

А. Радиге

**Французские музыканты
ЭПОХИ ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ**



А. Радиге

Французские музыканты
ЭПОХИ
ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ
РЕВОЛЮЦИИ

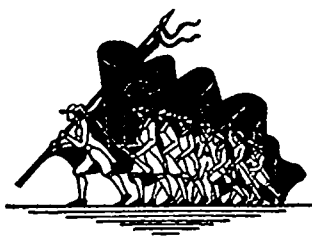
Перевод с французского

Г. М. ВАНЬКОВИЧ и Н. И. ИГНАТОВОЙ.

Под редакцией проф. М. В. ИВАНОВА-БОРЕЦКОГО.



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
москва—1934



От издательства

Издавая книгу А.Радиге «Французские музыканты эпохи Великой французской революции», Государственное музыкальное издательство продолжает выпуск в свет серии книг, посвященных музыкальному искусству этой героической эпохи. Первой книгой из этой серии явилась книга Ж.Тьерсо — «Песни и празднества Французской революции».

Буржуазная музыковедческая мысль, по вполне понятным причинам, мало занималась исследованием музыки революции. Немногочисленные труды, посвященные этому вопросу, принадлежат по большей части перу представителей буржуазно-либерального, радикального крыла французской интеллигенции. К их числу принадлежат и оба упомянутых автора, Ж.Тьерсо и А.Радиге.

Если в отношении Ж.Тьерсо следует указать на известную недооценку с его стороны периода высшего расцвета революционных празднеств и музыкального искусства эпохи якобинской диктатуры — расцвета, предшествующего наступлению термидорианской реакции, то все же следует сказать, что самую эту грань Ж.Тьерсо отмечает весьма четко и указывает на резкое изменение, происходящее в содержании и музыкальных формах после 9 термидора.

Другое дело А.Радиге. Упомянув о падении Робеспьера, он спокойно продолжает: «Но Конвент не прекращал систематической организации празднеств и после 10 термидора». А.Радиге проходит мимо того факта, что на смену грандиозным массовым народным празднествам, на смену массовому пению — приходят официальные, казенные чествования революционных дат. Подлинно революционное содержание празднеств всеми способами вытравляется. Буржуазия стремится уничтожить все, что напоминает ей бурные кровавые события эпохи якобинского террора. А.Радиге — «аполитичен» и «не замечает» всего этого. (Нечего и говорить о том, что стиль книги А.Радиге, его язык отличается чисто идеалистической фразеологией.)

Эти обстоятельства заставили издательство предпослать книге А.Радиге, представляющей все же большой интерес вследствие заключающегося в ней обширного фактического материала, относящегося к музыке и композиторам эпохи Французской революции, вступительную статью Г.Рейхберга, дающую общий очерк событий этой эпохи.

Искусство в частности музыка, эпохи Великой французской революции естественно представляет для советского читателя исключительный интерес.

В настоящее время готовятся к изданию переводы книги Макса Дитца по истории музыкальной драмы во Франции за время с 1787 по 1795 г. и книги Эрнста Бюкена о героическом стиле в опере, в которой «много места уделено французским композиторам эпохи Революции. В дальнейшем на очередь дня встанет опубликование наиболее характерных образцов музыкального творчества этого периода.

Тщательное изучение музыки той эпохи, опирающееся на марксистскую методологию даст в результате не только те или иные чисто теоретические выводы, но и в известной мере послужит «руководством к действию» для нашей музыкальной современности.

Великая французская революция

Задолго до революции феодальные пережитки тормозили дальнейшее развитие во Франции производительных сил.

Велики были препятствия, мешавшие рождению буржуазной Франции. Крестьянство, хотя лично и свободное, обязано было выполнять многочисленные повинности в пользу помещиков. Сидя на своих клочках земли (в данном случае речь не идет о верхушке крестьянства), крестьяне были вынуждены на кабальных условиях приарендовывать землю у крупных землевладельцев. В пользу помещиков были сохранены многочисленные сеньерiales права, разорявшие крестьян и ставившие их в безвыходное, отчаянное положение. Право охоты на крестьянских землях, право на голубятни, право баналитета (обязанность молоть хлеб на мельницах помещиков), захват помещиками старинных общинных угодий, десятина в пользу церкви, дорожная и прочие повинности мешали свободному развитию непосредственного товаропроизводителя.

Пережитки прошлого мешали также развитию торговли и мануфактур. Правда, Франция производит и вывозит в это время большое количество предметов роскоши, вина, а также различное сырье. У Жореса («История Французской революции») мы находим красочное описание Марселя того времени: «Обитатели четырех стран сталкиваются здесь, чтобы торговать в нем. Флаги всех наций развеваются в его порту, и он служит житницей для всех южных провинций Франции, для всего побережья Средиземного моря. Кроме морской торговли, в Марселе имеются разные мануфактуры. Он отбил у Генуи производство мыла, оцениваемое в 15—20 млн. ливров. Он отбил у Ливорно изготовление коралловых изделий; окрашиваемая в нем кожа и фабрикуемый в нем сафьян лучше берберских; на марсельских мануфактурах производят такие краски, шапки и ткани, которые прежде могли достать в Леванте, причем Марсель сбывает самим жителям Востока продукты индустрии, которые ему удалось отбить у них. Каждый год Марсель отправляет в море

1500 кораблей; его навигация дает занятие более чем 80 тыс. рабочих, и его меновые операции доходят до 300 млн. в год».

Но несмотря на это, внутри самой Франции, при переезде из одной провинции в другую, существуют еще таможенные заграждения и пошлины. Различные монополии мешают свободе торговли, цеховщина и мелочная регламентация — свободному развитию промышленности.

Обращаясь к классовой характеристике французского общества накануне революции, будет еще недостаточно сказать, что в старой Франции существовало три сословия: первое — духовенство, второе — дворянство и третье сословие — включавшее все остальное население. Только заглянув глубже, мы сможем понять, что крылось под этими названиями.

