ниже, вашему голосу стало бы гораздо легче справиться с ними, а при понижении на терцию он мог бы без труда одолевать их даже на протяжении пяти минут без пауз (ибо мелодия, целиком лежащая в высокой tessiture, гораздо труднее для исполнения, чем еще более высокие, но отдельные, изолированные звуки); теперь вы

по достоинству оцените звание певческих голосов, а также бережное отношение к ним, которым обладали Перселл, Гендель и Вагнер, и осудите пристрастие Верди к высоким тесситурам.

Возникает вопрос: каким голосом должен обладать Фальстаф, чтобы спеть свою партию? Ответ: голосами Феррандо и графа ди Луна. Слитыми воедино, короче говоря — голосом Амонасро! Этот обширный *basso cantante* должен уметь «выстрелить» высоким *соль* и «играть» *фадиезом* так же, как Мельба «играла» высоким *си-бемолем*. С этой партией могли бы справиться совместными усилиями Полифем из генделевского «Ациса» и Валентин из «Фауста» Гуно. Едва ли разумно было писать такую партию, даже имея в виду звуковысотность французского строя, а уж при строе нашей Филармонии она прозвучала бы просто уродливо. И после всего этого принято утверждать, что Верди мастерски писал для голосов!

Вполне понятно, что партитура уснащена рассуждениями Фальстафа, которые положены на музыку с большой изобретательностью и тонкостью, и это — шаг вперед: музыкальная речь Фальстафа так же превосходит речь Карла V в «Эриани», как речь Парсифаля — речь Тангейзера или декламация Ганса Сакса — декламацию Вандердекена. Один из удачных моментов в драме — отрицательные ответы в стиле мистера Чедбенда на многократно повторенный вопрос: «Что такое честь» — порожден в чисто музыкальном аспекте благотворным влиянием «Мефистофеля» Бойто, и, насколько я мог заметить, это — единственный явный «бойтоизм» в партитуре, хотя Верди, вероятно, очень помогло при сочинении «Отелло» и «Фальстафа» тесное содружество с таким тонким художником и критиком, как Бойто. Занимательны некоторые фрагменты инструментальной музыки: например, чрезвычайно выразительный аккомпанемент к грандиозной сцене попойки Фальстафа.

Очень живое действие и сценическая суматоха в пьесе

опираются на симфоническое развитие музыки, характерное лишь для позднего Верди. Быстрые фигурации, рождающие непрерывное движение своими повторами в изобретательных и самых разнообразных секвенциях, как в мендельсоновских скерцо и финалах его концертов, образуют фон, на котором выписаны вокальные партии, и все это в целом скомпоновано с необыкновенным мастерством и изяществом.

Подобная фактура может привести в смущение некоторых наших высокоученых музыковедов. Ведь если б я десять лет назад заявил, что «Эрнани» более великое музыкальное творение, чем Шотландская симфония Мендельсона или любой из его концертов, то не хватило бы слов выразить презрение, с каким была бы встречена столь невежественная оценка. А ныне, презираемый Верди, которого даже Браунинг не побоялся ославить как пустого хвастуна, осыпанного градом пошлых аплодисментов, но съезжившегося под суровым взглядом — кого бы вы думали? — самого РОССИНИ (бедный Браунинг!), — ныне этот презираемый Верди освоил на старости лет приемы Мендельсона и применяет их непринужденно и с блеском.

Возможно, что когда Верди доживет до ста лет, то он, чувствуя себя слишком дряхлым для сочинения опер, начнет писать концерты и затмит Мендельсона и Шумана в области той приятной декоративной музыки, за которую их обожают ученые мужи. Все это показывает, как легко хорошему музыканту, но плохому критику восхищаться в творениях великого композитора не тем, чем нужно.

«ФАУСТ»

14 апреля 1891

«Фауст» на следующий день был совсем другое дело. Мисс Имс*, новейшая американская сопрано, полностью оправдала свой ангажемент на роль Маргариты. Ее голос в среднем регистре исключительно хорош по громкости, богат красками, что позволяет ей не форсировать звук даже в самой драматической модуляции. Низкие ноты, как можно было ожидать, также оказались хороши; однако верхний регистр, вполне яркий, звучал не так легко, как остальные, из-за чего она начала финальное трио сразу с *си* третьего повтора, отказавшись от сокращений, принятых в «Опера Комик». Как бы то ни было, это была удачная уловка, и публика была за это благодарна певице, поскольку из-за сокращений финал всей оперы обычно портится. Как актриса мисс Имс интеллигентна, благовоспитанна, но несколько холодна и бесцветна. Похвалить ее игру в последних двух актах можно, лишь признав, что она сумела придумать особую патетическую мимику, дабы скрыть недостаточно трагическое ощущение собственной греховности. Что касается мадемуазель Гуэрчия в роли Зибеля, то принадлежность к слабому полу сыграла с ней злую шутку: она была настолько подчеркнута женственна в каждой линии своей фигуры, в каждом пропетом звуке, в каждой эмоции актерского поведения, что, не будучи как артистка ни смешной ни бесталанной, она предъявила нам самого уморительного Зибеля из всех, кого я могу припомнить. Г-н Перотти со своей танцевальной походкой и любимыми публикой верх-

* Эмма Имс (1865 — 1952) — американская певица, сопрано.

ними ногами с успехом держал Гете на расстоянии; джентльмен, занявший место Деуайо в роли Валентина, хотя и восхитительно упал, во всех других отношениях был журен до такой степени, до какой хватит фантазии у читателей этой по необходимости краткой рецензии.

От Мефистофеля в исполнении Мореля* не стоит отмахиваться с той смесью презрительного снисхождения и заученной терпимости, которой сопровождают большую часть действия в «Ковент Гарден». Морель рождает в нас критические замечания — как творческая личность, а не как банальный оперный певец. Он рождает противоречия, чего никогда не делают его собратья по цеху, потому что взгляд Мореля на его героев может не совпадать с трактовкой тех, кто его критикует. Подобный риск явно не грозит видным баритонам, у которых собственного взгляда просто нет. Его Мефистофель непохож на других, это совершенно индивидуальный характер, полностью обдуманый заранее и выведенный на сцену с максимальной точностью исполнения. Что до его логичности — это почти слишком логично, чтобы быть натуральным. Нет и следа от сентиментального падшего Люцифера; гораздо меньше сценических ребячеств в демонической пантомиме (к примеру, взять его оригинальную и убедительную игру во время хорала, когда его чары рассеиваются перед крестообразными эфесами мечей). Это замечательная материализация того зловещего готического образа отвратительного, непристойного Зверя, обладающего видом и интеллектом человека. Художественные средства, которыми достигается этот эффект — мышинного цвета костюм, мертвенно-бледное лицо и борода; безжалостный тигриный голос — не могли быть выбраны лучше.

Все же я отметил бы некоторые дефекты трактовки, особенно в последних двух актах, а именно отсутствие рельефа как в вокальном, так и в драматическом отноше-

* Виктор Морель (1848 — 1923) — великий французский певец, баритон.

нии. Не помешала бы толика юмора, которого пока явно недостает. В сцене серенады и дуэли Морель нескладен и тяжел, серенаду он тянет, отгораживаясь от своей музыкальной совести, и проводит всю сцену с трагизмом, достойным самого Фауста, вместо того, чтобы воспринимать окружающее как чистое развлечение. То же можно сказать и о сцене в соборе — здесь Гуно предусмотрел одно из тех изменений голоса, которым Морель в своей лицейской лекции придавал так много важности, но сам пел патетический, до глубины души пробирающий монолог, сопровождаемый лишь органом, в том же скрипучем тоне, что и угрозу, которой заканчивается сцена. Единственным по-настоящему эффективным моментом в этом эпизоде, который мисс Эймс провела поверхностно и плаксиво, стала экспрессивная игра Мореля на фоне хора молящихся.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

26 октября 1892

«Евгений Онегин», сам не знаю почему, напомнил мне «Коллин Бон»*. Что-то в одежде, декорациях, в звучании имен героев (их ведь можно произнести как О'Нейгин — или еще более по-ирландски: О'Негхген), вероятно, сочеталось с балфианской** музыкальной формой. Есть что-то типично ирландское и байроновское в навязывании нам Евгения как необычайно тонкого субъекта — при условии, что к тому нет ни малейших оснований. Музыка вызывает тщетные сожаления о том, что свойственные Чайковскому артистизм, культура, живость воображения и самоуважение как музыканта сильно опережали оригинальность его музыкального мышления. Хотя я охарактеризовал форму оперы как балфианскую, это не означает, что музыка Чайковского столь же банальна, как опусы Балфа (за вычетом его баллад). Чайковский пишет музыку с серьезностью человека, который слишком ценит себя и свою музыку, чтобы забивать оперу светской трескотней, как в «Цыганке»***. Балф, баллады которого лучше романсов Чайковского, не написал ни одной удачной до конца сцены, в то время как в «Евгении Онегине» есть целый ряд эпизодов, в частности сцена письма или сцена дуэли, написанные очень хорошо, и ни одна из сцен не грешит фальшью или надуманностью (последнее звучало бы более элегантно, но менее точно).

* Мелодрама ирландского актера и драматурга Дайона Бусико (1820 — 1890), впервые представленная в Нью-Йорке в 1860 г.

** По имени Майкла Уильяма Балфа (1808-1870), ирландского композитора и певца.

*** Опера М.У.Балфа (1843).

Опера в целом есть достойная композиция человека выдающегося таланта, которого любовь к музыке привела к профессии композитора и который, подобно его compatriоту Рубинштейну, слишком высоко ценя второсортный музыкальный материал, бывает временами рассеян, вульгарен и лишен понимания, в какой момент следует оставить в покое надоевшую тему.

Что касается главных исполнителей, представление было совсем недурно. Синьор Лаго был особенно счастлив в выборе на роль Онегина мистера Оудина, темноволосого, мужественного, запоминающегося своей загадочностью, — короче истинного байроновского типа. Кроме того, Оудин исполнил роль в манере, достойной такой внешности, что отнюдь не всегда встречается при постановке «Дон Жуана» или «Корсара». Мисс Фанни Моуди удалась роль Татьяны; исполнительнице, вероятно, будет интересно узнать, что по мнению такого авторитетного в России критика, как Степняк, она настолько точно передала характер типичной русской барышни, что даже исполнив эту партию в России на английском языке, она, несомненно, удостоилась бы восхищения. На мой взгляд, достойно сожаления, что дарование мисс Моуди обладает такой яркой драматической окраской. Будь оно чисто музыкальным, проникновенный голос, поистине лирическая грация и красота звучания, которому она придает драматическую выразительность, сделали бы ее единственной среди целой тысячи исполнительниц. К счастью для синьора Лаго, он не мог бы выбрать лучшей роли для того, чтобы подчеркнуть актерское начало артистки и скрыть отсутствие у нее вокального шарма. Ария Гремина в последнем акте, исполненная г-ном Меннером, стала гвоздем вечера: публика, честно сказать, испытала явное облегчение, когда после довольно искусственной манеры мистера Оудина она услышала наконец свободный, естественный, проникновенный голос г-на Меннера, который, как всегда, звучал велико-

лепно. Мистер Оудин застрелил мистера Айвора Маккея, устроив громкий хлопок, произведенный всем чем угодно, но только не бездымным порохом, — и тем самым освободил убитого от партии тенора, которую с тех пор, насколько мне известно, исполняет мистер Уорхем, — как он это делает, не знаю. Мадам Светловски показалась очень качественной и по-русски естественной Няней; мадемуазель Селма отлично справилась с ролью Лариной. Мисс Лили Моуди, энергичная юная леди с сильным меццо-сопрано, которому не придало сладостной мягкости частое исполнение ролей драматического контральто, явила не слишком элегантную Ольгу.

Постановка в целом оказалась намного хуже, чем хотелось бы. Нет на свете человека, который был бы в состоянии поставить сцену ссоры, не заставляя хор, исполненный благих намерений, но при этом абсолютно беспомощный, производить комические действия. Два главных танца тоже превышают возможности любого театра. Но в данной постановке я выделю того, кто заряжал пистолеты в сцене дуэли: он применил для этой цели что-то столь нежное, что, будь он повышен в должности до главного осветителя, ему бы явно удалось при помощи грубых прожекторов добиться нежного эффекта рассвета в сцене письма куда более убедительно, чем это вышло во время премьеры. Наряды подходили и в пир и в мир; жаль, что снабженцы подкачали, и танцовщицам из второго акта пришлось благополучно переезжать с бала у Лариных на бал у Гремина в третьем действии. Онегин сражался на дуэли в темном пальто с двумя рядами блестящих золотых пуговиц, являя собой идеальную мишень: его бы, несомненно, застрелили, не успеет он пальнуть первым. Годы спустя Онегин возвращается в свет седым человеком, но хочет заниматься любовью в том же пальто. Сильор Лаго, вероятно, объявил за кулисами конкурс на отгадывание пропущенных певцами слов. Онегин, в частности, восклицает: «Я менял одну страну

на другую, но не сумел изменить своего ...»*. В оригинале не хватает слова «сердца», но девять десятых среди присутствующих подумали бы, что нужно вставить слово «пальто». Я обратился к тексту — и это напомнило мне о том, что мистер Сазерленд Эдвардс, знаток русского языка, преодолел всю неестественность такой задачи, как перевод либретто, и выполнил свою трудную миссию со свойственным ему тактом. «Онегина» сейчас играют три раза в неделю — есть надежда, что политика синьора Лаго по насаждению новых названий рано или поздно оправдает себя.

* Оперу исполняли по-английски; мы даем дословный перевод английского текста либретто. — *Прим. ред.*

Бойто

«МЕФИСТОФЕЛЬ»

29 мая 1889

«Фауст», кто бы ни писал музыку на него, останется в нашем столетии наиболее заманчивым сюжетом для оперы, пока какой-нибудь выдающийся музыкант не выберет для себя в качестве либретто ибсеновского «Пера Гюнга».

Версия Бойто, видимо, почти так же популярна, как и версия Гуно, но «Фауст» Гуно — настоящее музыкальное творение, в то время как Бойто лишь очень находчиво приукрасил свое либретто современными гармониями и оркестровкой. Короче говоря, Гуно приспособил «Фауста» к музыке, а Бойто — музыку к «Фаусту».

Публике нравится пролог оперы Бойто, несмотря на пустую сцену и две рваные дыры в заднике, демонстрирующие упрощенное представление м-ра Харриса о преисподней и горнем мире. Громовые раскаты и вторящие им звуки меди во вступлении сразу же уносят нас в беспредельное пространство, а потрясающая звучность оркестра в конце пролога, сопровождаемая в каждой кульминации вызывающим, издевательским свистом дьявола, буквально не позволяют слушателям усидеть на месте. Возможно, что я прочитал в партитуре то, о чем композитор и не помышлял, используя здесь флейту пикколо, но придавая ей не большее значение, чем Бетховен в последних тактах увертюры к «Эгмонту». Пусть так, однако это не обесценивает моего замечания: оно лишь показывает, сколь много критик может привнести в труд композитора.

В «Мефистофеле» много чистейшего импрессиониз-

ма, и, подобно импрессионизму в живописи, он восхищает в произведениях удачных, но в противном случае становится бессмысленным и неуместным. В непринужденной частной беседе я бы не постеснялся описать значительную часть сцены на Брокене и кое-что из сцены у городской стены, как остроумную чепуху. Шабаш ведьм, заканчивающийся неуместным фугато, — это стряпня для пантомимы, а не для серьезной оперы. Но в очень многих местах музыка изобилует выдумками и красками, особенно в экономной инструментовке.

Все произведение — любопытнейший пример того, что может сделать в опере превосходный литератор, лишенный самобытного музыкального дарования, но вкусом и культурой в десять раз превосходящий композитора, наделенного лишь заурядной пезаурядностью.