Целая армия князей, маркизов, герцогов, графов и прочей придворной челяди, окружавшей трон «первого дворянина» Людовика XVI и его жены Марии-Антуанетты, вела беспечную жизнь, ложась тяжелым бременем на государственное казначейство. В качестве примера укажем на братьев короля графов Прованского и Артуа, в короткий срок задолжавших 10 млн. ливров, или на князя Рогана, долг которого в 30 млн. ливров милостиво уплатил король. Прочие по мере сил старались не отставать от них. Для пышных празднеств и увеселений, охот и разорительной карточной игры, процветавшей при дворе, нужны были деньги, деньги и деньги.

Не отставало от придворного дворянства и высшее духовенство, выходившее из кругов того же дворянства: кардиналы на виду у всех жили со своими любовницами, устраивавшими великолепные приемы. Естественно, что кардиналы и епископы, пользовавшиеся доходами, достигавшими миллионов ливров, являлись собой иную картину по сравнению с сельскими священниками.

Кроме придворной аристократии значительную группу составляло провинциальное дворянство — крупное, среднее и мелкое. К дворянству принадлежало также дворянство мантии из верхних слоев судейской и чиновной бюрократии. Понятно, что верхушка буржуазии, особенно финансовой, различные ростовщики и откупщики были тесно связаны с двором и аристократией.

Еще более пеструю картину представляло третье сословие, куда входила крупная, средняя и мелкая буржуазия, крестьяне, рабочие, ремесленники и прочие слои населения.

Лишенное политических прав и придавленное экономически, третье сословие явилось в своей массе движущей силой Великой французской революции. В своей знаменитой брошюре «Что такое третье сословие», аббат Сийэс следующими словами, ставшими крылатыми, определил положение и притязания третьего сословия: «...1. Что такое третье сословие? — Все. 2. Чем оно было до сих пор в политическом отношении? — Ничем. 3. Чем оно желает быть? — Чем-нибудь».

Идейными предшественниками Великой французской революции были крупнейшие мыслители, писатели и ученые XVIII в.: «энциклопедисты» Вольтер, Руссо, Дидро, Д'Аламбер, Гельвеций, Гольбах, Бюффон, Кенэ и др. Их замечательные произведения пронизаны ненавистью к феодализму, абсолютизму и церкви. Господство Разума являлось их идеалом. Вступив в эпоху революции, третье сословие имело в своих руках прекрасное, отточенное идейное оружие.

Экономический кризис и голод конца 80-х годов, а также финансовое банкротство, к которому привела Францию безумная расточительная политика двора, довели до максимума недовольство широких кругов французского общества. Население роптало. Каждый видел и ощущал необходимость коренных реформ и перемен.

Старый режим, беспомощный перед лицом надвигающихся событий, в судорожных поисках выхода из того катастрофического положения, в котором очутилась страна, был вынужден пойти на некоторые уступки и согласиться на созыв Генеральных штатов. Генеральные штаты не созывались с 1614 г. Они представляли собой совещательное учреждение, заседавшее раздельно по сословиям. Созванные в мае 1789 г. в условиях разраставшегося кризиса и голода и то там, то здесь вспыхивавших беспорядков, Генеральные штаты несли в наказах, данных избирателями своим депутатам, дыхание приближающейся революции.

Хотя штаты и были созваны раздельно по сословиям, волны революции снесли сословные перегородки. Уже 17 июня 1789 г. представителями третьего сословия было вынесено историческое решение о превращении сословных Генеральных штатов в единое Национальное собрание.

«Название «Национальное собрание», — читаем мы в постановлении, — является единственным соответствующим собранию при настоящем положении дел, — во-первых, потому, что депутаты, входящие в его состав, являются единственными общеизвестными законно утвержденными представителями; во-вторых, потому, что они посланы непосредственно почти всей нацией; наконец, потому, что, так как представительство едино и нераздельно, ни один депутат, от какого бы класса или сословия он ни был избран, не имеет права выступать отдельно от настоящего собрания...»

Через некоторое время к третьему сословию присоединилась часть духовенства и дворянства. Король и его правительство пытались противодействовать этому решению, закрыв зал заседаний третьего сословия. Собравшись 20 июня в случайном, ставшем впоследствии историческим, помещении, в зале «игры в мяч» («Jeu de raquette»), депутаты вынесли торжественное решение: «не расходиться и собираться повсюду, где потребуют обстоятельства, до тех пор, пока конституция не будет выработана и утверждена на незыблемых основах».

Королевской власти пришлось уступить революционному напору, — вся страна и в частности революционные массы Парижа, сыгравшие такую огромную роль в революции, поддержали своих представителей. События в этот период быстро сменяются одни другими. 9 июля 1789 г. Национальное собрание объявляет себя Учредительным собранием. 14 июля восставший вооруженный народ захватывает Бастилию. В октябре 1789 г. народ вынуждает короля и Учредительное собрание переехать из Версаля в Париж. Здесь было легче осуществить для масс свой контроль над ними.

В «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта» Карл Маркс писал о революциях XVIII в. «Буржуазные революции, подобные революциям XVIII столетия, быстро несутся от успеха к успеху, в них драматические эффекты один ослепительнее другого. Люди и вещи как бы озарены бенгальским огнем, каждый день дышит экстазом; но они скоропреходящи, быстро достигают своего апогея, и общество охватывает длительное похмелье, пока оно не сумеет трезво приспособиться к результатам своего периода бури и натиска».

Да, перед нами эпоха бури и натиска французской буржуазии, когда она являлась еще революционным классом, боровшимся за утверждение нового общественного строя. «Как герои, так и партии и народные массы старой Французской революции, писал Маркс, осуществляли в римском костюме и с римскими фразами дело своего времени, — освобождение от оков и установление современного буржуазного общества».