О МАСКАНЬИ И О ДВУХ ТИПАХ КОМПОЗИТОРОВ

28 октября 1891

Я уже мельком упоминал, что музыка к опере «Сельская честь», как и следовало ожидать, — плод творчества умного и одаренного представителя того поколения, которое знает насквозь Вагнера, Гуно и Верди и может использовать даже для балета такой состав оркестра, о каком Моцарт и не помышлял, сочиняя свои величайшие оперы и симфонии.

Еще более важно то, что публика привыкла переносить и даже ценить непрерывный поток страстных мелодий вместо веселых маленьких Allegro старой школы, бывших, по существу, лишь принаряженными в классическом стиле жигами и другими народными танцами, а также приучилась смаковать самые острые диссонансы — нонаккорды, ундецим и терцдецимаккорды на тонике, — неподготовленные в любых своих обращениях (смотрите-ка, я тоже эрудирован не хуже иных прочих!) — без всяких гримас, какие искажали физиономии наших предков, когда их слух, избалованный хроматическими уладами Шпора и его современников, возмущался простым доминантсептаккордом.

Даже теперь вы можете еще встретить важного, сурового пожилого человека, брюзжащего на увертюру к «Тангейзеру» и заявляющего, что в ней нет «мелодии», что ее гармонии — сплошные диссонансы, а инструментровка — просто шум.

Современным молодым новаторам, даже в Италии, уже нет нужды бороться с подобной ребяческой привередливостью и нетерпимостью. Они рубят с плеча и в

гармонии и в инструментовке как им заблагорассудится, и никто больше не упрекает их: даже педанты махнули рукой и перестали твердить им о «законах музыкальной формы, которыми не пренебрегали даже величайшие мастера», — а ведь такое наставление, в сущности, означает, что композиторы должны по-прежнему считать танец «Вот идет ласка...» образцом формы и модуляций.

Итак, ныне опера предоставляет умному человеку со склонностью к музыке и к драме невиданные доселе возможности для составления живописных, блестящих, искусных, новых и все же достаточно известных и приемлемых комбинаций из громадного запаса музыкальных «эффектов», накопленных в партитурах великих композиторов, начиная с Моцарта и кончая Вагнером и Берлиозом.

Так наступила эпоха эпигонской музыки. Развивается даже целая школа композиторов, которые по своему складу скорее поэты и мыслители, чем музыканты, по которым избрали музыку средством самовыражения из любви к ней, возвращенной творениями действительно самобытных мастеров. Напрасно утверждать, что Шуман был таким же прирожденным композитором, как Мендельсон, или Бойто — как Верди, или Берлиоз — как Гуно. Но музыка Шумана к некоторым сценам из гетевского «Фауста» неизмеримо выше оратории Мендельсона «Святой Павел»; и мы скорее обойдемся без «Травиаты», чем без «Мефистофеля»; а Берлиоз как французский композитор возвышается над Гуно.

И это случилось потому, что в области их сложного искусства, не относящейся прямо к музыке, Мендельсон и Гуно часто бывали тривиальными, жеманными или сентиментальными, а Верди — упрощенным и мелодраматичным, в то время как Шуман отличался глубокой вдумчивостью, Берлиоз — необычайным остроумием в своих замыслах, а Бойто — утонченностью, изяществом и живым воображением.

Велик тот композитор, который, благодаря редчайшему совпадению, является одновременно и великим музыкантом, и великим поэтом, кто одарен чудесным слухом Брамса, но не его заурядным мышлением, кто подобен Мольеру в его интуиции и воображении, но не в его музыкальном бесплодии. Такими и появились в мире Моцарт и Вагнер, но в последнем случае мы должны позабыть о Мольере, ибо и во всех немзыкальных областях своего творчества Вагнер несравним ни с кем.

Не берусь сказать, кто занимает почетное второе место в этой иерархии. Надо признать, что Шуман, Берлиоз, Бойто и Рафф, привлекавшие музыку для выражения своих мыслей, иногда достигали даже более высокой степени самобытности, чем Шуберт, Мендельсон и Гетц, которые были вынуждены заимствовать идеи для выражения их в своей музыке и, несомненно, превосходили первых четырех лишь в области музыки абсолютной.

V

О ДИРИЖЕРАХ И ПИАНИСТАХ

О ВАГНЕРЕ И РИХТЕРЕ — ДИРИЖЕРАХ

«Драматик ривью». 8 февраля 1885

Рихтер как дирижер первоначально приобрел популярность не у публики, но среди оркестрантов. Это произошло во время его первых гастролей в 1877 году, когда он был приглашен провести «Вагнеровский фестиваль» в Альберт-Холле. На этих концертах играл большой, примерно из 170 музыкантов, и довольно неслаженный оркестр, плохо знакомый с музыкой Вагнера и совсем незнакомый с ее автором, который для пущей сенсации условился сам проводить часть каждого концерта.

Нелегко смутить английских оркестрантов, но напряженный, свирепый, лихорадочный взгляд, которым Вагнер впивался в них, ожидавших первого взмаха палочки и уже положивших смычки на струны, действовал угнетающе на музыкантов мягкосердечных, а невыносимо длинная пауза раздражала более твердых духом. В наступившем замешательстве палочка взлетала рывком, словно от приступа острой подагрической боли в локте, и после секундной задержки неуверенно возникала и сама музыка. Во время исполнения взор Вагнера ни

разу не смягчался; дирижер ни минуты не казался удовлетворенным. Добиваясь большей выразительности, он топал ногой; а когда размер не менялся, опускал палочку и только злобно смотрел, а случалось, и покрикивал на ни в чем не повинных музыкантов, которые отдыхали на последних тактах своей паузы, не подозревая, что нетерпеливый композитор пропустил половину фразы и в гневе ждет их вступления. Положив палочку на пульт, он удалялся с таким видом, как если бы горячо надеялся, что впредь его уже не вынудит слушать подобное исполнение.

Затем на месте дирижера появлялся Рихтер; и тогда оркестранты, шумно стуча смычками по декам, вознаграждали себя вспышкой восторга и глубокого облегчения, что возмущало поклонников личности Вагнера, но вошло в обычай по отношению к Рихтеру, чья ясная и невозмутимая манера дирижировать была вдвойне успокоительной после вагнеровской.

Тем временем сам Вагнер скромно сидел среди арфисток, пока был в состоянии слушать собственную музыку, а когда это становилось ему нелегко, вставал, делая тщетные попытки пробиться сквозь ряды музыкантов там, где проходов не было, и раздраженный, возвращался обратно; когда же ему, наконец, удавалось покинуть эстраду, он появлялся в партере и бродил там в поисках места, словно заблудившийся и покинутый друзьями человек.

Находясь в присутствии величайшего из здравствующих композиторов, трудно не следить за всеми его движениями, хотя бы и рискуя упустить кое-что из его музыки — ведь ее-то можно послушать и в другой раз! Поэтому Рихтеру уделялось, быть может, меньше внимания, чем он того заслуживал.

После вагнеровского фестиваля в Лондоне не появлялось ни одного примечательного дирижера вплоть до следующего, 1878 года, когда в серии концертов, организованных мадам Виар-Луи, исключительно удачно вы-

ступал м-р Уэйст Хилл, способности которого лондонская публика, вероятно, могла бы оценить лет, скажем, через десять, если б только мадам Виар-Луи могла заполнить столь долгий период такими концертами без материального ущерба для себя. Но это оказалось невозможным; и в следующем году Рихтер опять приехал проводить «фестивальные концерты», названные так потому, что, по мнению организаторов, публику больше привлечет репутация Рихтера, как дирижера Байрейтским фестивалем, чем присущее ему мастерство.

Однако уже в 1880 году его положение настолько упрочилось, что с этого времени возникли ежегодные так называемые «Рихтеровские концерты». У них было много приятных особенностей, которые, впрочем, скоро стали привычными. Рихтер, видимо, превосходно усвоил музыку своих программ: про него нельзя было сказать, что он дирижирует с листа, не отрывая глаз от партитуры из боязни заблудиться в ней. Он не позировал, не жестикулировал, как дикарь во время военного танца, и не страшился, подобно иным чрезмерно воспитанным дирижерам, выглядеть более впечатлительным, чем полковой капельмейстер.

Казалось, что Рихтер больше думает о своих обязанностях, чем о самом себе, а в те редкие минуты, когда оркестр начинал играть вдохновенно, — больше о музыке, чем о своих обязанностях. В эти вдохновляющие моменты его протянутые руки почти незаметно трепетали, и поэтически настроенные поклонники Рихтера сравнивали его с некой благостной птицей, парящей в золотистом солнечном сиянии (оно как бы исходило от светлой саксонской шевелюры дирижера).

Однако пропущенная деталь быстро возвращала его с небес на землю, бдительного, но все еще милостивого; и только деталь не в меру выпяченная так отражалась в его взгляде, что выдержать его были способны лишь самые флегматичные оркестранты. Можно еще добавить, что

Рихтер указывал дробные части долей такта, когда это было необходимо; и он не следовал моде, введенной пианистами-акробатами, играть все не в темпе, по принципу «чем быстрее, тем лучше».

Публика почувствовала эти достоинства дирижера и стала уважать Рихтера, все же, вероятно, не понимая, за что именно. Тогда он раскрыл секрет, почему к вагнеровским партитурам нельзя относиться слишком педантично.

— Можно ли ожидать — в гневе и отчаянии восклицал средний скрипач, — чтобы музыкант сыграл этот повторяющийся мотив или эту сложную фигурацию, написанные шестнадцатыми, при скорости шестнадцать нот в секунду? Что ему остается делать, кроме как со свистом пилить воздух смычком?

— В самом деле, что? — ободряюще откликнулся Рихтер, — да ведь именно этого и хотел композитор!

И вот воспрянувшие духом скрипачи рассекают воздух свистящими смычками, а публика слышит шипение волшебного огня и восхищается; а те, что способны читать партитуру, говорят: «О! Вот чем достигается такой эффект!» и, быть может, даже подмигивают. А Рихтер процветает, и — по заслугам; поэтому даже когда он дирижирует явно плохим оркестром, как это раза два случилось в прошлом году в Германской опере, или когда оркестранты изнемогают и тупеют в духоте Сент-Джеймс-Холла к концу длинного концерта, репутация Рихтера охраняет их от критики немногих знатоков и от подозрительности многочисленных профанов.

«Скотс Обсервер». 28 июня 1890

...В то время* никто в Лондоне — за исключением немногих читателей, знакомых со строгой, сжатой, сугубо немецкой прозой Вагнера, — не понимал выражения

* Конец 70-х годов.

«мендельсоновский дирижер». Расценивать его как попрек Мендельсону казалось парадоксальным. Когда Вагнер приехал к нам с целью возместить материальный урон от своего байрейтского триумфа в 1876 году, даже многие поклонники композитора, считавшие себя его учениками, все еще плохо разбирались в нем. Они высказывались и писали в том смысле, что истые вагнерьянцы должны хулить Моцарта и находить глубокие мысли в музыке Брамса и Шумана. А сам «Meister»*, как и надо было ожидать, тяготился Брамсом, равнодушно относился к «глубокомыслию» Шумана, восхищался, как и все мы, «Дон-Жуаном», просил знакомых пианистов поиграть ему «Гебриды», наслаждался, как самый зеленый юнец, музыкой «Мазаниелло», медленно утрачивал детскую радость, с какой он в давние времена дирижировал приятными операми Буальдьё, и обожал Бетховена со страстью, неведомой даже покойному Эдмунду Гарни, — короче говоря, он был щедро наделен здравым смыслом, а вкусы у него были самые простые и обыкновенные.

Но поскольку музыка Вагнера требовала от оркестра необычных и непрерывных усилий в поисках выразительности и «вокальности» он всегда ополчался на плохих дирижеров, которых ругал, не скрывая их имен и несколько не боясь последствий, когда хотел обосновать свое недовольство конкретными примерами; а эти дирижеры, разумеется, стали твердить, что нападки Вагнера ничуть не уязвляют их, ибо, будучи бесталанным неудачником, он, страдаемый завистью, точно так же поносил и Мендельсона, и Мейербера.

Хотя теперь, пожалуй, уже вышло из моды называть Вагнера бездарным неудачником, он все еще недооценен как критик, ибо музыкальные критики, хоть и видят, что Рихтер достигает блестящих результатов даже на бедном материале, но, неспособные разумно объяснить это, припи-

* Мастер, учитель (нем.).

сывают ему какие-то магические свойства, ускользающие от анализа.

А иногда они пытаются доказать, что чары Рихтера порождены его умением играть на валторне и на трубе, его замечательной памятью и ловкими подсказами оркестру; однако всеми этими маловажными качествами наравне с ним обладают не только некоторые выдающиеся музыканты (хоть и безнадежно плохие дирижеры), но и десятки полковых капельмейстеров. Вагнер стоял выше подобных критиков, зная, в чем суть дела: «Вся работа дирижера сводится к тому, чтобы вести оркестр в надлежащем темпе», — сказал он.

Это кажется простым; но поскольку лишь полное и проникновенное понимание замыслов композитора и, превыше всего, мелодии, насыщающей всю современную симфоническую музыку — как быструю, как и медленную, позволит дирижеру найти верный темп, — становится ясным, что можно понимать значение слов «*adagio*» — «медленно» и «*allegro*» — «быстро», беглым взглядом на партитуру определить все касающееся нот и вступлений инструментов, сыграть «Последнюю розу лета» с вариациями на разных инструментах своего оркестра и, несмотря на все это, продирижировать бетховенским «Кориоланом» так, что любой беспристрастный новичок сочтет эту увертюру столь же бессмысленной, как «Цампу», и вдвое менее приятной.

Дирижер, устанавливающий темп музыки по указанию метронома, никуда не годится; а тот, кто определяет темп по характеру музыки и делает это верно, — хороший дирижер. Вот это и удается Рихтеру и удавалось бы, даже если б он совсем не умел играть на валторне, как не умел и сам Бетховен. Верное ощущение темпа позволило Рихтеру разобратся и в недостатках обычного псевдоклассического оркестра.

Оркестр Филармонии, при всей своей «изысканности» исполнения, не умеет держать звук: музыканты берут по-

ту, но не лелеют ее; в их forte нет огня, а в piano — чувствительности; и дирижерам, чтобы избежать пресности исполнения, остается лишь воспользоваться пресловутым советом Мендельсона и гнать музыку во всю пруть. Все это вполне уместно в баховском allegro, где нет выдержанных звуков, или в какой-нибудь шумной пьесе из тех, что гремят на Маргейтской пристани, к примеру — в «Венецианской сюите» синьора Манчинелли; но только вообразите себе эффект от подобного приема в применении к музыке Бетховена с ее полными значения ужасающими остановками на выдержанных звуках и беспокойными, то разгорающимися, то гаснущими, мелодиями! Во всех бетховенских симфониях есть лишь одна-единственная часть, с которой оркестр Филармонии может справиться, и это — финал Четвертой симфонии, заполненный почти сплошь одними шестнадцатыми.

И все же этот скучный и никуда не годный оркестр может стать лучшим в мире, дайте ему только хорошего дирижера — дирижера, который на репетиции не ограничится торопливым прогоном всей симфонии, то и дело строя кислую мину и бросая реплики вроде: «Грубо, джентльмены, очень грубо!» Или: «Неужели вы не можете выделить это место поярче?», или еще какие-нибудь столь же бесполезные замечания, демонстрирующие лишь его беспомощную неудовлетворенность.

Применительно к Рихтеру вспомним мнение Вагнера, которое тот высказал еще в 1869 году и которое не устарело и до сего времени: «Истинная причина успеха бетховенской музыки в том, что люди изучают ее не в концертных залах, а у себя дома, за роялем; и только так, хоть и окольным путем, они постигают ее неотразимую мощь. Если б наша самая возвышенная музыка зависела только от дирижеров, она давно зачахла бы».

Рихтер, как и все мы, понимал чаяния Вагнера, более или менее глубоко понимали их даже м-р Коуэн, Вильерс Стэнфорд, д-р Маккензи, м-р Кьюзинг и другие капита-

ны за дирижерским пультом; но им не хватало смелости, энергии, веры в самого себя и дара увлечь оркестр, чтоб он заодно с ними выполнял их желания.

Рихтер обладал этими качествами; к тому же, он учился у Вагнера и был поддержан им. Но ведь наставления Вагнера доступны всякому, кто способен оценить их. Никакой мистики не таится в искусстве Рихтера. Громopodobное forte в увертюре к «Риенци», нежное piano во вступлении к третьему действию «Мейстерзингеров», упор на мелодийность бетховенских allegro, сглаживание всех старомодных резкостей и sforzando на поверхности потока мелодий, замена отвратительной гонки в presto естественным темпом, — все эти реформы представляются теперь закономерными, после того как их ввел Рихтер.

Пора уж молодым дирижерам усвоить все это, как нечто непреложное; но поскольку музыкой в Лондоне руководят музыканты, для которых она — лишь свидетельство их «светскости» или, как они выражаются, «культурности», — нелегко найти человека, который сумел бы оправдать затраченные на устройство концертов средства. И тем не менее, найти его необходимо.

Рихтер занимает обеспечивающий пенсию пост в Вене; Кристал-Пэлис далеко от нее, и концерты Рихтера обходятся дорого; пора открыть путь новому человеку. Пусть ему по таланту, зато и по возрасту не дотянуть до Рихтера, пусть у него не будет возрастающей уверенности Рихтера в своем успехе, обусловленном уже одним именем дирижера, и все же, если этот новичок предпочтет работать, а не пользоваться покровительством высшего общества и королевского дома, он сможет по меньшей мере стать таким же великим человеком, как Хабенек, который, по слухам, не имея ни крупицы таланта, осуществил классическое исполнение Девятой симфонии в Парижской консерватории.

О ПАДЕРЕВСКОМ

16 мая 1890

...Мне кажется, что в наше время выдающихся пианистов стало гораздо больше, чем их было раньше. Возможно, что изобретение и широкое распространение заводных органчиков повысило уровень беглости и уверенности в игре. Однако голая техника, приобретения которой было достаточно, чтобы провозгласить «великим музыкантом» любого настойчивого тупицу, развившего акробатическую ловкость в пальцах, не является теперь ходким товаром; и левое запястье уже более не признается кладезем высоких качеств пианиста.

Итак, я пошел послушать прославленного Падеревского, ничуть не сомневаясь, что технически он будет играть так же изумительно, как и любой другой концертующий пианист; и я не был разочарован. Он играет столь же отчетливо, как фон Бюлов, или почти так, как этого хотелось бы, и он более точен. Но он не очень считается с хрупкостью инструмента; его фортиссимо, не будучи внушительным и грандиозным как у Ставенхагена, скорей неистово и дышит ликованием. Он доводит звук до такой силы, что рояль сдается и позволяет бить себя, вместо того, чтобы раскрыть все свое колористическое богатство. Очарование Падеревского — в его веселой одушевленности и вспышках юмора: он играет своим талантом и призванием почти беспечно, чего не скажешь о Ставенхагене, вдумчивость которого, в своем роде, тоже замечательна.

Падеревский начал с Мендельсона и выстукал его довольно бесцеремонно; потом перешел к «Веселому кузнецу» и испортил его, превратив в повод для показа своей техники, — играл слишком быстро; после чего приступил к «Фантазии» Шумана, в которую трудно вникнуть, ибо и вникать как будто не во что; и таким путем добрался до Шопена. Ис-

полнением трех этюдов этого великого композитора Падеревский далеко превзошел все свои остальные интерпретации. Другие пьесы Шопена были сыграны не очень удачно; а листовская рапсодия, заключающая концерт, прозвучала значительно бледнее, чем в исполнении Софи Менгер. Тем не менее удивляться успеху Падеревского в Париже не приходится: программы его выступлений не утомляют слушателей, а такими и должны быть все концерты.

18 июня 1890

Когда я в среду на прошлой неделе пришел послушать Падеревского, концерт заканчивался, аудитория была в диком восторге, а рояль — в жалком состоянии.

Падеревский, если смотреть на него как на необычайно темпераментного «веселого кузнеца», который бьет по роялю, как по наковальне, и выколачивает звуки, буйно наслаждаясь размахом и силой своей игры, — во всяком случае взбадривает публику; к тому же молотобойное исполнение не лишено разнообразия и порой становится воздушным, чтобы не сказать — нежным. Но его туше — легкое или твердое — раздражает; и слава Падеревского подобна славе убийцы, совершившего тяжкое преступление в бурном порыве чувств. И, помимо всего, рояль не тот инструмент, с которым можно безнаказанно обращаться подобным образом.

29 ноября 1893

Очень желательно, чтоб какой-нибудь искусный хирург умело расщепил Падеревского на две обособленные личности — композитора Падеревского и пианиста Падеревского. Ведь они постоянно мешают друг другу. Едва пианист вдохновится оркестром, как говорит композито-

ру: «Понимаю! Я уже для тебя постараюсь! Предоставь все мне!» И пианист дает работу нетерпеливым пальцам.

Тогда композитор, если он уже отщеплен по моему замыслу, может сказать: «Не шуми так! Неужели ты думаешь, что я соглашусь заглушить мои лучшие оркестровые эпизоды ради пароксизма стука и грохота твоего ящика с проволоками лишь потому, что ты не способен утихомирить свои руки?»

Дело в том, что Падеревский пишет для оркестра очень умело, но, когда начинает писать для рояля, обнаруживает тупое пристрастие к нему. Он не в состоянии отказаться от львиной доли участия рояля в любом выразительном эпизоде, не считаясь с тем, уместно это или нет; а в результате в моменты кульминаций производит такой громоподобный шум, что уже не может расслышать оркестра, который издает столь же громоподобный шум, мешающий аудитории расслышать пианиста, и она лишь в восторге глазееет на упоительное зрелище порхающих кулаков, которые истязают клавиатуру.

Уж лучше бы он в такие моменты пользовался большим барабаном: играть на нем не менее увлекательно, чем на рояле, и к тому же легче, а в зале все было бы слышно. Есть и другое техническое соображение, которое я должен выдвинуть, поскольку признаю желательным использовать качества рояля как оркестрового инструмента до крайних пределов.

В этом случае для исполнения фортепианной партии нельзя будет ограничиться одним инструментом. Когда Падеревский вводит в свою партитуру четыре валторны, он делает это не только для того, чтобы они, в нужный момент, могли взять четырехзвучный аккорд, но, помимо этого, разделяет их попарно и использует в разных тесситурах, так что, например, тесситура и звуковые эффекты, предназначенные для первой валторны, не применяются в партии четвертой валторны.

Замечу теперь, что механика роялей, на которых игра-

ет Падеревский, специально приноровлена к его требованиям и обеспечивает легкость, быстроту и точность звукоизвлечения; но оказывается, что достигнуть этих преимуществ можно лишь за счет глубины и мягкости тона. Подобные рояли изготавливает фирма Эраp; но обычные концертные рояли Эраpа, предназначенные для всех прочих людей, обладают куда более красивым тоном, хотя все отличие их механики сводится, вероятно, к иному слою фетра на молоточках.

И вот, если Падеревский пожелает сочетать оркестровый эффект рояля, как блестящего, звонкого, очень податливого и яркого ударного инструмента с более богатыми и важными качествами рояля другого типа, он должен будет писать свои «фантазии» в расчете на два рояля — приспособленный для виртуоза рояль Эраpа с легкой клавиатурой и обычный эраp. Если композиторы принимают во внимание разницу между тембрами кларнетов *in A* и *in B* или — валторн *in D* и *in B* (басовой), то я не вижу, почему можно пренебрегать разной звучностью роялей плейель и роялей стейнвей. При двух роялях на эстраде слушатель той же «Польской фантазии» получил бы дополнительное развлечение, наблюдая за тем, как пианист перескакивает от одного рояля к другому, применяясь к характеру каждого эпизода.

Я не говорю, что эффект от размножения роялей оправдывает затраченные на это средства: я хочу лишь сказать, что «Фантазии» Падеревского никакие его старания изменить тон инструмента разными способами звукоизвлечения не помогут скрыть того, что качества этого рояля, превосходно отвечающие пассажам определенного вида, губительно отзываются на эпизодах другого характера; исправить этот недочет можно лишь используя два разных рояля.

В то же самое время мне хотелось бы, чтобы в своем следующем сочинении для оркестра Падеревский вовсе отказался от рояля. Это единственный инструмент, ко-

торым он не умеет распоряжаться как композитор, и именно потому, что превосходно знает его как пианист.

«Фантазия» имела большой успех, хотя аудитория отнюдь не хотела повторения финала. Она жаждала только рояля, но Падеревский принял настойчивые, шумные требования биса за желание прослушать еще раз добрую треть «Фантазии» и, сознательно или бездумно, жестоко отомстил публике за ее бесстыдное попрошайничество.

Что касается концерта Шумана, то Падеревский сыграл его превосходно. И таким же осталось бы впечатление от ансамбля в целом, если б оркестр тоньше откликался на нюансы пианиста и подавал свои реплики роялю не так вяло. Нельзя было не порадоваться, слушая, как глубоко понимает пианист эту музыку и с какой уверенностью он находит правильные темпы, нюансы и фразировку для всех музыкальных мыслей, прозвучавших как живое высказывание, а не только как заученные пальцами пассажи.

О ЕСИПОВОЙ

3 декабря 1888

Мистер Маннс мог бы более разумно составить программу концерта, который состоялся в субботу днем в Кристал-Пэлисе. Фортепианный концерт Шумана — прекрасное сочинение; и к «Рейнской симфонии» нельзя отнестись пренебрежительно. Но исполнять эти произведения одно за другим лишь с неуместной вставкой между ними в виде «*Bel raggio*»* Россини — это по меньшей мере неудачный замысел.

* Каватина Семирамиды из оперы «Семирамида».

Зная добрые намерения организаторов концерта, невозможно догадаться, почему кроткая субботняя аудитория, обожающая м-ра Маннса, была вынуждена полтора часа барахтаться в громкой и тусклой монотонности шумановской инструментовки. Но что было, того не исправишь.

И сейчас даже не хочется обсуждать, как все это было исполнено; но промолчать о том, что пианисткой выступала мадам Есипова, — нельзя. Поражающая точность и стальные нервы этой дамы, ее холодное презрение к трудностям, сверхъестественная беглость без тени торопливости, изящество и тонкость ее игры, пренебрегающие такой слабостью, как разнеженность, — все эти качества способны обезоружить критика и вызвать в нем лишь благоговейный трепет.

Однако когда она играла As-dur'ный вальс Шопена, он звучал не по-шопеновски: слух не мог угнаться за молниеподобными движениями ее правой руки. Но взяв такой темп, пианистка не уподоблялась Рубинштейну, который в подобных случаях распался и становился как бы одержимым звуками; она же оставалась холодной как лед: теперь легко было понять Тартини, вспоминая тот знаменательный случай, когда сновидение подсказало ему сочинить «Дьявольские трели».

Впечатление от подобной игры усилилось еще тем, что мадам Есиповой совершенно чужды эстрадная манерность и какая-либо аффектация. Как только аплодисменты достигли силы, предопределяющей бис, артистка села за роль не медля и выстрелила в аудиторию этюдом сатанинской трудности и длительностью около сорока секунд, а потом ушла с эстрады так же спокойно, как и появилась на ней. Поистине изумительная, я бы сказал — повергающая в трепет пианистка.

Песни мадемуазель Бадии прекрасно прозвучали бы в Париже лет сорок назад; но после Шумана они — анахронизм.

О БАККЕР-ГРЕНДАЛЬ

13 июля 1889

— Бассетто! — обратился ко мне редактор «Звезды» — как по-вашему, мадам Баккер-Грендаль выдающаяся пианистка?

— Повелитель правоверных! — ответил я, — она — одна из самых замечательных в Европе.

— Так где же интервью? — воскликнул мой шеф.

— Повелитель правоверных! — ответил я, — эта дама такой тонкий и благородный художник, что я боюсь и стыжусь ворваться к ней с моими грубыми повадками журналиста.

— О Бассетто! — сказал редактор, — ваша скромность мне хорошо известна, а ваши чувства делают вам честь. Но если вы отказываетесь, я пошлю к ней кого-нибудь другого.

Так мне был отрезан путь к отступлению, и во вторник вечером моя двуколка, подпрыгивая на тряской дороге, катилась по Мерилибоун-роуд, к апартаментам мадам Грендаль на Блендфорд-сквере.

Вы помните, когда я впервые открыл мадам Грендаль. Это было в Филармонии, где она исполняла замечательный Es-dur'ный концерт Бетховена. В нем, как вы знаете, есть пассаж октавами начинающийся fortissimo и угасающий к концу. Так вот я никогда не слышал ничего более бурного и необычайного, чем начало этого пассажа под пальцами мадам Грендаль. Я напряг слух, как напрягаю зрение, когда пристально рассматриваю что-нибудь. То, что я слышал, нельзя было назвать простым угасанием звуков, как нельзя назвать великолепный закат простым угасанием света. Это была вереница преобразований: освобождение плененных в пассаже голосов, дивное замирание его ровно быющего сердца, тонкое и постепенное вознесение за пределы мира слышимого.

Критик так же бессилён выразить эти впечатления словами, как и описать свои чувства при внезапном появлении гениального артиста перед толпой исполнителей, сортировать которых, в зависимости от их способностей и вкусов, — привычная обязанность критика, когда он похлопывает по спине одних и, словно школьный учитель, бьет по рукам других. А преклонение перед выдающимися артистами возникает столь редко, что уже перестаешь верить в него, — и вдруг оно пробуждается, как Спящая красавица; и тогда критик осознает, что он уже не совсем никчемный человек.

От мадам Грендадь я больше всего хотел узнать, почему Лондон целых семнадцать лет не мог познакомиться с ней, занимающей такое видное место среди профессиональных исполнителей и наделенной столь же изысканным и редким даром, как и мадам Шуман. Ведь мадам Грендадь теперь лет сорок, значит она в полном расцвете своего таланта!

А теперь, прекрасная читательница, ваше любопытство затронуто, и вы хотите получить от меня небольшую информацию о внешности артистки. Ну что ж, как вы сами определили бы ее — но заметьте, вы сами! — она ничем не блещет. Волосы артистки не отливают золотом, как ваши; я бы сказал, что они почти пепельные; вы назвали бы их седыми. У нее ... как бы это поточнее выразиться? ... спокойная, стройная фигура и осанка — ничего особо примечательного, ничего величественного, ничего от Юноны. Цвет лица? Вполне норвежский — про нее не скажешь «бела и румяна», и тут она вам не соперница. Глаза? Ну, глаза всякий оценивает по-своему — вам надо бы самой взглянуть на них; а по мне, они — *незабываемые*. Высокий, ясный лоб; но ведь, по-вашему, это некрасиво, когда у женщины высокий лоб!

Взглянет ли кто-нибудь на вас, если вы окажетесь в одной комнате с нею? А! Тут уж мне не увильнуть! Положа руку на сердце скажу, что все позабудут о самом вашем

существовании, даже если бы роялей и вовсе не было на свете. Ибо есть изящество, перед которым ваша красота покажется вульгарной, а юность — неубедительной; в таком изяществе и кроется очарование мадам Грендаль!

На Блендфорд-сквере я застаю неопределимого и вездесущего Х.Л. Брекстеда, который объясняет нашей хозяйке мотивы моего визита и по временам гасит мою склонность пренебрегать делом и красноречиво распространяться о самом себе.