Учредительное собрание ликвидировало ряд феодальных пережитков, однако необходимо разоблачить легенду буржуазных историков о единении всей нации, когда в ночь на 4 августа 1789 г. депутатами Учредительного собрания якобы единодушно было принято решение об отказе от феодальных и сословных привилегий. Буржуазные историки изображают этот шаг как добровольный отказ от своих прав и преимуществ (конечно, за выкуп), как красивый, полный энтузиазма и благородства порыв. Они забывают сказать о том, что раздраженное крестьянство, не видя реальных результатов деятельности Национального и Учредительного собраний, самостоятельно приступило к разрешению аграрного вопроса. Горевшие замки и монастыри не могли не «подогреть» дворянство и духовенство, которые предпочли уступить часть из боязни лишиться всего. Марат, пламенный революционер и народный трибун, в своей газете «Друг народа» дал меткую характеристику классовой сущности «4 августа»: «Если эта жертва продиктована духом чистой благотворительности, то, надо сознаться, долгого же пришлось ждать, пока она обнаружилась. Да, только при виде пламени своих пылающих замков они обрели в себе необходимое величие духа для того, чтобы отречься от своей привилегии держать в оковах людей, с оружием в руках завоевавших себе свободу. Только узрев возмездие, постигающее вымогателей, живодеров и охранителей деспотизма, они наконец обрели в себе великодушие отказаться от своих поземельных десятин и воздержаться от предъявления дальнейших требований к несчастным, которые едва могли владеть свое существование. Только услышав имена изгнанных (изгнанных из своих владений феодалов) и узнав о той судьбе, которая ждет их, они согласились оказать благодеяние: допустить к уничтожению их исключительное право на охоту и соблаговолить, чтобы дикие животные впредь уже не пожирали нас...»

Подводя итоги деятельности Учредительного собрания (1789—1791 гг.), приходится признать, что руководящие его круги делали все возможное, чтобы задержать дальнейший поступательный ход революции. Многие депутаты раскаивались даже в тех уступках, которые были сделаны 4 августа. Так, например, один священник писал: «Я всюю раскаиваюсь с 4 августа».

Законы, принятые Учредительным собранием, в сущности были направлены против интересов крестьянства, составлявшего большинство населения. Выкуп земли и других повинностей, налоговая и продовольственная политика свидетельствовали о защите интересов крупных собственников. Непрерывавшиеся крестьянские волнения подавлялись с помощью созданной после революции буржуазной национальной гвардии. Рабочее законодательство затрагивало интересы рабочих, буржуазия открыто выступала против растущей активности и сознательности рабочих. По знаменитому закону Ле-Шапелье (14 июля 1791 г.), были запрещены всякие стачки и соглашения; полная свобода договора ставила рабочего в зависимость от предпринимателя. И даже факт конфискации и распродажи церковных земель и земель эмигрантов пошел главным образом на пользу обладавшим деньгами буржуазии и крестьянской верхушке.

Таким образом, уничтожая феодальные пережитки, Учредительное собрание прилагало все усилия для установления и укрепления буржуазных отношений. Энгельс так характеризует результаты этих побед: «Революция была победой третьего сословия, т.е. большинства нации, занятого в производстве и торговле, над до тех пор привилегированными сословиями — дворянством и духовенством. Но победа третьего сословия оказалась в действительности победой маленькой части этого сословия, она свелась к завоеванию политической власти социально привилегированной частью его, имущей буржуазией. К тому же эта буржуазия быстро развилась еще в процессе революции, — с одной стороны, при помощи спекуляции конфискованными и затем проданными земельными владениями дворянства и церкви, с другой — путем надувательства нации военными поставщиками. Именно господство этих спекулянтов привело в эпоху директории Францию и революцию на край гибели и дало вместе с тем предлог Наполеону для его государственного переворота».

Памятниками деятельности Учредительного собрания являются: «Декларация прав человека и гражданина» 1789 г. и конституция 1791 г. «Декларация» — прекрасный образец того, к чему стремилась буржуазия на заре своего развития. В своей речи об итогах пятилетки и плане 1933 г. на III сессии ЦИК СССР (23 января 1933 г.) т.Молотов, противопоставляя этой «Декларации» декрет советского правительства об охране общественной (социалистической) собственности, подчеркнул, что: «Декларация прав человека и гражданина» делает своей основой частную собственность, т.е. собственность, основанную на эксплуатации одних людей другими людьми, провозглашая ее «неприкосновенным священным правом» «человека и гражданина». В этом и заключается истинный дух буржуазного государства...»

* Энгельс. „Анти-Дюринг“, изд. Соцэкгиз, стр.243.

По конституции Франция была превращена в конституционную монархию. Таможенные перегородки между отдельными провинциями уничтожены, и страна разбита на 83 департамента. Население было разделено на активных и пассивных граждан. Избирателями могли быть только собственники. В число активных граждан попала лишь одна шестая часть французской нации.

Собравшееся (1 октября 1791 г.) в условиях разраставшейся гражданской войны, экономического и финансового кризиса, голода и Дальнейшего ухудшения положения широких масс, Законодательное собрание не смогло разрешить задач, стоявших перед ним. Никаких смелых, радикальных социально-экономических мероприятий по сравнению с принятыми Учредительным собранием не было проведено. Принцип охраны священной частной собственности оставался в силе. Состав Законодательного собрания свидетельствовал о том, что представительный орган «активных» граждан не возглавит, а, наоборот, будет тормозить развитие революции. Правая, монархическая, часть Законодательного собрания (фелъяны) при поддержке центра была враждебна революции, левая часть, — в составе жирондистов и монтаньяров, представлявших интересы торговой и промышленной, а также мелкой буржуазии и выступавшей пока что единым фронтом, — боролась с происками контрреволюции.

Дальнейшее развертывание революции вызвало консолидацию сил контрреволюции как внутри, так и вне Франции. Готовясь втайне к бегству (в июле 1791 г. король бежал неудачно в Варенн, король вел двойную игру, противодействуя всяким завоеваниям революции. Им были подкуплены генерал Лафайет, начальник буржуазной национальной гвардии, Мирабо и целый ряд других лиц. Эмиграция собирала свои силы на границе. Монархические Австрия и Пруссия готовились к крестовому походу против революции. Французская революция переросла национальные рамки, приобретая тем самым огромное международное значение.

20 апреля 1792 г. Законодательное собрание приняло решение о войне с Австрией. Опасность интервенции и контрреволюции и первые военные неудачи всколыхнули всю Францию. Под лозунгом «Отечество в опасности» революционная Франция лихорадочно готовилась к отпору интервентам. 25 июля 1792 г. герцог брауншвейгский, главнокомандующий армией контрреволюции, выпустил манифест о борьбе с революционной Францией. Мы читаем в этом манифесте: «Король Пруссии и император Австрии — имеют в виду прекратить анархию внутри Франции, положить конец нападкам на трон и церковь, восстановить законную власть, возвратить королю безопасность и свободу, которой он лишен, и дать ему возможность осуществлять принадлежащую ему законную власть... Если будет причинено малейшее насилие или оскорбление их величеств королю, королеве и королевской семье, если немедленно же не позаботятся об их свободе, безопасности и охране, — они отомстят примерным и навсегда памятным образом, предав город Париж военной экзекуции и полному разрушению, а виновников в покушениях мятежников заслуженным ими казням».

Колоссальный подъем охватил всю страну. Тысячи добровольцев стекались со всех концов Франции на помощь недостаточно еще организованной революционной армии. Под звуки „Марсельезы“, автором которой являлся Руже-де-Лиль, народ шел бороться за свою свободу.

Все эти события привели в итоге к уничтожению монархической Франции. Инициативу руководства революционной борьбой берут на себя уже секции парижской коммуны (муниципалитета). 10 августа восставшим народом король был свергнут и заточен.

На смену Законодательному собранию приходит (с 20 сентября 1792 г.) Национальный конвент, вписавший славную страницу в историю революционной борьбы. В Конвенте, избранном уже на основе всеобщих выборов, мы видим дальнейшую перегруппировку сил. Правую сторону занимают жирондисты, центр — болото, из числа колеблющихся депутатов, левую — монтаньяры или «гора». Инициативу дальнейшего развертывания революции берет теперь на себя мелкая буржуазия в лице левой половины Конвента во главе с Робеспьером, Сен-Жюстом и другими якобинскими вождями. Ленин писал о них: «Нельзя быть марксистом, не питая глубочайшего уважения к великим буржуазным революционерам, которые имели всемирно-историческое право говорить от имени буржуазных „отечеств“, поднимавших десятки миллионов новых наций к цивилизованной жизни в борьбе с феодализмом».

Провозгласив Францию республикой, введя новое республиканское летоисчисление, Конвент приступил к окончательной ликвидации монархических пережитков. 21 января 1793 г. согласно решению большинства Конвента были гильотинированы Людовик XVI и Мария-Антуанетта.

Против революционной Франции сплотились теперь не только Австрия и Пруссия, но и вся монархическая Европа, в том числе и Англия.

«Якобинцы 1793 г. были представителями самого революционного класса XVIII в., городской и деревенской бедноты. Против этого класса, расправившегося уже на деле (а не на словах) со своим монархом, со своими помещиками, со своими умеренными буржуа посредством самых революционных мер вплоть до гильотины, против этого истинно-революционного класса XVIII в. шли войной объединенные монархи Европы».

** Ленин, т.XVIII, стр.250.

*** Ленин, т.XX, стр.505.

Несмотря на это, войскам революционной Франции, терпевшим до тех пор поражения (в августе и сентябре пали крепости Лонгви и Верден), удалось одержать целый ряд блестящих побед. В исторических битвах при Вальми (сентябрь 1792 г.) и Жемаппе (ноябрь 1792 г.) были разбиты войска Пруссии и Австрии. Войска революционной Франции, вступив на территории других государств, несли закрепощенным народам освобождение от пережитков феодализма. На знаменах французских батальонов гордо звучали слова: «Французский народ восстал против тиранов».

В рядах самого Конвента происходит борьба между жирондистами и монтаньярами. Мы видим, что все попытки ограничить частную собственность ведут к саботажу со стороны жирондистов. Однако в условиях жестокого кризиса, катастрофического падения Цен, усиливавшегося голода, Конвент под давлением революционных секций парижской коммуны принимает закон о твердых ценах на хлеб.

Под влиянием опасности извне и внутри (контрреволюционное восстание в Вандее) в марте и апреле 1793 г. создаются революционный трибунал, комитет общественной безопасности и комитет общественного спасения (в составе 9 человек), сосредоточивший всю полноту власти в своих руках.

Поступательный ход революции отбросил жирондистов в лагерь контрреволюции. В июне 1793 г. они были изгнаны из Конвента. Часть их вождей гильотинирована. Власть целиком переходит в руки якобинцев. «В первой французской революции за господством конституционалистов следует господство жирондистов, а господство жирондистов сменяется господством якобинцев. Каждая из этих партий опирается на более передовую. Как только данная партия довела революцию настолько далеко, что уже не в состоянии более следовать за ней и тем менее возглавлять революцию, — ее отстраняет и отправляет на гильотину стоящий за ней более смелый союзник. Революция движется, таким образом, по восходящей линии» (Маркс).

Будучи в основном представителями мелкой буржуазии, якобинцы не вели и не могли вести решительной борьбы с собственностью. Они выступали против крупной собственности, но не против собственности вообще. Даже наиболее левые группировки среди якобинцев, выражавшие интересы беднейших слоев населения, ремесленников и рабочих Парижа, как эбертисты (во главе с Эбером и Шометом и «бешеные» (во главе с Жаком Ру и Варле), и те не могли отрешиться от своей мелкобуржуазной ограниченности. Пролетариат тогда еще не созрел как класс. Маркс указывает, что во время Великой французской революции «буржуазия была тем классом, который действительно стоял во главе движения. Пролетариат и не принадлежавшие к буржуазии слои городского населения либо не имели еще отдельных от буржуазии интересов, либо еще не составляли самостоятельно развитого класса или части класса.