На отличном английском языке мадам Грендаль повествует мне, как, будучи трех или четырех лет от роду, она сочиняла музыку к сказкам, которые ей рассказывал отец; как позже ей давал уроки Хальфдан Хьерульф и объяснял ей, что такое выразительность в игре; как она была ошеломлена Бетховеном в исполнении покойного Эдмунда Нэйперта; как ее отправили в Берлин, где она три года занималась у Куллака, играя по шести, а то и по девяти часов в день; и как она впервые публично выступила там семнадцать лет назад. Она сказала, что сочиняет в тиши вечера, после окончания дневных трудов: преимущественно же — декабрьскими вечерами, когда пришла к концу и годовая работа.

— Какая работа? — удивленно спрашиваю я.

— О! Все то, чем приходится заниматься, — отвечает она: — домашнее хозяйство, дети, игра на рояле, три ежедневных урока, — у меня есть ученики!

Я в ярости поднимаюсь, чтобы обрушиться и на этот дом, и на этих детей, и на этих учеников, — словом, на всех, кто отнимает дары, предназначенные для всего человечества; но она добавляет, не совсем уверенная в своей способности правильно выразить по-английски свою сокровенную мысль о том, что только будучи женой и матерью она приобретает жизненный опыт, превращающий ее в художника.

Я съеживаюсь. Бассетто вынужден умолкнуть. Он мо-

жет лишь склониться перед вечной истиной и задуматься о том, как изменились бы его статьи, будь все артисты похожи на мадам Грендаль. Так вот почему она до сих пор не приезжала в Англию! Она была слишком занята в своем доме!

Потом мадам Грендаль начинает говорить с искренним восхищением о некоторых своих соотечественниках — например, о Свенсене и о «мистере Григе». Ее уважение к Григу взбесило меня, ибо она играет в тысячу раз лучше, чем он; и я совершенно вышел из себя при мысли, что он осмеливается учить ее, как играть то или это, вместо того чтобы пасть перед ней на колени с просьбой указать ему на тривиальности, иногда встречающиеся в его сочинениях, и вооружить его присущим ей мендельсоновским пониманием музыкальной формы.

Несмотря на то, что артистка знает о своем даровании и чтит его, она поразительно скромна. Если б я умел играть как она, то стал бы совершенно несносным. А вот она, видимо, отнеслась к своему ошеломляющему успеху в Лондоне с таким же благодарным удивлением, с каким позже, после своего возвращения в Христианию, приняла преподнесенный ей в дар концертный рояль Стейнвея — инструмент столь же обременительный для норвежских финансов, как полдюжины военных кораблей — для финансов обитателей Мэйфейра. Подношение рояля было задумано уже давно, но лондонский триумф пианистки ускорил его.

В гостиную на Блэндфорд-сквере заглядывают сумерки, и я собираюсь откланяться. На прощанье мы обмениваемся несколькими фразами о ее дневном субботнем концерте в Принс-холле, где вы сможете проверить мою оценку дарования артистки. Она сыграет там григговскую скрипичную сонату с Иоганнесом Вольфом, который, как вы помните, исполнял ее вместе с Григом в Сент-Джеймс-холле. Мадам Грендаль раздумала играть бетховенскую сонату, опасаясь, что двух сонат для публи-

ки будет слишком много. Sancta simplicitas!*. Слишком много! Но она будет играть Шопена, интерпретацией которого славится, и некоторые собственные сочинения, о которых я расскажу в другой раз.

Ровно через неделю артистка покидает нас, чтобы присоединиться к господину Грендалю в Париже. Будучи по своему призванию дирижером, он подготовил хор и привез его на Всемирную выставку. Я отваживаюсь предсказать, что мадам Грендаль вернется в Лондон и впоследствии будет навещать нас так же регулярно, как Иоахим или мадам Шуман.

Я спросил ее о пассаже октавами в бетховенском концерте. Она ответила: «*Это героическая кульминация произведения. Однажды Биолов приковал мое пристальное внимание к ней*».

О МЕНТЕР И ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ ШУМАНА

25 апреля 1890

Я признаюсь в своей слабости к Софи Ментер, и не только к ее музыкальному таланту. Она порождает во мне чувство огромной радости, ощущение полноты жизни и свободы своей блестящей, победоносной силой и мастерством. Я преклоняюсь перед ее волшебными мускулами: я восхищаюсь ее мощными руками, я полон впечатлений от ее великолепной напористости, гибкости, совершенной техники, неисчерпаемой и неутомимой энергии.

Я допускаю, что это бунт ветхого Адама во мне — дьявольская буря неукротимой воли к жизни, унаследованной от моих, вскормленных бифштексами, предков; беспристрастно я признаю превосходство той высоты, на

* Святая простота! (лат.)

которую меня возносила духовная глубина и безупречная музыкальная интуиция такой пианистки, как мадам Баккер-Грендаль, чья правая рука кажется более хрупкой, чем один мизинец мадам Ментер. И тем не менее я не в силах погасить свой восторг от грандиозной ментеровской игры, ставящей эту артистку рядом с Изаи во главе мировых музыкальных атлетов.

Поклонники Шумана несомненно были разочарованы интерпретацией его концерта, который Софи Ментер сыграла в субботу в Кристал-Пэлисе. Но на что они могли надеяться? Для великолепной, плотной, крепкой, здоровой Софи, руководимой сознанием своих достоинств и черпающей в них полное удовлетворение, играть Шумана было все равно что вытащить в солнечный день чрезмерно впечатлительного больного на лужайку и заставить его играть в футбол для оздоровления печени.

Казалось, что в оркестре звучали жалобные протесты Шумана, а рояль с неотразимым напором бросался на него и, словно вихрь, вовлекал композитора в безудержную скачку, от которой у него заходил ум за разум и перехватывало дыхание. Никогда еще быстрые части концерта не завершались с таким пренебрежением к легким бедного Шумана.

Превыше всякой меры меня восхитило Интермеццо. Обычно никто не может выразить в словах ту тихую, задушевную беседу, которую здесь ведет рояль с оркестром, словно поэт со своей возлюбленной. Но я могу вам передать слово в слово, как прозвучал этот разговор в субботу. Вот он:

Софи: Ну как Боб, ты готов пробежаться еще разочек?

Шуман: Хорошо, только подождите минутку, если можно: я еще не совсем отдышался.

Софи: Приступим! Ты ведь теперь себя лучше чувствуешь?

Шуман: Конечно, конечно... Погода и впрямь чудесная...

Софи: Еще бы! Так-то небось лучше, чем сидеть взаперти, приклеившись к старому роялю, и сентиментальничать!

Шуман: Это верно. Я знаю, что мне нужно побольше двигаться.

Софи: Ну, теперь ты отдышался. Не мешкай же! Движемся, старина!

Шуман: Но, если можно, помедленнее...

Софи: Глупости! Ты только обопрись на меня, а я уж тебя протащу! Сразу оживишься! Ну! Раз, два, три и... (*attacca subito l'allegro*)*.

И это действительно пошло Шуману на пользу!

Прошу не думать, что мадам Менгер — суровая, бездушная, несимпатичная, короче говоря — безжалостная пианистка. Ничуть не бывало! Когда она, после неопишемого исполнения пьесы Скарлатти и Венгерской рапсодии Листа была вызвана один, два, три, четыре раза и, наконец, подхваченная самим бесстрашным мистером Маннсом, вновь была, словно под стражей, подведена к роялю, она сыграла листовскую транскрипцию «*Wonne der Wehmut*» Бетховена и этим выбором, как и глубокой нежностью исполнения, завершила свою победу над уже сраженным Бассетто.

*сразу переходя в аллегро (*ит.*).

VI

О ПЕВЦАХ И ПЕЦИИ

О ПАТТИ

23 января 1889

Вчера вечером мадам Патти со свойственной ей непосредственностью послала воздушные поцелуи громадной толпе, пришедшей попрощаться с артисткой перед ее отъездом в Южную Америку.

Слишком мрачный колорит самого поучительного из романов Луиса Стивенсона не позволяет мне сказать, что в мадам Патти заключены Аделина Джекил и Аделина Хайд. Но образ Патти-артистки, выступающей перед публикой, несомненно двулик.

Есть Патти — великая певица: Патти, наделенная дивным, выразительным голосом, которым она владеет с таким совершенством, что нежнейшее пианиссимо доносится до слушателя в самой глубине Альберт-холла, Патти, с ее безупречным слухом, с ее волшебными руладами, возносящимися в горнюю высь; Патти, с ее чистым, сильным голосом, который влил свежесть и величавость даже в гимн «Боже, храни королеву!», при исполнении его в «Ковент Гардене»; Патти, с ее тихими, нежными зовами, примиряющими даже клубных цини-

ков с песней «Милый, родной дом». Вот какая замечательная певица порадовала нас вчера несравненным исполнением «*Vel raggio*» и песни «Пробираясь по ржи».

Но есть и другая Патти: Патти, которая искусно спела, и притом дважды хорошенький пустячок из делибовской «Лакме». Ей бешено аплодировали даже после биса, и тут началась комедия.

Мистер Ганц, невзирая на восторженные клики и хлопки аудитории, не спеша поднял свою палочку, и оркестр заиграл D-dur'ную серенаду Мошковского. Публика сразу же поняла этот намек, но слушать Мошковского не захотела. После продолжительной борьбы м-р Ганц в отчаянии сдался; и тут на эстраду выпорхнула «дива», признательно раскланиваясь на манер избалованной и обрадованной девочки. Когда она удалилась, овация разгорелась еще пуще. М-р Ганц вновь начал серенаду, но тщетно.

Тогда он воззвал к стражам артистического фойе, а те стали отрицательно мотать головой под аккомпанемент протестующего рева аудитории и целой пантомимой выразительных жестов пояснили, что они не смеют, не могут, не станут, не должны больше беспокоить Патти. М-р Ганц с хорошо разыгранным сокрушением продолжил серенаду, но услышать что-нибудь было невозможно. Пришлось ему опять обратиться за помощью к стражам, и те, на этот раз, широким жестом простерли руки в сторону Южной Америки, показывая, что примадонна уже на пути туда. Тогда публика столь внезапно и неожиданно решила сдаться, что дива опять выпорхнула к рампе, кланяясь, посылая воздушные поцелуи и успешно вызывая новые взрывы аплодисментов.

Неужели у мадам Патти нет близкого друга, который объяснил бы ей, что она стала слишком взрослой девочкой для подобных выходов, — ведь они не импонируют

даже тем замороженным его джентльменам, что наводняют целые газетные полосы болтовней о ее веерах и драгоценностях.

Нет! Королевы пения должны предоставить кокетничанье у рампы субреткам. Насколько достойнее приняла овацию мадам Неруда после исполнения ею «Рондо шулунов» Баццини!*

29 ноября 1889

...Я думаю, что Патти лишь тогда на своем месте, когда она исполняет общедоступные песни. Будь она выдающейся драматической актрисой, я без колебаний посоветовал бы ей посвятить себя интерпретации ролей донны Анны, Леоноры и Изольды. Но она отнюдь не выдающаяся актриса, никогда не была такой и никогда не будет. Как бы трагична ни была коллизия на сцене, Патти непременно прервет игру, чтобы раскланяться и улыбнуться публике, стоит лишь какому-нибудь зрителю нечаянно сделать движение, от которого его сложенный шапокляк раскроется с треском.

Патти прежде всего чудесная исполнительница простых песен. И когда вы слушаете в Альберт-Холле, как она поет «Не дальше мили...» с таким совершенством, что ни один слог, ни даже шепот не ускользнет от вашего слуха, — знайте, что это вершина ее искусства. И к этой вершине не следует относиться с пренебрежением, равно как и пристрастие народа к такой музыке вовсе не опорочивает его вкуса; ибо между подобными песнями и самой высокой музыкой (которую ни один здравомыслящий критик не признает стихией Патти) существует лишь хаос искусственности, потребность в которой рождена музыкальным

*Антонио Баццини (1818—1897) — итальянский скрипач и композитор.

любопытством, развивающимся под влиянием книг и статей о музыке, но имеющим очень мало общего с подлинной любовью к ней.

18 апреля 1890

...Как и все прочее, лицедейство в опере совершенствуется. Но случается, что примадонна все еще позволяет себе влетать на сцену и одурманивать слушателей своим голосом в дерзкой уверенности что ей, любимице публики, почти излишне заботиться о перевоплощении в образ героини. Юный честолюбивый артист может быть легко соvrащен с правильного пути широко известными дурными примерами сценического поведения. Сравните молодую заурядную оперную певицу с Патти или с Нильссон, — лучшего комплимента ей и не надо!

Однако прегрешения Патти против художественной правды велики и неисчислимы. Очень редко она делает лишь слабые попытки сыграть какую-нибудь другую роль вместо роли Аделины — избалованного ребенка с восхитительным голосом; и я уверен, что она даже обиделась бы, позабудь вы хоть на минуту о Патти, и устремив свое внимание на Церлину, или Аиду, или Катариону. Нильссон, гораздо более значительная драматическая актриса, вела себя с удивительным достоинством и никогда не появлялась перед занавесом, пока овации не достигали такой силы, что будь они адресованы ее сопернице, та успела бы выбежать к рампе не менее шести раз. Стоит вам уронить свою палку, как Патти подскочит и отвесит вам поклон даже в агонии сценической смерти.

И все же не прошло и шестнадцати лет с тех пор, как в свадебной сцене «Трубадура» мадам Нильссон на моих глазах повернулась к тенору в конце его арии «Ah si ben mio...», хлопнула его по спине и громко — намеренно

громко! — воскликнула «Браво!», да так, что оно было слышно во всем зале.

Вообразите, что в аналогичном положении мисс Эллен Терри совершает такой же поступок по отношению к мистеру Ирвингу, и вы поймете, насколько опера в Англии отстала от драматического театра, и как любая молодая певица, руководствуясь лишь чутьем и простым здравым смыслом, сумеет достигнуть более высокого уровня драматического правдоподобия, чем обе самые знаменитые из ее предшественниц.

Все это напомнило мне об одной заметке в журнале «Мюзикал уорлд»; автор ее ратует за отмену аплодисментов. Как было бы хорошо, если бы имелись хоть малейшие шансы осуществить это пожелание! Между прочим автор статьи утверждает, что в Байрейте аплодисменты запрещены; но это неверно. Правда, их неяркая вспышка допускается там в самом конце спектакля, когда занавес на минуту вновь поднимается, чтобы показать зрителям живую картину последней сцены. Но, когда в Байрейте соберутся поставить замечательные оперы Моцарта, вряд ли театру удастся предотвратить бисирование «La ci darem» или «Voi che sapete».

Взвесив пользу от аплодисментов (которую я охотно признаю) и вред, который они приносят, я решительно восстаю против них. Особенно нетерпимы аплодисменты на драматическом спектакле, ибо они откровенно и беспощадно разрушают иллюзию зрителя. Далее, они позволяют шумному меньшинству истязать безмолвное, но негодующее большинство. Они придают мнимую значительность трескучим фразам, которые сами по себе отнюдь не влекут публику в театр, но могут воспламенить ее, раз она уже очутилась в зрительном зале; а частые и продолжительные вспышки аплодисментов находятся в обратной пропорции к желаниям зрителей углубиться в содержание пьесы.

Самые злостные нарушители тишины — это люди, ко-

торые хлопают потому, что они от природы всегда готовы проявить благожелательность, если она им ничего не стоит, а также те, что хлопают лишь подражая другим. Я же привык рассматривать плату за билет как уже достаточное доказательство моей оценки артистов и поэтому обычно никогда не аплодирую. Если же я и позволяю себе это, то лишь присоединяясь к чествованию того или иного артиста, независимо от хода и качества представления.