Поэтому там, где они выступали против буржуазии, например в 1793 и 1794 гг., во Франции они боролись только за осуществление интересов буржуазии, хотя и не на буржуазный манер. Весь французский терроризм представлял не что иное, как плебейскую манеру расправы с врагами буржуазии, абсолютизмом, феодализмом и филистерством. Революции 1648 и 1789 г. не были английской и французской революциями; это были революции европейского масштаба. Они представляли не победу одного определенного класса общества над старым политическим строем: они провозглашали политический строй нового европейского общества. Буржуазия победила в них; но победа буржуазии означала тогда победу нового общественного строя, победу буржуазной собственности над феодальной, нации над провинциализмом, конкуренции над цеховым строем, разделения собственности над майоратом, господство собственника земли над подчинением собственника земле, просвещения над суеверием, семьи над фамильным ^{****}именем, промышленности над героической ленью, буржуазного права над средневековыми привилегиями...»

Конвентом были окончательно ликвидированы без всякого выкупа все феодальные права и сеньориальные повинности. Крестьянство получило землю. Были увеличены налоги с богатых, изданы декреты о максимуме, о борьбе со спекуляцией. Для окончательного подавления контрреволюции внутри страны (Вандея, Лион и др.) был введен беспощадный террор. Железная рука революции сумела расправиться со своими врагами. Замечательным памятником деятельности Конвента является конституция 1793 г., носящая черты широкого демократизма... Ленин высоко ценил якобинцев. Якобинцы 1793 г., — писал он, — вошли в историю великим образцом действительно революционной борьбы с классом эксплуататоров со стороны взявшего всю государственную власть в свои руки класса трудящихся и угнетенных...» Историки пролетариата видят в якобинстве один из высших подъемов угнетенного класса в борьбе за освобождение. Якобинцы дали Франции лучшие образцы демократической революции и отпора коалиции монархов против республики. Полной победы не суждено было завоевать якобинцам, главным образом потому, что Франция XVIII в. была окружена на континенте слишком отсталыми странами, потому что в самой Франции не было материальных основ для социализма, не было банков, синдикатов капиталистов, машинной индустрии, железных дорог».

Последние слова Ленина дают нам ясное представление об основных причинах поражения якобинцев. Реальное выражение это нашло в перевороте 9 термидора (27 июля 1794 г.) и казни Робеспьера и его ближайших сторонников

**** Маркс, Соч., изд. ИМЭЛ, т. VIII, стр. 54

***** Ленин, т. XX, стр. 556. В начале 1794 г. Робеспьер ликвидировал не согласные с его политикой эбертистов и „бешеных“. Несколько позднее Робеспьер покончил также с дантонистами во главе с Дантоном и К. Демуленом. См., например, подборку документов «Фракционная борьба 1793-94 гг.»:

Формально Конвент продолжал существовать и после падения Робеспьера, однако 9 термидора явилось началом конца революции. Подняли голову представители новой буржуазии, нажившейся на спекуляциях, скупке земель и поставках на армию. Они получили все, что могли получить от революции, и боялись дальнейшего ее разворачивания. Началось шествие контрреволюции. Ликвидируется постепенно целый ряд революционных завоеваний. Отменяется конституция 1793 г. Закрывается якобинский клуб. Появившаяся «золотая молодежь» открыто демонстрирует на улицах и в общественных местах свою контрреволюционность. Подавляются отдельные революционные вспышки, в числе лозунгов которых были: «Хлеба и конституции 1793 г.». Началось «длительное похмелье» (Маркс) французского общества.

С роспуском Конвента власть перешла в руки директории (1795—1799 гг.), а затем, после переворота 18 брюмера — консульства (1799—1804 гг.). При поддержке армии, ставшей теперь решающей силой, первым консулом был избран генерал Бонапарт, будущий император Франции (1804—1815 гг.).

Несмотря на установление императорской власти и последующую реставрацию Бурбонов (1815—1830 гг.), ничто уже, однако, не могло помешать свободному развитию буржуазной Франции...

Великая французская революция оказала огромное идеологическое воздействие на все сферы человеческой жизни как внутри, так и вне Франции.

На смену классового мировоззрения феодально-дворянских кругов приходит и укрепляется мировоззрение нового буржуазного общества, воспитанного на идеях великих мыслителей XVIII в. Естественно, что возникновение нового быта, новых нравов, нового искусства вызывало и в этих областях классовую борьбу.

Антирелигиозные настроения, охватившие Францию в период господства Конвента, привели к установлению новых культов. Парижская коммуна (городское самоуправление в ноябре 1793 г. вынесла следующее решение, которое было подхвачено в провинциях: «Принимая во внимание, что парижский народ отказался признавать какой-либо другой культ, кроме культа Истины и Разума, Генеральный совет коммуны постановляет: 1) что все церкви или храмы всевозможных вероисповеданий, существующих в Париже, будут немедленно же заперты; 2) что все священнослужители, к какому бы культу они ни принадлежали, будут лично и индивидуально ответственны за те слухи, источником которых окажется религиозные мнения» и т.д. Робеспьер, претворяя в жизнь идеи Руссо, провел через Конвент постановление о культе Верховного существа, французский народ признает существование Верховного существа и бессмертие души; 2) он признает, что культ, достойный Верховного существа, заключается в выполнении человеком его обязанностей».

Революция создает свои празднества, в организации и оформлении которых принимают участие лучшие художники (Давид), музыканты (Госсек), артисты. Многолюдные манифестации, аллегорические представления и празднества в честь Разума и Верховного существа, Свободы, Истины и Природы неоднократно и торжественно организуются в Париже и провинции.

На смену старому придворному театру, где актеры развлекали раззолоченную публику, приходят новые революционные театры, с новым классовым репертуаром. Подтверждением этого является хотя бы репертуар эпохи якобинской диктатуры, когда ставятся такие пьесы, как «Испытание республиканца или любовь к Родине». Классовая борьба происходит и за кулисами. Революционно настроенные актеры французской комедии создают «Красную эскадру» в отличие от «Черной эскадры» — группировки бывших придворных развлекателей, мечтающих о прежних привилегиях и былом блеске королевского двора. [См. А.Дейч, «Красные и черные»]. Только революция дает возможность такому артисту, как Тальма, развернуть свой блестящий талант (например, в ролях Карла IX, Генриха VIII и др.) и явиться создателем нового стиля театральной игры. Пафос Великой французской революции не мог не оказать влияния и на таких гениальных современников революции, как Гете и Бетховен. Немецкий поэт А.Клопшток с энтузиазмом писал: «Франция завоевала себе свободу. Это — величайшее дело века, достигающее вершин Олимпа. О, Германия, неужели ты в своей жалкой ограниченности не можешь постигнуть этого? Неужели твой взгляд не может проникнуть через ночные туманы? Посмотри все анналы мировой истории и найди в них, если можешь, хоть что-нибудь подобное тому, что совершается там».

И действительно, Великая французская революция являет собой классический образец рождения в буре и натиске нового общественного строя.

Г. Рейхберг

Предисловие редактора

Музыка эпохи Великой французской революции — еще очень мало исследованная область. Сто сорок лет, прошедшие с того времени, изгладили много следов и сделали мало доступными многие музыкальные памятники. У буржуазных музыковедов большого интереса к музыке этой эпохи нет. Между тем ни одна эпоха нового времени не внесла так много коренных перемен в музыкальное искусство и в музыкальный быт, как эпоха Великой французской революции.

Сто сорок лет назад музыка — мы имеем в виду не так называемую «народную» музыку, а музыку, творимую профессиональными композиторами, — впервые после долгого ряда столетий покинула салоны знати и богатых людей, церковные своды монастырей и соборов и стала достоянием широких масс; впервые музыка вышла на площади и улицы, сопровождая революционные праздники и торжества.

В это же время отчетливо выявляется, что музыкальное искусство — мощное орудие классовой борьбы: песня заполняет заседания общественных организаций того времени вплоть до Конвента, революционное правительство проводит музыку в массы, начиная с демократизации музыкального образования (бесплатное обучение в консерватории и ее отделениях) и кончая устройством празднеств с громадным количеством активных участников музыкального оформления.

С таким существенным сдвигом в понимании роли и значения, музыки, она сама резко меняет свое содержание и свои формы, т.е. свой стиль.

Совершенно очевидно, что для нашей культурной революции, для нашего строительства опыт музыкального прошлого из эпохи 1788—1800 г. имеет громадное значение и что музыка этой эпохи подлежит именно у нас внимательному и пристальному изучению.

Предлагаемая книга (вместе с изданной уже Музгизом книгой Тьерсо о празднествах и песнях Французской революции) может служить первой ступенью для такого изучения. Автор ее — профессор Парижской консерватории Анри Радиге — принадлежит, как видно из его суждений о трактуемой эпохе, к той части радикальной современной мелкобуржуазной интеллигенции, которая не забрасывает грязью представителей революционной мелкой буржуазии, игравшей ведущую роль в революционных событиях 1789—1794 гг., и сочувствует идеям, выдвинутым революционным в то время классом. Разумеется, в своих взглядах и суждениях Радиге не поднимается выше уровня буржуазно-либерального музыковеда.

В особенности это заметно в вопросах, связанных с религией; например, описывая празднества первого периода революции, происходившие в церквях и носившие религиозную окраску, он ни словом не указывает на противоречие между революционным содержанием празднеств и их клерикальным оформлением. Противоречие это характерно для буржуазной революции, которая даже в период своего наивысшего подъема (якобинская диктатура) не могла подняться до пропаганды полного и последовательного атеизма, ограничиваясь заменой католичества — культом Верховного существа.

Кроме того мы тщетно стали бы искать в книге Радиге не только раскрытия социального смысла происходивших событий, но даже последовательного и стройного их изложения. Вместе с тем он обладает большой эрудицией и на немногих страницах сумел собрать много любопытных фактических данных, освещающих события на музыкальном фронте в эпоху Французской революции и жизнь французских музыкантов того времени. Все это позволяет рекомендовать его работу нашим читателям.

Работа Радиге помещена была в «Encyclopedie de la musique» под ред. Лавиньяка и Лалоранси, 1-я ч. III тома, 1921, стр.1569—1660. Редактору представилось нужным главу о Керубини в этой работе заменить сокращенным изложением специальной монографии Р.Гогенемзера о Керубини, вышедшей в 1913 г.; книга Гогенемзера полнее освещает биографию и деятельность этого крупного композитора; перевод этой книги сделан С.Г.Корсунским.

Редактором составлен библиографический указатель и указатель имен с краткими аннотациями.

М. Иванов-Борецкий

ПРИЗНАНИЕ СОЦИАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ МУЗЫКИ

Искусство занимало такое большое место в событиях революционного периода, что оказалось бы возможным в художественном преломлении назвать Французскую революцию «лирической драмой», текст М.-Ж.Шенье, декорации Давида, музыка Госсека.

По той социальной роли, которую музыка может играть в республике, по своему могущественному и заражающему воздействию на массы, музыка является действительно самым полезным из искусств. Со времени первых устремлений французского народа к свободе это становится очевидным для тех мыслителей и общественных деятелей, влиянию которых суждено было стать преобладающим после 1789 г.

В 1790 г. Мирабо, затем Кондорсе, в своих проектах и планах народного просвещения уделяют место музыке. Ибо, говорит Леклер, представитель департамента Мэн-э-Луар (Maine et Loire), в своем докладе о музыкальных школах в Совете пятисот - философы увидели в работах на Марсовом поле к празднику Федерации «степень энтузиазма, которую могут дать освободительному движению песни радости и народные концерты». И это оправдывало, добавляет он, «их нововведения, призванные служить на пользу того искусства, которое раньше рассматривалось как легкомысленное и которое в самом деле не заслуживало бы другого названия, так как на службе у тирании и Фанатизма оно оказывало влияние тем более губительное, что оно было незаметно».