В прошлую субботу, например, в Кристал-Пэлисе м-р Маннс, желая подчеркнуть значительность события (дневной концерт был посвящен исключительно Вагнеру), отказался от своей обычной бархатной блузы и появился в сюртуке, словно он только что женился или приехал прямо с похорон. Когда концерт окончился, слушатели, вместо того чтобы устремиться в буфет и закусить там перед поездом, почувствовали сильное желание засвидетельствовать мистеру Маннсу свое неизменное восхищение. Но они нарочно выждали некоторое время, чтобы их овацию нельзя было отнести к исполнению Кайзер-марша, которым концерт закончился, а потом бурными аплодисментами вытянули сюртук из закулисных недр на эстраду. Таким образом, злобный обычай был на этот раз выполнен вполне уместно, закономерно, разумно и с большим чувством. К этой овации я присоединился с огромным удовольствием и никого не раздражая.

30 мая 1894

Мы живем в век прогресса — Патти спела романс Вагнера! Никогда я не забуду переполоха среди критиков, когда они, листая программу вечера, заметили в ней имя великого маэстро, появившееся, подобно скромному крокусу, среди имен Моцарта, Россини и других совре-

менников бабушки мадам Патти. Теперь уже нельзя отрицать, что мадам Патти, Аделина Патти, сама Патти! — дама, привыкшая появляться и вновь возникать перед аудиторией «Ковент Гардена» в образе Розины из «Севильского цирюльника», пока старый репертуар еще не приелся публике, — спела днем в субботу 19 мая 1894 года этюд к «Тристану и Изольде», последний из пяти романсов, сочиненных Рихардом Вагнером в 1857—1858 гг. Более того, она спела эту вещь необыкновенно хорошо и, после неизбежных вызовов, повторила ее опять вместо привычных для нее песенок «Милый, родной дом...» и «Не дальше мили...»

И все же нельзя не подумать с горечью о превосходной певице, которая, наконец, решилась показать, что музыка Вагнера столь же певуча, как и музыка Моцарта, — ведь так поступить надо было двадцатью годами раньше, когда это вызывалось острой необходимостью.

Теперь-то уж никто не думает, что в вагнеровских операх женщинам приходится кричать, а мужчинам — реветь и что никакой голос не выдержит больше года такого износа. А это мнение было раньше всеобщим и несомненно влияло на многих оперных артистов, со всеми вытекающими отсюда последствиями. О чем же думала мадам Патти в то темное время, когда она могла бы спасти от провала первое представление «Тангейзера» в «Ковент Гардене» в конце семидесятых годов? Увы! В те дни она пела «*Bel raggio*» в A-dur, а Вагнера не пела вовсе.

То, что Вагнер требует тончайшего поэтического исполнения и вознаграждает за него артиста, пришлось доказать Яну Рещке в образе Вальтера из «Мейстерзингеров»; и теперь мадам Патти, ступив на расчищенную для нее почву, перестала умасливать публику пением «*Bel raggio*» в G-dur, что она делала в течение всей первой четверти конца столетия, и обратилась к скромным

«Граште», причем, вероятно, была немало удивлена более глубоким волнением и более искренними аплодисментами, чем те, какие вызывала мишурная браваурность российских арий.

Со своей стороны я расцениваю блеск Патти — исполнительницы цветистой декоративной музыки как ее величайшее несчастье. Ведь она никогда не справлялась с подобными сочинениями вполне безупречно, но пела их капризно и неровно по сравнению, например, с замечательным искусством такого мастера колоратуры, как Марион, не говоря о других певицах.

Я вполне оценил Патти лишь в тот вечер в «Ковент Гардене», когда она спела не «Una voce» или что-нибудь в таком же духе, но «Боже, храни королеву!». Поразительно ровная звучность ее голоса в среднем регистре, красота и мягкая закругленность звуков, замечательная фразировка и ясная дикция певицы могли бы вознести ее на небывалую высоту в исполнении выразительных мелодий, помочь ей занять подобающее ей высокое место в республике искусства и презреть пустое газетное словословие, дутую рекламу, цветы, вызовы, бисы и тому подобное — вообще все, что так мешает людям, серьезно относящимся к искусству, дать верную оценку таланту и труду певицы, которыми она домогается своего признания.

Я отнюдь не жалею о том, что время похитило у Патти пять-шесть звуков выше верхнего *си-бемоль*, которыми она раньше обладала, и предостерегло ее от ежедневного употребления всех остальных звуков; более того, я искренне поздравляю певицу в тот день, когда она навеки откажется петь «*Bel gaggiò*» и «*Ah, non giunge...*»* в любой тональности и заменит их в своем репертуаре вещами, подобными «Грезам»; ибо я твердо убежден, что Патти еще способна сделаться великой певицей, хотя мир потратил не мало трудов и денег на то,

*Ария Амины из оперы В.Беллини «Сомнамбула».

чтобы портить ее в течение всех последних тридцати пяти лет.

На концерте 19 мая ее голос звучал лучше, чем в прошлом году; и, к тому же, она пела более ярко, более умело и более успешно — если можно говорить о градации успехов Патти, — чем когда я слушал ее в предыдущий раз.

О ШТАМПАХ В ОПЕРЕ

18 мая 1892

Недавно один актер опубликовал книгу о том, как сочинять хорошие пьесы. Его проект очень прост: надо собрать всевозможные эффекты, срывающие аплодисменты в уже поставленных пьесах, и сосредоточить все эти находки в новой пьесе; успех обеспечен. Если эта книга достигнет цели, я возьмусь написать подобный же трактат о сочинении оперы.

Я знаю много такого, что может очень пригодиться начинающему композитору. Например, когда на сцене появляются любовники, пусть он пригласит их полюбоваться луной или звездами и вперить в небеса восторженные взоры, а засурдиненным скрипкам предоставит возможность украсить эту сцену чарующими мелодиями. Сурдины также очень уместны при отображении в музыке жужжания прялок и вспышек пламени, как, например, в «Марте» и в «Валькирии».

В мечтательных моментах полезно использовать органичные пункты на тонике, запатентованные для таких случаев стараниями Гуно и Бизе. В оркестре большого состава сильное и проверенное впечатление производят широкие мелодии на четвертой скрипичной струне.

Когда героиня в одиночестве предвкушает приход своего милого, ее чувства как нельзя лучше выразит

быстрая, трепетная музыка, разражающаяся инструментальным и вокальным взрывом при появлении героя, который, не теряя ни секунды, пылко обнимает свою возлюбленную; подобную сцену аудитория всегда воспримет затаив дыхание. Гармонизация такой музыки настолько проста, что всякий овладеет ею за два-три урока. Сначала героиня должна пропеть имя героя на доминантсептаккорде какой-нибудь совсем неожиданной тональности. Затем герой прокричит имя героини соответственно чуть выше на звуках резкого диссонанса, и, наконец, оба голоса одновременно волеются в сверкающий квартсекстаккорд, приводящий либо непосредственно через доминантаккорд, либо после красивого прерванного каданса к широкой мелодии, с помощью которой герой начнет или страстно объясняться в любви или настойчиво требовать внимания к тому факту, что наконец-то они с героиней воссоединились.

Вся ситуация должна повториться в последнем действии с той лишь разницей, что теперь в одиночестве следует оставить героя. Больше того, он должен пребывать в мрачной темнице, — во всяком случае не более обширной, чем сцена в театре «Ковент Гарден», ожидая, что наутро его казнят. А почему заточить в подземелье следует не леди, а джентльмена, объясняется тем, что женщины не подпускают к политике и поэтому, независимо от своих личных качеств, они лишены привилегии быть осужденными на смерть за руководство патриотическими восстаниями.

Однако это затруднение успешно преодолевают, заставляя леди сходить с ума в четвертом действии и убивать кого-нибудь, предпочтительнее всего — своего собственного отпрыска. Ну а потеряв рассудок, она уже вольна распевать цветистыми мелодиями почти все, что ей заблагорассудится, и в следующем акте может занять место джентльмена в тюремной камере, отнюдь не лишившись при этом сочувствия публики.

Колоритные сцены сумасшествия ныне вышли из моды, хотя они бывают очень милы, когда отчаяние леди принимает игривый оборот в ее искусном соревновании с флейтой, то имитирующей голос, то вторящей ему в терцию. Однако в драматической опере гораздо похвальнее отдать дань модернизму.

По счастью, приемы модернизации стиля легко запомнить и применить к делу. Это один из трех весьма доступных методов, а два другие объяснят, как надо писать шотландскую музыку и архаическую музыку.

Всякий знает, что для сочинения шотландской музыки достаточно чередовать в басу *си-бемоль* и *ми-бемоль*, имитируя волынку, а для мелодии, взяв какой-нибудь шотландский размер, наудачу подбирать ноты, соответствующие черным клавишам на рояле.

Для того чтобы сообщить музыке архаический стиль, вы сначала гармонизируете ее обычным путем в ми мажоре, а затем, уничтожив все диезы в ключе, исполняете ее так, как если бы она была написана в до мажоре, что, конечно, облегчит труд пианиста. Эффект получится умопомрачительный; но никто не посмеет протестовать если вы объясните, что сочинили эту музыку во фригийском ладу.

Если вы захотите добиться еще более острого эффекта, пишите в си мажоре, а потом, презрев все ключевые знаки, объявите, что это — гипофригийский лад. Если же публика не выдержит фригийской музыки, что вполне возможно, тогда обратитесь к ре мажору и, зачеркнув диезы, объявите его дорийским ладом, который аудитория станет спокойно воспринимать как обычный ре минор до тех пор, пока вы не сочтете безопасным для себя потерзать ее чистым *до*. Все это сделать легко, и столь же нетрудно заставить музыку звучать по-современному.

Для сочинений в мажоре необходимо лишь писать музыку в обычных диатонических гармониях, а потом пройтись по написанному перышком и, так сказать, поставить точки над *i*, повисив на полтона квинту во всех

обычных трезвучиях. А если сочинение изложено в миноре, то основное трезвучие изменять не следует, но когда любому инструменту встретится секста от тоники, он должен превратить ее в большую, и притом *à propos de bottes**, достаточно громко, чтоб она была слышна отчетливо. На следующее утро все музыкальные критики торжественно возвестят, что вы находитесь под глубоким влиянием вагнеровских взглядов, а чего вам еще больше желать, раз модернизм — ваш конек?

Но я пренебрег своей работой. Хоть я и повторяю, что написать книгу «Как сочинить хорошую оперу» ничуть не труднее, чем книгу «Как сочинить хорошую пьесу», я не могу писать ее в отведенной для меня полосе, но вышеприведенные примеры покажут любому ученому музыковеду, что я вполне созрел для такого труда.

Я читал отзывы на книгу м-ра Франка Арчера: она заставила меня призадуматься над тем, что называют «актерскими» пьесами, подразумевая под ними вовсе не пьесы, а компиляции, составленные из ряда сценических эффектов, приспособленных *ad hoc***. Однако понятие «сценические эффекты» слишком широко: точнее заменить его выражением «актерские эффекты». Я думал о том, что безнадежно плохи подобные компиляции, отсеивающие из пьесы настоящего драматурга множество стихов и драматических эпизодов.

А потом я задал себе вопрос: что труднее вытерпеть в театре — «пьесу актера» или «оперу певца»? Но прежде чем я его разрешил, пробили часы, и мне внезапно стало ясно, что если я промедлю еще хоть одну минуту, то опоздаю на поезд и не попаду вовремя в Кристал-Пэлис, где мне нужно прослушать «Нидию», новую оперу м-ра Джорджа Фокса.

И вот только что, принявшись за отзыв о «Нидии», я невольно вспомнил о Франке Арчере, что и заставило ме-

* ни к селу, ни к городу (*фр.*).

** к этому [случаю] (*лат.*).

ня резко отклониться от моей темы, заменив ее общими соображениями о сочинении оперной музыки.

«Нидия» написана по роману Булвер-Литтона, который я читал еще в детстве. Я совсем позабыл его; в памяти остались лишь имя Арбейсес, римский часовой и Плиний. Во всяком случае либретто «Нидии» оказалось для меня такой же «новинкой», какой бывает любое либретто для музыкального критика моего возраста. Опера открылась зрелищем суетливой толпы, распевавшей:

Вот арбузы! Сладки, сочны,
Лучше нет их — это точно.
Вот оливки, фиги, мед —
Их ничто не превзойдет.
Вот кабан, вот дичь, а вот
Устрицы британских вод.
Подбегай, покупай!
Подбегай, покупай!

Это очень смахивало на «Кармен» — мотив и все прочее, кроме устриц; их свежесть, однако, подвергалась тяжкому испытанию под огнедышащими лучами итальянского солнца.

Затем в должной последовательности появились слепая девушка со своим лейтмотивом — тоже очень напоминающим мотив ревности из «Кармен», — героиня, любовник и злодей. Злодей — помпейский верховный жрец — отправлял в храме службу, сходную с аналогичным ритуалом в «Аиде»; любовник вошел в храм и сбросил жреца со ступеней жертвенника, за каковой подвиг был водворен в тюрьму — и поделом, с моей точки зрения! — не смотря на мольбы героини.

В тюрьме он сидел в камере с одним назарянином, и тот приложил много небезуспешных усилий, чтобы внушить герою, как прекрасно быть растерзанным львом на арене.

Затем на сцене возник амфитеатр и началась битва гладиаторов; не хватало лишь галерки, набитой вопящи-

ми весталками, протягивающими руки, обратив вниз большой палец.

Потом герой, пребывающий на высоте хлопотами назарянина, был брошен льву, после чего Везувий выбросил тучи искр и багровое пламя, за сим последовала уличная сцена ужаса и смятения, причем вся толпа стояла как вкопанная, впившись глазами в дирижера, а злодей упал замертво, сраженный молнией, но потом уполз на четвереньках, прячась за икрами горожан.

Наконец тучи рассеялись и зрители увидели прелестную живописную картину — героя, героиню и слепую девушку на галере, в море. Но тут слепая девушка вдруг бросилась головой вниз в волны, к величайшему изумлению всех, кроме героя, который, не сделав ни малейшей попытки спасти самоубийцу, загремел песнопением «*Salve aeternum*», хотя я ожидал от него совсем другой, вот такой песенки:

Скрылись губки под водою,
Пузырьки буравят тину...
Сроду плавать не умея,
Потерял я Клементину.

М-р Даруорд Лили спел свою тенорную партию очень отважно, а мадам Вальда после бесчисленных высоких *do* закончила третий акт высоким *re*, вызвавшим бурную овацию.

О НЕБРЕЖНЫХ ОПЕРНЫХ ПОСТАНОВКАХ

«Нейшн». 22 июня 1918

На прошлой неделе ожила ненадолго моя стародавняя профессиональная привычка посещать оперу. В театре Шефтсбери я прослушал два последних действия «Дон-Жуана», сыгранные труппой Карла Розы, а в театре Дру-

ри-Лейн — «Валькирию» («Die Walküre» — на языке гуннов). Разница между постановками оказалась громадной. Можно было подумать, что одна из них осуществлена группой впервые встретившихся людей — оперных артистов, дирижера и оркестрантов, которые, случайно очутившись в театре Шефтсбери, решили убить время, читая с листа вокальные и оркестровые партии совершенно незнакомой им и довольно трудной оперы, написанной молодым и дерзким композитором. Другая опера была досконально отрепетирована, и интерпретация ее лучших эпизодов великолепно отвечала замыслам автора; дирижер был вынужден несколько раз появляться перед занавесом под гром бурных аплодисментов, вполне им заслуженных.

И все же обе постановки оказались с изъянами.

В детстве мне довелось слушать некоторые оперы, разученные компанией любителей, которым надо было учиться решительно всему и ни за что не удалось бы осилить свою задачу, если б их не натаскивали и не тренировали со скрупулезной тщательностью, неосуществимой в профессиональном театре, где это стоило бы слишком дорого. Ведь любители репетировали оперу полгода! В их постановке были всякого рода недочеты; однако, несмотря на мою семилетнюю работу в качестве музыкального критика и сопряженные с ней поездки в Париж, Италию и германские города, я еще не слышал такого законченного исполнения, если не говорить о самых отточенных спектаклях в Байрейте и Мюнхене.

Меня могут спросить: «А разве братья Решке, выступая в «Ковент Гардене» пять миллионов раз в «Фаусте» Гуно, не обнаруживали достаточного знания этой оперы?» Этого я, конечно, не могу отрицать; но Валентины, Маргариты и Зибели менялись, внося в исполнение свои дурные навыки, от которых так трудно избавиться.

В драматических театрах, где, как правило, репетиру-

ют добросовестно, так что и руководитель (именуемый постановщиком), и вся труппа в течение по меньшей мере шести недель ничем другим не отвлекаются, мне иной раз приходилось иметь дело с актерами, которых в прошлом судьба связала с театрами, где новые пьесы ставились каждую неделю, а то и каждый день. У таких актеров привычка к небрежной работе неискоренима. На первой репетиции они поражают всех (подобно тому как лондонские оркестры всегда поражают иностранных дирижеров и композиторов) почти безукоризненным знанием текста и столь умелой и многообещающей трактовкой своих ролей, что легко предвидеть, как после двух недель репетиций эти актеры засверкают и совершенно затмят всех остальных. Но они не продвинулись ни на шаг. Для них двухнедельная работа бесполезна, бессмысленна и противна. Даже в тексте они начинают путаться и прислушиваться к суфлеру или нести ужасную отсебятину.

То же приключается и с оперными певцами. Вы слушаете какую-нибудь затасканную оперу в которой певцы выступали сотни раз. И всегда — с ошибками. Солисты никогда не поют так внимательно или хотя бы почти так же внимательно, как в тот день, когда они пели свою партию впервые, трепеща от волнения и будучи еще слишком молодыми, чтобы понять, сколь малой точностью в исполнении им можно было бы обойтись. Подобным певцам было бы так же не под силу состязаться с певцами в опере «Милый Брут», показанной в Уиндхемском театре труппой м-ра Дю Морье, как официанту в отеле — уподобиться домашнему слуге. Все опытные путешественники заметили, что, как бы щедро ни давать на чай, они надоедают отельной прислуге, если останавливаются в отеле надолго, вместо того чтобы завернуть на денек и уехать, подобно всем туристам. Такова психология отельной прислуги, многих актеров и оперных певцов; и это — ущербная психология, несовместимая с настоящим мастерством.

Иногда я спрашиваю себя: стоит ли разучивать оперу тщательно? Я не имею в виду финансовых соображений — в современных условиях они исключают такую возможность. Но предположим, что деньги есть; оправдает ли предельно совершенная постановка затраченные на нее усилия и волнения? Я не ограничусь простым утверждением, что, по-моему, такая работа оправдается.

Я глубоко убежден, что лишь выдающееся мастерство в искусстве может оправдать труд артиста, будь то мужчина или женщина. В нашем мире нудной работы нужно обладать гражданским мужеством, ибо заявить: «Я не стану делать того, что должны делать все прочие: я стану делать то, что мне хочется». Думаю, что мы вправе ответить на это: «В таком случае, будем надеяться, приятель, что ты справишься со своей задачей чертовски успешно, а не то мы сочтем тебя жуликом и бездельником».

Я отношусь очень снисходительно к небезупречной нравственности: зачастую она добродетельней пуританской. Но к небезупречному искусству у меня нет снисхождения. Когда скрипач играет *mezzo-forte* вместо указанного в партии *pp* или *ff* (а английские оркестранты способны на это, если не считаются с дирижером) или тромбонист ленится сыграть фразу толково, я вскипаю ненавистью к нему. Но я с легкостью прощу ему двоеженство.

Различие между постановками «Дон-Жуана» и «Валькирии» в том, что труппе Карла Розы лучше бы вовсе не ставить «Дон-Жуана», чем исполнять его так, как это было сделано; тогда как отказ от постановки «Валькирии» под управлением Бичема нанес бы несомненный ущерб нашей нации.

Допускаю, что для неудачи с «Дон-Жуаном» можно найти смягчающие обстоятельства. Музыка Моцарта гораздо труднее вагнеровской; особенно — в его трагикомедиях, исполняя Моцарта, вы либо попадаете в самый центр мишени, либо делаете промах и в этом случае ошибаетесь на мило от цели. А в музыке Вагнера мишень так

обширна и заряд так велик, что если даже вы поете «около нот», ваши ошибки не будут слишком заметны.

Чтобы перевоплотиться в Лепорелло, нужно быть Кокленом, да еще с первоклассным *basso cantante*; но любой грубый бас с голосом волка и примитивной вокализацией может стать убедительным Хундингом. Подлинный образ Дон Жуана могли бы создать Форбс-Робертсон в сочетании с Владимиром Розингом; но кто из знаменитых Вотанов осмелился бы выступить в роли Дон Жуана?

То же можно сказать и о дирижерах: какой из них, хоть сколько-нибудь талантливый и вскормленный на традициях Вагнера и Рихтера, мог бы споткнуться на диалоге Зигмунда с Брунгильдой во втором действии «Валькирии» или на «Заклинании огня» в конце ее? Но дайте этому дирижеру провести два симфонических эпизода в «Дон-Жуане», когда Дон Жуан приглашает статую отужинать с ним, а та принимает его приглашение, — и дирижер безнадежно провалится.

Феликс Мотль был одним из самых выдающихся, воспитанных в Байрейте, толкователей Вагнера. Я слушал, как превосходно он проводил в Мюнхене оперы Моцарта: «Свадьбу Фигаро», «Так поступают все женщины» и «Милосердие Тита». Но он потерпел полную неудачу в «Дон-Жуане». Сеньор де ля Фуэнте, дирижер в труппе Карла Розы, блестяще провел в прошлом году «Свадьбу Фигаро». Справиться с этой оперой не трудно: исполнение ее музыки требует лишь большой тонкости и безупречного вкуса. Но Дон Жуан — либо трагедийный герой, либо ничто: о его судьбе Моцарт возвестил уже первым аккордом увертюры. Представление о том, что эта опера — *dramma giocoso** и что сам Дон Жуан по укоренившейся традиции — всего лишь опустившийся пьяница и развратник, меркнет перед убедительностью партитуры.

Еще до того как Шекспир заинтересовался Гамлетом, бытовал фигляр Гамлет, который гримасничал, пригвож-

* веселая драма (*ит.*).

дал придворных к стенам, увешанным гобеленами и бросал свои жертвы в огонь, прибегая ко всем видам жалкого паясничанья, каким деревенский дурачок, будучи местной достопримечательностью, развлекал бессердечных приезжих, вместо того чтобы сидеть в сумасшедшем доме графства. И как Шекспир навсегда упразднил Гамлета-шута, так Моцарт упразднил Дон Жуана — пьяницу.

К несчастью, оперные дирижеры и «звезды», видимо, еще не поняли этого. Когда певец, играющий Дон Жуана — джентльмен, он изо всех сил старается изобразить хама. Муки охваченного ужасом Лепорелло превращаются в глупые и неуместные буффонады, которые в других случаях так забавно и артистично выполняли братья Гриффит. Все, включая дирижера, выискивают в сюжете пошлое комикование, какого в партитуре нет, и не чувствуют трагической таинственной атмосферы, окутывающей оперу. В результате все начинают ощущать, что работа не ладится, что они делают промахи и в цель не попадают. Никто не знает, в чем тут загвоздка, но все понимают, что загвоздка есть. Певцы и оркестранты находят музыку ужасно трудной, косят глазом на дирижера, нервничают, волнуются и впадают в панику, так что их фразировка теряет всякую выразительность.

Дирижер вынужден казаться невозмутимым; но он тоже сбит с толку: вы это чувствуете по расхлябанности ритма. Даже роковая поступь статуи, в ритме которой ни один дирижер не ошибется в музыке Вотана или россиниевского Моисея, — вырождается здесь в какое-то смутное гудение. В частности, грозное обращение статуи к Дон Жуану, начинающееся словами «*Tu m'invitasti a cena*»*, предваряется двумя зловещими тактами, в которых громовые ритмические акценты на полном молчании певцов звучат так же выразительно, как начало Пятой симфонии Бетховена. Дирижер обязан подчеркнуть их с генделевской силой и убедительностью, ибо это столь же необходи-

* «Ты пригласил меня на ужин» (*ит.*).

мо, как и раскрыть всю последующую, еще более поразительную, оркестровую музыку с адскими взрывами медных звуков, недооценить которую способен лишь глухой дирижер. Но сеньор де ля Фуэнте, будучи слишком озабочен (ходом спектакля), не уделил ей должного внимания, и она превратилась в пошлое «тум-тум».

Это только один пример подобных упущений, какими сопровождались все симфонические куски; так будет продолжаться и впредь до тех пор, пока какой-нибудь дирижер не воспримет «Дон-Жуана» во всей его трагической серьезности; тогда он станет искать в партитуре то, что вложил в нее Моцарт, а не то, что Моцарт изъясил из нее, приумножив тем свою славу, — и когда найдет, примется усердно репетировать эту оперу в течение целого года, прежде чем показать ее публике.

Изучая оперу, он откроет и другие вещи помимо трагической напряженности увертюры и музыки статуи. Найдет, например, что трио у окна «Ah, tacé, ingiusto core» — вовсе не комический аккомпанемент к непредусмотренному автором дурачеству Дон Жуана, превращающего Ленорелло в марионетку, а быть может, самый очаровательный похитори во всей музыкальной литературе. И возможно, он сделает открытие, крайне важное для всех английских дирижеров, да по меньшей мере и одного испанского, уразумев, что размер 6/8 далеко не всегда переначивает пьесу в когтрданс. В немецкой музыке этот размер часто сопряжен с *andantino* глубокого и возвышенного настроения.

Справедливости ради я должен отметить, что в недочетах спектакля, показанного труппой Карла Розы, певцы не виноваты. Ведь им пришлось петь подготовленную наспех оперу, которая при таких условиях никогда не была и не будет исполнена удовлетворительно или хоть сколько-нибудь прилично. Директоры «Ковент Гардена» привыкли предоставлять ее исполнение один раз в сезон какому-нибудь *gríeno** дирижеру как нетрудную рутинную задачу и

* здесь: второстепенному (*шт.*).

добились того, что опера могла показаться вполне отвечающей презрению невежд, с каким относились к ней руководители театра. Труппа Карла Розы хотя бы понаслышке была осведомлена о том, что перед ней значительное произведение; но поскольку участники спектакля знали только свои партии да кое-что о глупейших псевдокомических традициях, связанных с этой оперой. Показ ее оказался столь же плачевным. Почему не положить «Дон-Жуана» на полку? Ведь так легко не ставить его вовсе!

Впрочем надо указать на одну оригинальную находку. Насколько я знаю, м-р Джеймс Парсейл оказался первым «доном», который заметил, что Дон Жуан не был профессиональным певцом, и поэтому, как бы мастерски он ни фразировал в диалогах, свою серенаду ему следовало спеть по-любительски. М-р Парсейл так и поступил. Я вовсе не хочу сказать, что он спел ее плохо: наоборот — она прозвучала очень мило; и я не буду возражать против непредусмотренного автором *фа-диеза* в конце серенады, ибо у высокого баритона эта нота прозвучит лучше, чем его низкое *ре*, в силу чего такое отступление извинительно и уж никак не пошло, в противоположность тому, что натворил м-р Эдуард Дэйвис в превосходно спетой им арии «*Il mio tesoro*», прокричав ее последнюю ноту октавой выше, чем полагается. Я хочу сказать, что м-р Парсейл спел серенаду не в традиционном — пылком и отработанном — стиле, но в манере скромного любителя. Эта безусловно свежая трактовка вещи заслуживает быть отмеченной.

Совсем иначе обстояло дело с «Валькирией». Певцы и дирижер гораздо глубже вникли в эту музыкальную драму, и ее исполнение было замечательно опрятным. Однако небрежности иногда царапали, да как раз в тех местах, где все остальное шло и звучало превосходно. Взять хотя бы лейтмотив меча. Семь его звуков то и дело повторяются на протяжении всей драмы. Они не представляют ни малейшей трудности для духовиков, которыми руководит сэ

Томас Бичем; и мотив инструментоваи так, что горит как яркое созвездие в оркестровом небе.

Так вот, одна дама, знакомая с музыкой «Валькирии», сказала, к моему удивлению, что мотив меча она распознала всего лишь один раз. Прежде чем сэр Бичем обзовет эту даму глухой дурой, я советую ему нанять математика, чтобы тот подсчитал, сколько разнообразных фразировок можно вложить в семизвучную тему. А потом пусть он устроит репетицию для духовых инструментов и проверит все фразировки. Тогда он с интересом обнаружит, что, если третий звук темы включается в портаменто, то вагнеровский мотив меча становится неузнаваемым. Итак, одно неуместное портаменто может сбить с толку слушателя, незнакомого с партитурой. Оно затуманит звезду, придающую созвездию его характерную форму, и превратит его в расплывчатый клочок Млечного пути. Ясно, что в постановке подготовленной по всем байрейтским правилам, между дирижером и духовниками должно быть установлено полное единомыслие в изложении этой темы, как и всех прочих лейтмотивов. А в субботу вечером вряд ли даже двое музыкантов играли тему меча одинаково; в результате она утратила свой характерный облик.

Сэр Томас Бичем был светилом вечера, но и певцы вплотную приблизились к нему. Мисс Эгнис Никольс в роли Брунгильды пела превосходно; но я спрашиваю: может ли хоть какая-нибудь женщина походить на валькирию, или чувствовать себя валькирией, или двигаться как валькирия, если на ней такая юбка, какие носили дамы тех времен, когда женщина, посмевавшая подняться на империл омнибуса, могла быть передана полиции за оскорбление своего пола? Если сэр Томас или кто бы то ни было воображает, что положение может спасти (добавленный к длиннейшей юбке) металлический нагрудник и парик, копирующий прическу трактирной служанки тех же времен, — то он заблуждается. В 1876 году, когда это смехотворное одеяние узаконилось немцами, то, по крайней ме-

ре, можно было сказать, что Брунгильда, закончив свою роль, покидала театр тоже в длинной юбке. Но мисс Эгнис Никольс после спектакля выходит на улицу в современной короткой юбке и, вероятно, находит ее еще слишком длинной и бросающейся в глаза в толпе всяких *chauffeuses* в штанах и военнослужащих женщин в сапогах и бриджах.

Так какого же черта сэр Томас не швырнет весь этот обветшавший хлам пятидесятилетней давности в мусорный ящик и не оденет своих валькирий так, чтобы они выглядели валькириями, а не смахивали на миссис Лео Хантер? Ведь есть предел и терпению! Довольно об этом!

Фрики я не слышал, ибо, по байрейтскому обычаю, обедал между первым и вторым действием. Мисс Мириэм Лисет справилась с партией Зиглинды как только может справиться сопрано с меццо-сопрановой партией (написанной так для контраста между героинями), соревнуясь с Брунгильдой. Подобное затруднение испытал и м-р Роберт Паркер: его яркий, но жестковатый голос не подходит по своему тембру для Вотана, этого «меланхолического Датчанина» в современной драматургии. И Паркер отнюдь не должен бы плясать около Брунгильды, словно намереваясь пнуть ее ногой, если только он всерьез не понял так своей роли. Он был скорее Иродом, чем Вотаном; но качеством артикуляции превосходил остальных участников; к тому же она сочеталась у него с отличным пением. Нельзя было и пожелать лучшего Зигмунда, чем м-р Уолтер Хайд, большой успех которого вполне заслужен.

Английский перевод текста, насколько его можно было расслышать, несомненно, очень помог слушателям понять «Валькирию»; но почему немецкие эпитеты были сохранены, например, в такой фразе: «Friedmund darf ich nicht heissen; Frohwalt möcht ich wohl sein: doch Wehwalt muss ich nennen»?*. Я назвал бы это велеречивой чушью!