После Мирабо и Кондорсе, Дону определил социальную пользу музыки. В одном докладе о народном образовании он писал: «...Читая древних философов, поражаешься тому громадному месту, которое они уделяют музыке в своих сочинениях и в своих учреждениях... Достаточно нам было начать жить при республиканских законах, чтобы почувствовать глубину мудрости древних и предвидеть необходимость проведения в жизнь их уроков. Опыт уже показал нам, что может сделать для свободы искусство, более всякого другого покоряющее мысль, возбуждающее воображение, заставляющее кипеть человеческие страсти, одновременно охватывающее массы единым чувством и, так сказать, приводящее в согласное единство бесчисленные воли...»

Имея такую поддержку, молодые музыканты, в 1789 г. только вступающие в музыкальную жизнь, и также лучшие из старшего поколения — пошли новым путем. Они занимаются музыкой не только как художники, но и как граждане. Музыка становится искусством в высшей степени общественным. До 1789 г. Фонтенель мог бросить свою знаменитую фразу: «Соната, чего ты хочешь от меня?» («Sonate, que me veux-tu?»). После 1815 г. Бенжамен Констан мог возобновить выражение Фонтенеля, назвав «сонатой о деспотизме» труд Моле, в котором «слова то совсем лишены смысла, то имеют лишь смутный смысл, как мотив сонаты». И в наше время, даже вне круга музыкантов, может иметь распространение такой взгляд на музыкальное искусство: освобожденная от слов или уточняющих ее идей, музыка является совершенным искусством, обладающим чудесным преимуществом давать каждому слушателю возможность испытывать свойственное ему впечатление, соответствующее данному моменту. Но во время революции музыка ценится только как искусство, способное заставить массы испытать одно и то же впечатление, способное охватить массы, по выражению Дону единым чувством, и приводить в согласие бесчисленные воли. Такое понимание искусства, при котором оно рассматривается как средство управления, должно было для выполнения социальной роли музыки не только объединить власть и музыкантов, — оно породило также целый ряд произведений, потребовавших массовых средств выражения, множества голосов и инструментов, оно вызвала к жизни необходимость организации во Франции музыкального образования.

СОЦИАЛЬНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ МУЗЫКАНТОВ в 1789 г.

Провозглашение с начала революции полезности музыки и признание социальной роли этого искусства были бы бесплодными, если бы музыканты не были достойны занять то место, которое им предназначалось в жизни нации.

Ранее ценимые лишь как артисты, но презираемые как люди, музыканты мало-по-малу в царствование Людовика XVI завоевали право на всеобщее уважение. Гретри дает ценные сведения об этом во многих главах своего труда «De la verité» (Об истине), написанного во время революции.

Незадолго до 1733 г. музыкантов чуждались даже их собратья писатели.

«... Со времен Франциска до Людовика XVI ученые и в особенности писатели, видя блистательные привилегии дворянства, не могли не стремиться к тому же; они хотели быть первыми, самыми благородными среди людей таланта, а художник более простой, более непосредственный, ближе стоящий к природе, которой он непрестанно подражает, казался им принадлежащим к низшему классу. Они этого не высказывали, но давали чувствовать... Писатели никогда не забывали приладить частицу de к фамилии писателя, артист назывался ими просто по фамилии. Они говорили «Monsinier Poisinet et Philidor vont donner un opéra» (господин де Пуазине и Филидор пишут оперу). Однако первый был ничтожеством, а второй — человек исключительного дарования. Они это сознавали, говорили об этом, но следовали обычаю, против которого не только не боролись, но которому, напротив, сочувствовали. Либреттист подчеркивал, что он работает только на музыканта и на пользу музыкального искусства; но он всегда первый бежал в театральную кассу. Я всегда любил писателей, с которыми общался долгое время и которые научили меня думать; но граница, проводившаяся ими между собою и артистами, заставляла меня страдать... Я не боюсь, что меня упрекнут во лжи, — добрая половина французов, еще находящихся в живых были тому свидетелями.

Другое место из сочинения Гретри указывает на социальное возвышение музыкантов-исполнителей при приближении к тому моменту, когда их искусство стало способствовать социальному возвышению всей нации. «...Я видел, как рождалась и совершалась революция среди музыкантов, немного предшествовавшая Великой политической революции. Да, я помню, как музыканты, оскорбляемые общественным мнением, поднялись и сбросили с себя бремя унижения. Революции совершаются только силою, и нет других средств их произвести. Когда мы понемногу искореняем слишком распространенные заблуждения, то по пути вырастают тысячи других. Это тоже самое, что клочок земли, поросший сорными травами: вырывайте ежедневно только некоторые из них, скоро вся земля будет покрыта ими. В этом случае проще всего перепахать землю.

При старом режиме в музыкантах видели только музыкальные инструменты, которые укладывают в футляры, после того как они отыграли. Между тем они читали и работали над своим образованием, как и все другие люди. Один музыкант-любитель, человек общества, одаренный силой Геркулеса, лучший фехтовальщик своего времени, краснел от унижительного положения своих друзей музыкантов, с которыми он проводил свою жизнь в концертах. Сен-Жорж умел пользоваться их советами в вопросах музыки, а музыкантов воспламеняла его мужественная отвага. Вскоре каждый дирижёр стал бесстрашным человеком, поддерживающим честь своей корпорации Публика, собиравшаяся на спектаклях, или, вернее, *les roquets*, составлявшие часть публики, часто оскорбляли музыкантов оркестра, и вдруг они увидели перед собою людей, которые осмелились им сказать: «Приходите все разговаривать с нами один за другим, вы увидите, что мы не принадлежим к людям, которых можно безнаказанно оскорблять». Храбрецы из партера заявляли, что музыканты правы, и кричали «браво». Другой раз, один бывший знатный барин, сидевший позади оркестра, сказал одному из музыкантов, чтоб он поскорей собрал свои пожитки и убрался, пот эму, что он мешает ему смотреть; музыкант улыбнулся, а господин продолжал издеваться над его спиной и широкими плечами. На следующее утро наш храбрец отправился к нему и в вежливой форме сказал, что он потеряет уважение своих коллег-музыкантов, если маркиз не соизволит дать ему удовлетворение. Маркиз ответил, что его благородное происхождение позволяет ему драться только с равным. «Для вашей знатности будет гораздо унижительнее, — ответил музыкант, если вы, г. маркиз, вынудите меня попросту вас отколотить». Они отправились в Булонский лес, музыкант пронзил руку наглого маркиза, предварительно сказав ему: «Я не имел намерения вас убить, я только хотел дать вам небольшой урок социальной гармонии, в котором вы сильно нуждались». Сцены такого рода происходили в различных местах и значительно подняли музыкантов в общественном мнении».