В программе указано, что спектакль «поставлен заново»

* «Мирным звать не смею; Радостным быть не могу: Несчастный — вот мое имя» (нем.) — пер. И. Тюменева.

во». Я не заметил никаких нововведений. На подмостках царила старозаветная рутинка во всей своей священной косности. Декорации перенесли «Старика Друри» в дни его юности. Все те же кулисы, задники, реквизит; ничего не позабыто! Гранвилль-Баркеру* есть над чем посмеяться.

Театр, набитый до отказа, гремел аплодисментами. Так принималась поэма о единокровных героях-любовниках, написанная и положенная на музыку человеком, которого наши патриотические газеты ошельмовали как прирожденного негодяя, алчущего крови женщины и детей! Вероятно, патриоты скажут, что как бы ни был емок «Старик Друри», он не может вместить сорок семь миллионов англичан. Я же, заканчивая этот обзор, отмечу лишь, что мне еще никогда не доводилось видеть более нормальной, чисто британской, и притом восторженной, аудитории. А теперь предъявляйте «Декрет об обороне государства» и тащите меня в Тауэр!

О ТОМ, КАК НАУЧИТЬСЯ ПЕТЬ, И О ПРЕПОДАВАТЕЛЯХ ПЕНИЯ

22 ноября 1889

Передо мной послание с пометкой «лично», которое я, все же, предам гласности, так как мой ответ на него может заинтересовать и других лиц.

«Дорогой сэръ, ввиду того, что я считаю Вас одним из самых крупных авторитетов в Лондоне [вот это умный человек! — Дж. Б. Ш.], не согласитесь ли Вы в качестве особого одолжения дать мне консультацию по следующему вопросу:

Я намереваюсь брать уроки пения у профессора..., и

* Харли Гранвилль-Баркер (1877—1946) — английский драматург и режиссер.

мне хотелось бы узнать, считаете ли Вы его достаточно компетентным в преподавании оперного и ораториального пения, на тот случай, если я со временем удостоверяюсь, что мой голос и способности вселят в меня надежду подняться на эту вершину путем усердия и упорства в учении.

Я никогда еще не брал уроков пения, но мой голос пробовали и нашли его довольно сильным.

Преданный Вам XYZ».

Заметьте теперь, как смутно представляется людям карьера музыканта по сравнению с карьерой в других областях искусства. Пожелай XYZ сделаться драматическим актером, вряд ли он стал бы спрашивать о пригодности м-ра Г. Везина для преподавания драматического искусства. Искусство актера так же нельзя преподавать, как нельзя преподавать оперное или ораториальное пение. Конечно, м-р Герман Везин может взять ученицу и разучить с ней роль Джульетты настолько, что она будет добросовестно выговаривать текст и сносно держаться на сцене; однако и это удастся лишь в том случае, если природные способности ученицы помогут ей понять наставления учителя. В такой же мере и профессор ... без сомнения сумеет проработать с учеником партию Иевфая или Маноя, Фауста или Мефистофеля. Но если бы художники фабриковались таким способом, м-р Герман Везин и профессор ... немедленно открыли бы контору по сбыту актеров и поставляли бы антрепренерам Джульетт и Дженнаро совершенно так же, как м-р Кларсон поставляет театральные парики.

На самом же деле любой художник должен одновременно и учить сам себя, и учиться у всех. Если он не способен черпать знания из всего, что он видит и слышит, а затем научиться применять эти знания на практике, то искусство — не его сфера, и лучше ему остаться простым любителем. М-р Джозеф Джефферсон, бесспорно, самый

выдающийся из всех комедийных актеров, говорящих на английском языке (среди французов таков же Коклен), уже много лет назад заявил, наперекор существующему мнению, что актер может научиться своему мастерству только выступая на сцене. Равным образом и меня никто не обучал труднейшему мастерству литературы, и я никого не собираюсь учить этому делу.

Все же я могу сказать XYZ-у чему он должен учиться, чтобы стать хорошим артистом, и чему никогда не научиться, занимаясь дважды в неделю по часу с одним и тем же человеком, у одного и того же рояля, в одной и той же комнате.

Прежде всего он должен учиться петь, а это значит — брать или выдерживать любую ноту в пределах своего диапазона, заботясь о красоте звука и чистоте интонации и, к тому же, о непринужденном владении голосом, — другими словами, издавать звук по своему усмотрению, легко или с нажимом, коротко или выдержанно.

Во-вторых, он должен учиться чистому произношению слов *до, ре, ми, фа, соль*, пока более или менее модные варианты жаргонного произношения — *доу, рей, мии, фау* — не вызовут в нем крайнего отвращения и пока он не перестанет по невежеству смеяться над тем, как просто произносит м-р Ирвинг слово «голд» вместо распространенного «га-улд». Ему следует познакомиться и с иноязычными гласными, чтобы научиться выпевать слог *ге*, как *гэ* и как *гё*, а не превращать его в конце выдержанного звука в *и* [*ee*] на английский манер.

Все это надо проверить собственным ухом, а не ухом учителя. Ученику вовсе не нужно, чтобы кто-нибудь его слушал: он должен сам прислушиваться к себе с напряженным вниманием, пока его слух не станет чувствителен к мельчайшим оттенкам интонации и произношения, пока его ошибки не начнут буквально причинять ему боль.

Развивать слух необходимо всю жизнь. Выдающийся артист совершенствуется до тех пор, пока ему не начнет

мешать в этом старость. Но как сможет развивать свой слух XYZ? Увы! В самом деле — как? Да еще в уродливом и шумном британском мире!

Но он может, сообразуясь со своими средствами, слушать хорошую музыку. Ему нужно посещать дневные субботние концерты в Кристал-Пэлисе хотя бы изредка (часто — слишком накладно); затем «Популярные концерты» по субботам и понедельникам, филармонию, концерты Рихтера, лучшие из многочисленных исполнений ораторий за пределами Лондона, иногда — оперу и драматические театры. Пусть он слушает плохих, хороших и первоклассных артистов, изучая их интонации и произношение. Любой приятель споет ему песню как бог на душу положит. После этого следует послушать выдающихся певцов — Эдварда Ллойда, Хеншеля или Макса Генриха — и осознать, насколько лучше их пение и произношение. И наконец, пусть он послушает «Не дальше мили...» и «Милый, родной дом...» в исполнении мадам Патти.

Поработать над произношением можно и по-другому. Сначала просмотрите небольшую книжку Александра Дж. Эллиса «Речь на музыке» (вышедшую несколько лет назад в издательстве Новелло), чтобы узнать, за чем надо следить; а потом снова пригласите к себе приятеля, непрофессионального приятеля, если у вас такой найдется. Прислушайтесь к его гласным звукам и к тому, насколько громко он привык говорить. Затем пойдите в театр и сравните речь приятеля с речью актера. Потом познакомьтесь с речью актера ранга м-ра Кендэла. И напоследок послушайте м-ра Ирвинга, а если удастся, то и несравненного Коклена в «Смешных жеманницах», где он и поет превосходно.

Покончив с этим, повторите все с начала, занявшись на этот раз речью женщин. Прослушать их надо в таком порядке: 1. Простоватая приятельница. 2. Видная актриса, но не выделяющаяся качеством речи: к примеру, мисс Эйми Розель. 3. Актриса, славящаяся правильностью, но

не красотой своего произношения: например, мисс Кендэл. 4. Актриса, отличающаяся не только очень правильной, но и необычайно благозвучной речью: единственная в этом роде — мисс Эйда Риен. 5. Первоклассная актриса, культивирующая певучую речь: Сара Бернар.

Полезно также послушать хороших скрипачей во главе с Сарасате; но если привычка прислушаться к звукам уже выработалась, то кое-что полезное можно извлечь даже из паровозного свистка или возгласов омнибусного кондуктора.

Надо, однако, заметить, что, хотя и м-р Ирвинг и мисс Риен говорят замечательно, присущие их речи особенности выражены столь ярко, что подражание им лишь вызовет гомерический смех. Задача в том, чтобы научиться говорить как можно благозвучнее, а вовсе не в том, чтобы подражать людям, обладающим этим даром. И, кроме того, надо всегда... Впрочем, довольно! Я уже использовал предоставленное мне до конца недели место в газете. Значит, буду продолжать на следующей. И я непременно выскажу все, что имею сказать, хотя бы мне до самого Рождества пришлось заполнять «Звезду» своими статьями.

13 декабря 1889

...Несколько недель назад я начал, но так и не кончил отвечать одному джентльмену на вопрос, у кого ему брать уроки пения. Не знаю, что еще добавить к моим советам, но если ему удастся найти учителя, способного поставить голос и научить правильному произношению, да еще, сверх того, дать ученику действительно ценные указания, касающиеся художественной интерпретации музыкальных произведений, — то я был бы рад узнать адрес столь одаренного преподавателя.

Вот несколько типов учителей, которые без колеба-

ний берутся выпестовать любого певца начиная с его первого урока и кончая овацями в «Ла Скала» или на Генделевском фестивале.

1. Учитель, сведущий в постановке голоса. Говорит по-английски с ирландским акцентом и с тем же акцентом произносит итальянские слова. Хвастается, что владеет французским и немецким, но не знает ни того, ни другого. Считает Россини самым замечательным и популярным из всех современных композиторов; но признает, что находится под большим впечатлением от новшеств в «Гугенотах», «Трубадуре» и «Фаусте». Воскресил методику Порпоры, который обучая Каффарелли, шесть лет заставлял его петь одну и ту же страницу вокализов.

2. Француз. Великий знаток произношения, манер петь, умения держаться на сцене и драматической выразительности; все это, кроме произношения, преподается им в самом искусственном, неестественном и невозможном виде. В высшей степени эксцентричен, высокомерен, но сразу же робеет, если его одернуть. Все, что он знает, выдумал (по его убеждению) сам. Всех прочих учителей считает шарлатанами. Относит все рассказы о Дельсарте к самому себе. Испортил свой собственный голос, а теперь портит чужие. Мечтает выступить в Парижской Grand Opéra и, подобно Фаринелли, повергнуть весь мир к своим стопам одной — только одной! — нотой, которая откроет новую эру в музыке. Демонстрирует вам декламацию Тальма (которого никогда не видел). Имитирует и Рашель. Считает французскую нацию самой упадочной во все мире. Убежден (ошибочно!), что он сочинил замечательную мессу. Разучивает с ученицами «Divinités du Styx» Глюка, а с учениками — «Лесного царя» Шуберта.

3. Англичанин. Органист, бакалавр музыки. Говорит попросту. Провинциальный акцент. Думает, что кое-что понимает в пении, поскольку занимался со многими мальчиками-хористами. В детстве сам был хористом. Вероисповедание — англиканское, если не считать тех полу-

тора лет, когда он был последователем Ирвинга и играл на органе на молитвенных собраниях этой секты. В опере был один раз, и вообще не большой любитель театра. Разбирается в фуге и каноне и написал «Nunc dimittis» в пяти полных частях для получения степени. Для этой же цели успешно «проанализировал» финал симфонии «Юпитер» Моцарта. Любимые классики — Гендель и Мендельсон. Любимые современные композиторы — Джексон и Госс. Иностранцев не любит. Может обучить нотной грамоте и прямо не знает, что еще нужно ученику, желающему преуспеть лишь в пении.

4. Эльзасец. Родной язык — диалект, уже позабытый. Говорить правильно не может ни на одном языке, а со своими близкими объясняется на плохом французском. Сочиняет фантазии, колыбельные песни, серенады и пр. с легкостью чрезвычайной. Играет на гитаре, свертывает двадцать четыре сигареты в минуту и может повторить трюк Бадиали — выпить бокал вина не прерывая взятой ноты. Знаток кулинарии. Может показать вам во всех подробностях, как Малибран пела Аминю в «Сомнамбуле», Шредер-Девриент — Фиделио и Кабель — Динору. Знал всех музыкантов и знаменитостей века и может рассказать о многих из них неблагоприятные истории. Слышал мнение Россини о том, что увертюру к «Гангейзеру» можно с равным успехом сыграть начав с конца и кончив началом; отдавая вам должное, все же предпочитает это убеждение Россини — вашему. Считает, что Вагнер обнаруживал свой дурной нрав, что пил кофе из золотой чашки, носил бархатные халаты и порочил Мейербера. Умеет отличить хорошее пение и хорошую музыку от плохих во всех старомодных стилях и может обеспечить вам полезные знакомства, ангажементы и прессу.

5. Немец. Энтузиаст. Образцовый музыкант. Начитанный, хорошо образованный, знаток современных форм музыкальной культуры. Презирает невежественных трусов и тупиц, позорящих музыку в Англии. Гово-

рит им об этом при первой же встрече. Убежден, что все ищут ссоры с ним и что этот очевидный заговор против весьма разумного и доброжелательного человека — дело рук евреев, бича современной цивилизации. Но настанет день, когда он выведет их на чистую воду; пока же пусть они узнают, что он думает о них и будет думать до своего последнего вздоха. Лишен чувства юмора; смотрит на все со своей колокольни и не способен встать на чужую точку зрения; не понимает, что вполне разумные и честные люди могут придерживаться других взглядов; и он неминуемо погубил бы себя просто по своей неспособности приноровиться к окружающим, если б не его бесспорное профессиональное мастерство, знания и преданность делу.

О ПОШЛЫХ НАВЫКАХ ПЕВЦОВ

9 мая 1890

Иногда я получаю письма от раскритикованных мной артистов, которые либо оправдываются в своих прегрешениях, либо благодарят меня за ценные указания, либо спорят со мной, а бывает, и грозят оплеухой; пишут, чтобы отвести душу или же использовать возможность завести полезное знакомство.

Некоторые пытаются лишь подольститься ко мне; эти поступают очень разумно, ибо, нечего скрывать, я обожаю лесть. Даже если я вижу, что льстивые слова отнюдь не рождены искренним восхищением, все же мне бывает приятно, когда кто-то придает настолько большой вес моему мнению, что даже не скупится на почтовую марку в надежде одурачить меня. Поэтому молодым, неискушенным певцам не надо бояться того, что я знаю цену их комплиментам. Не смущайтесь этим, льстите! И помните,

что никакую лесть я не сочту слишком грубой. Птичку влечет к силкам не меньше, чем к приманке.

Но будьте осторожны и не заводите со мной дискуссий на темы об искусстве, ибо в этом случае какое-нибудь ваше замечание может превратить меня в вашего врага на всю жизнь.

Вот передо мной лежит письмо певца, который спрашивает у меня, можно ли в конце песни перенести вверх заключительную ноту для вящего эффекта. Поскольку песню написал Моцарт, мой ответ легко угадать.

На него последовало такое удивительное возражение: «Я прекрасно понимаю, что Вы совершенно правы; и когда я снова буду выступать на концерте классической музыки, то последую Вашему совету. Но Вы, конечно, согласитесь со мной, что певец должен стремиться к популярности; и поэтому если он, выступая на общедоступных и тому подобных концертах, замечает, что высокая нота приносит ему успех и обеспечивает аплодисменты, то здравый смысл подскажет ему петь именно так. Я признаю, что это неартистично; но что же делать? Хочешь заработать себе на хлеб — угождай слушателям!»

Вы только вообразите, что я испытываю, когда мне без всякого стеснения пишут: «Вы, конечно, согласитесь со мной» — и утверждают, что «здравый смысл» подкачивает человеку идти против совести во всех случаях, когда этим можно заработать деньги!

При всем том мой корреспондент притворяется. Самто он вовсе не чувствует, что такое «эффективное» окончание нехудожественно; он лишь знает, что некоторые чудачки, вроде меня, считающиеся авторитетами в музыке, порицают подобные трюки, и он соглашается со мной только из вежливости. Следовательно, высокая нота ущемляет вовсе не его совесть, а мою, которая морально ничуть не связывает певца, хоть он и допускает, что я лучше разбираюсь в этом вопросе.

Поэтому я и возвещаю моему корреспонденту: «Про-

должайте брать высокие ноты! Если они нравятся Вам больше, чем концовки Моцарта, или если Ваше отвращение к подобному произволу настолько слабо, что с успехом возмещается аплодисментами слушателей, не испытывающих даже и этого слабого отвращения, то не стесняйтесь — жарьте! Ваше артистическое чувство будет удовлетворено; мое — оскорблено. Вы обеспечите себе аплодисменты аудитории; я обеспечу Вам разнос со стороны по меньшей мере одного критика!»

Если певцы относятся к произвольным изменениям конца песни так же, как к ним относится любой культурный музыкант, то они не могут вводить их без невыносимого чувства неловкости и унижения. А если певцу это чувство незнакомо, то пусть он и не воображает, что слово «неартистично» имеет для него какой-то смысл.

Что касается различия между «классическими» и популярными концертами, то оно, примерно, соответствует разнице между субботними концертами в Кристал-Пэлисе и общедоступными концертами мистеров Бузи. Но это вовсе не означает, что точное исполнение песни Моцарта в одном из этих мест неприменимо в другом. На общедоступном концерте музыку Моцарта можно заменить музыкой Мильтона Уэллингса; но в любых случаях точное исполнение музыки Моцарта нельзя заменить неточным.

О ТИПИЧНОМ «ПОПУЛЯРНОМ» ПЕВЦЕ

«Хорнет». 26 сентября 1877

В среде артистов борьба за существование сводится к их борьбе за популярность. Разные лица добиваются ее разными средствами. Два или три раза в столетие появляется одаренный человек и неисповедимым путем за один-

два вечера завоевывает преклонение публики, дрящущее годами, даже после того как первоначальные чары потускнели от возраста, злоупотребления ими либо от опьянения успехом.

Другие выходят на арену в скромном облике и упорно трудятся, стремясь к художественному совершенству; любовь к музыке защищает их от холодности беспринципных соперников, презирающих совесть, и от безразличия толпы ко всем возвышенным устремлениям. Этим людям нередко приходится долго ожидать успеха, но, как правило, вескость подлинного искусства помогает им выдвинуться и прочно удержаться на месте. Однако столь постепенное продвижение слишком медленно для нашей эпохи быстрых свершений и нетерпеливых желаний; поэтому, чтобы преуспеть в жизни, обычно избирают более краткий путь.

Внешние, видимые признаки самого легкого пути к славе весьма изменчивы и зависят от изобретательности путника. Если певица (а певицы — самые блестящие мастера пускать пыль в глаза) хочет прославиться, она должна помнить, что ее работа начинается, едва она появится перед публикой. Она должна улыбаться и как можно выразительнее пленять своими движениями. Если ей придется пройти по эстраде сквозь оркестр и потревожить при этом скрипачей, то ее легкое преднамеренное замешательство вызовет громкий стук смычков по декам, что обеспечит ей хороший прием, а нередко вызовет и бурные аплодисменты раньше, чем она успеет открыть рот. Милое перешептывание с дирижером или аккомпаниатором привлечет на ее сторону всю хоть сколько-нибудь впечатлительную молодежь в зале.

Важное значение имеет манера держать ноты в руках, но наилучшую установить трудно. Иногда, для вящего эффекта, полезно вовсе не смотреть в ноты, но, быть может, самый неотразимый прием — это держать клочок

бумаги с нацарапанным на ней текстом. Помогает и своевременная заминка в памяти, если певица мило притворится смущенной.

Качество исполнения не столь важно. Если песня английская, то надо хорошо донести слова в интимном разговорном стиле. В душераздирающих местах надо чуть помедлить, особенно на нотах, выгодных для голоса. Чтобы оказать равное внимание всем слушателям, музыкальные фразы следует адресовать по очереди, то направо, то налево; при этом певица должна улыбаться как можно чаще.

В итальянской музыке надо при всяком удобном и неудобном случае разливаться трелями. Однако исполнять их следует отнюдь не ровно, что отдает старомодным классицизмом, но вереницей всплесков. При этом певица может понизить даже на полтона, но не более, иначе ей будет трудно быстро попасть в грядущую тональность. Впрочем подобные опасения неосновательны, ибо лишь очень немногие могут различить, верно поет певица или детонирует.

На аплодисменты следует выходить без промедления и не скупиться на реверансы. Если хлопают вяло, то все же надо спеть еще раз, чтобы оказать публике любезность.

По этим немногим топорным советам легко составить себе представление о том, каким путем можно приобрести популярность, не имея ни вкуса, ни образования, ни голоса. Но и те, кто обладает этими атрибутами, губят, а не совершенствуют их, вступая на скользкий путь. На нем мы встретим многих знатоков этого метода, которых могли бы назвать по имени; и, привлекая внимание общества к жалкой имитации подлинного искусства, напоминаем им, что, затронув вопрос пока лишь в общем виде, мы, при первом же удобном случае, подробно остановимся на отдельных преступниках.

ОБ ИСКУССТВЕ ПЕНИЯ В ПРОШЛОМ И В НАШИ ДНИ

«Эврибоди Магэзин». 11 ноября 1950

Мысль о том, что в XX веке искусство пения зачахло — лишь одна из предвзятых идей о «добром старом времени». В действительности оно чрезвычайно окрепло.

Пятьдесят лет назад из певцов, умевших владеть голосом и потому сохранивших его, выделялись лишь братья Решке, обученные своей матерью, Сэггли, в прошлом мальчик-хорист из Ливерпуля, Адельина Патти и Эдуард Ллойд.

В каждую эпоху любители пения ошибочно сетуют на то, что вокальное искусство выродилось, и обращают взоры к прошлому, к воображаемому Золотому веку, когда все певцы, обученные итальянскими мамами, владели тайной *bel canto* и *in excelsis**, выступали в больших оперных театрах Европы; это были сопрано с верхами от *до* до *фа*, тенора с высоким *до*, баритоны с высоким *соль-диезом* и *bassi profondi*** с низким *ми-бемолем*. И нам кажется, что подобных вокалистов мы уже не услышим в нашу ущербную эпоху.

Так мы идеализируем певцов, выступавших шестьдесят лет назад. Но это не влияет на меня, ибо я их слышал. Если сравнивать выдающихся вокалистов, то прежние были не лучше современных; а средние певцы — значительно хуже современных средних. В эпоху господства Королевской итальянской оперы м-р Хелл Нэш не мог бы выступать под таким именем; но «синьор Эдэле Нашьо» чувствовал бы себя как дома и в обществе синьора Фоли с синьором Кампобелло, и в кругу таких выдающихся вокалистов, как м-р Сэггли, м-р Симе Ривз, м-р Лайэлл, Мисс Кетрин Хейс и другие, отказавшиеся изме-

* здесь; с блеском, на высоком уровне (*лит.*).

** низкие (глубокие) басы (*ит.*).

петь свои имена на чужестранный манер и скрыть свою национальность. Один Эдуард Ллойд остался за бортом, ибо не хотел петь ни на каком языке, кроме своего родного.

В интервале между Марио и Яном Ренке образованные и хорошо обученные драматические теноры пели так ужасно, что их голоса окрестили «козлетонами». Хедл Нэн — Орфей, по сравнению с некогда прославленным Гаярре. Прочие тенора были пролетариями и выработали себе стенобитные голоса, будучи продавцами газет, разносчиками сдобы, пехотными сержантами и бедными, но горластыми аукционистами на распродажах всякого хлама; все они сорвали себе голоса и ныне позабыты. Ренке, по сравнению с ними, был принцем.

Когда я в детстве впервые попал в оперу и слушал «Трубадура», меня удивил во второй картине голос за сценой: это Маурико пел свою серенаду. Я спросил моего взрослого спутника (учителя пения), который привел меня в театр: «Что это такое?» Учитель ответил: «Свинья в подворотне!» Я воздерживаюсь спасти имя этого тенора от забвения.

В общем постановка голоса сейчас неизмеримо выше той, какая бытовала пятьдесят лет назад. Голоса, настолько натруженные постоянным пением в верхней квинте своего диапазона, что качаются на каждой ноте и детонируют, сопрано, которых Гарсиа научил лелеять лишь высокое *do* на гласном *a* и которым вскоре приходится ограничить себя *си-бемолем*, — в те дни были обычны; сейчас они исчезли. Истых итальянцев — певцов и дирижеров, — для которых музыка Вагнера не существовала (кроме, разве «Лоэнгрина»), уже нет в живых; а Тосканини ближе немецкая музыка, чем сочинения Россини. Раньше считали, что вагнеровская музыка рушит голоса и что оперные певцы должны петь только Россини, Доницетти, Беллини и Мейербера; теперь поняли, что Вагнер, Моцарт и Гендель не испортили ни одного хорошо поставленного голоса, ибо писали вокальные партии в их

средних тесситурах, а очень высокими нотами для исключительных певцов пользовались редко.

В «Дон-Жуане» — величайшей из всех опер — поют два баритона и два баса, и ни в одной из этих партий нет звука, которого не мог бы воспроизвести Том, Дик или Гарри.

Правда, мы разучились выпевать рулады, трели и группетто; многие из наших вокалистов просто не владеют колоратурой, и Би-Би-Си, предлагая им петь Россини, выставляет их на посмешище, в то время как те же певцы могли бы с успехом воскресить забытые шедевры вроде «Укрощения строптивой» Гетца или «Багдадского цирюльщика» Корнелиуса. А о Мейербере, чьи «Гугеноты» необходимо транслировать со всей серьезностью — каждый раз только по одному акту и без единой купюры, — Би-Би-Си, по-видимому, и не слыживало.

Не будем больше слушать о золотом веке *bel canto*. Мы поем гораздо лучше, чем наши предки. Я слышал всех самых знаменитых теноров (кроме Джульиши) от Марио до Хедла Нэша, и я знаю, о чем пишу, ибо меня, как и Решке, пению обучила мать, а не Гарсиа.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 5

I. РЕМЕСЛО МУЗЫКАЛЬНОГО КРИТИКА

Перевод С.Кондратьева

Кто такой *Corno di Bassetto*? 7

О том, каким должен быть музыкальный критик 38

Как сделаться музыкальным критиком 48

II. ОБЗОРНЫЕ СТАТЬИ

Культ фортепиано 56

Перевод А.Гиривенко

ВАГНЕР И ВАГНЕРИАНСТВО

Вагнерианство. 75

Перевод А.Гиривенко

Опера и музыкальная драма. 81

Перевод С.Кондратьева

Старая музыка и новая музыка. 87

Перевод С.Кондратьева

Девятнадцатый век. 92

Перевод С.Кондратьева

Вагнер в Байрейте. 98

Перевод С.Кондратьева

III. В КОНЦЕРТНОМ ЗАЛЕ

ГЕНДЕЛЬ	
О Генделе и англичанах.	122
<i>Перевод С.Кондратьева</i>	
«Мессия».	126
<i>Перевод А.Гиривенко</i>	
БАХ	
Месса си минор.	131
<i>Перевод И.Коткиной</i>	
«Страсти по Матфею».	136
<i>Перевод И.Коткиной</i>	
МОЦАРТ	
Столетие со дня смерти.	139
<i>Перевод С.Кондратьева</i>	
Симфонии.	152
<i>Перевод Д.Подругиной</i>	
БЕТХОВЕН	
Героическая симфония	155
<i>Перевод И.Коткиной</i>	
Пасторальная симфония.	158
<i>Перевод И.Коткиной</i>	
Восьмая симфония.	160
<i>Перевод С.Кондратьева</i>	
Девятая симфония.	165
<i>Перевод И.Коткиной</i>	
Последние квартеты.	173
<i>Перевод И.Коткиной</i>	
Столетие со дня смерти.	174
<i>Перевод С.Кондратьева</i>	
ШУБЕРТ	
<i>Перевод А.Гиривенко</i>	
Симфония до мажор	181
Офферторий и «Tantum ergo»	182

БЕРЛИОЗ	
<i>Перевод А.Гиривенко</i>	
«Осуждение Фауста»	184
ШУМАН	
<i>Перевод А.Гиривенко</i>	
Симфонии	185
Сцены из «Фауста» Гете	185
ЧАЙКОВСКИЙ	
<i>Перевод А.Гиривенко</i>	
Концерт №2	188
Шестая симфония	189

IV. В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ

ВЕРДИ	
<i>Верди и Вагнер. Верди и Шекспир. Верди и пение.</i>	
<i>Перевод С.Кондратьева</i>	
«Эрнани».	205
<i>Перевод Т.Шехтман</i>	
«Риголетто».	208
<i>Перевод Т.Шехтман</i>	
«Трубадур».	210
<i>Перевод С.Кондратьева</i>	
«Аида».	219
<i>Перевод Т.Шехтман</i>	
«Фальстаф».	221
<i>Перевод С. Кондратьева</i>	
ГУНО	
«Фауст».	228
<i>Перевод Т.Шехтман</i>	
ЧАЙКОВСКИЙ	
«Евгений Онегин».	231
<i>Перевод А.Гиривенко</i>	

БОЙТО	
«Мефистофель»	235
<i>Перевод С.Кондратьева</i>	

МАСКАНЬИ	
О Масканьи и о двух типах композиторов	237
<i>Перевод С.Кондратьева</i>	

У. О ДИРИЖЕРАХ И ПИАНИСТАХ

Перевод С.Кондратьева

О Вагнере и Рихтере — дирижерах	240
О Падеревском	248
О Есиповой	252
О Баккер-Грендаль	254
О Менгер и фортепианном концерте Шумана	258

У. О ПЕВЦАХ И ПЕНИИ

Перевод С.Кондратьева

О Патти	261
О штампах в опере	269
О небрежных оперных постановках	274
О том, как научиться петь, и о преподавателях пения	284
О пошлых навыках певцов	291
О типичном «популярном» певце	293
Об искусстве пения в прошлом и в наши дни	296

Бернард Шоу
О МУЗЫКЕ

Серия «Волшебная флейта»
Подсерия «Из кладовой истории»

Редактор *А. Парин*
Техническое редактирование,
компьютерная верстка *Г. Азимов*
Корректор *О. Булаева*

Книга подготовлена при участии *Э. Гареевой*

ЛР №064478 от 26.02.96 г. Подписано в печать 12.04.2000.
Формат 84x108/32.

Гарнитура «Times». Печать офсетная. Печ.л. 19. Тираж 2000. Заказ № 1430

Издательство «Аграф»
129344, Москва, Енисейская ул., 2
E-mail: agraf.ltd@g23.relcom.ru <http://www.infoline.ru/g23/5711>

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии ГИПП «Вятка»
610033, г.Киров, ул. Московская, 122



Информационный спонсор
радиостанция «Эхо Москвы»

ГОРОДА	РАБОЧАЯ ЧАСТОТА
Бишкек	101,0 мГц
Губкинский	104,7 мГц
Екатеринбург	100,4 мГц
Ижевск	105,3 мГц
Кемерово	103,3 мГц
Красноярск	1395 кГц
Ростов-на-Дону	69,44 мГц; 100,7 мГц
Саратов	105,8 мГц
Самара	68,5 мГц; 102,9 мГц
Сиятл	99,9 мГц; подвесунця 67 кГц
Тюмень	72,44 мГц
Череповец	105,2 мГц
Чебоксары	102,0 мГц
Челябинск	68,75 мГц
Ярославль	72,26 мГц

«Волшебная флейта» — это не только название великой оперы великого Моцарта, это еще и символ — магии музыки, магии театра, магии их взаимного проникновения и соединения с философией и религиозными исканиями человечества. «Волшебная флейта» — это еще и единственный фильм-опера великого шведского режиссера Ингмара Бергмана, в магическом свете которого заиграли новыми красками все слои моцартовского шедевра — от наивно-сказочного до религиозно-философского.