К началу революции музыканты не только победили предрассудки, под властью которых они так долго находились, — на них падал отблеск славы Глюка. В вопросе о музыке Париж разделился на глюкистов и пиччинистов. Искусство обоих захватило всю Францию: в философии — это память о Жан-Жаке Руссо, музыканте, в литературе — непрекращающееся волнение в среде бывших участников знаменитой ссоры; в науке — это последователь Бюфона, Ласепед, который начал с того, что был учеником Глюка и опубликовал «*La poetique de la musique*» («Поэтику музыки»); в живописи — Давид, все досуги отдававший игре на скрипке; в армии — это молодые офицеры, которые страстно любят музыку и которых ожидает место в истории музыки: Руже-де-Лиль, Бернар Сарретт.

Когда пришло время, музыканты оказались подготовленными, и обстоятельства были благоприятны для блестящего развития их искусства.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР в 1789 г.

В период от 1789 до 1815 г. целый ряд композиторов, имя которых в это время уже принадлежало истории музыки, еще были способны проявлять творческую активность.

Вот их имена по старшинству: Пиччини, родившийся в 1728 г.; Монсиньи — в 1729 г., Госсек — в 1733 г.; Гретри, Мартини, Паэзиелло — все трое в 1741 г.; Далейрак — в 1753 г.

Пиччини, умерший в 1800 г., создает только один «*Hymne de l'Hymen*» («Гимн Гименею») для свадебных празднеств декадного культа, в 1799 г.

Монсиньи, умерший в 1817 г., выходит из своего добровольного уединения только для того, чтобы в течение двух лет, с 1801 до 1802, быть инспектором консерватории. Он становится членом Института и кавалером ордена Почетного легиона.

Паэзиелло, умерший в 1816 г., привлек внимание Бонапарта своей «*Musique funebre*» («Траурной музыкой»), написанной на смерти генерала Гоша в 1797 г.; он делается регентом капеллы Наполеона и будет писать культовую музыку для Тюильрийской капеллы.

Гретри, умерший в 1813 г., не был чужд событиям революции. Он даже пишет ряд произведений: «Denis le tyrane, maitre d'ecole Corinthe» («Тиран Дионисий, школьный учитель в Коринфе»), «Республиканская избранница», одноактные оперы, поставленные в 1794 г. в театре Опера, «Barras» («Баррас») и «Callias» («Каллиас») в одном действии, поставленные в 1794 г. в Итальянском театре; затем «Lisbeth» («Лисбет») трех действиях - в Итальянском театре, и «Anacreon» («Анакреон») в трех действиях — в театре Оперы, в 1796 г. Для празднества первой республики он дает род хороводной песни «La plantation de l'arbre de la liberte» («Посадка дерева свободы»).

Он делается членом Института и кавалером ордена Почетного легиона. Но он в дальнейшем посвящает себя не композиции. Назначенный в 1795 г., при основании консерватории инспектором классов, он скоро уходит в отставку и, уединившись в Монморанси, в бывшее убежище Жан-Жака Руссо, он дополняет свои «Memoires ou Essays sur la musique» (Воспоминания или очерки о музыке); они выходят в свет в 1796 г., изданные на средства правительства в трех томах. В 1801 г. он публикует новый труд в трех томах «De la verite»: «Ce que nous fumes», «Ce que nous sommes», «Ce que nous devons etre» («Об истине»: «Кем мы были», «Кто мы теперь», «Кем бы мы должны были быть»), посвященный Институту. Смерть застает его в том же Монморанси за новой работой, оставшейся неизданной: «Reflexions d'un solitaire» («Размышления отшельника»); эта рукопись, состоявшая из многочисленных тетрадей, в настоящее время утрачена.

Другие композиторы - Госсек, Мартини, Далейрак, так же как Гретри, воодушевленные революцией, с обновленной силой предо кают свою музыкальную деятельность, и самый старый из них, Госсек, наименее известный нашему поколению, дает молодым музыкантам пример вдохновенного пыла и необычайной плодovitости. Вот имена молодых композиторов, которые к 1789 г. еще не завоевали себе известности, но уже дебютировали в театрах, в больших концертах или в камерной музыке: Игнатий Плейель, родившийся в 1757 г., Керубини и Лесюер, родившиеся в 1760 г., Мегюль — в 1763 г.; Анри Бертон - в 1767 г., Катель, родившийся в 1773 г.; совсем еще молодой музыкант, известный до этого времени только как ученик Госсека, Катель не замедлит оказаться среди самых деятельных музыкантов.

Другой молодой музыкант, Буальдьё - родился в 1775 г. Но он не оставляет в это время никаких следов музыкального творчества. После дебюта в театре в 1797 г. он покидает Францию в 1803 и до 1811 г. работает в России. В дальнейшем он получает большую известность среди знаменитых музыкантов реставрации. Наиболее известные виртуозы того времени: скрипачи Рудольф Крейцер, Байо, Роде; флейтист Девьенн, певица Луиза Дюгазон; певцы Гара, Гаво.

Наряду с этими музыкантами начинают первенствующее место два человека, которые сначала не предполагали посвятить себя музыке. Оба военные. Отдавая и раньше свои досуги искусству они были подготовлены к тому, чтобы войти в музыкальную жизнь, куда их вовлекали обстоятельства. Один, родившейся в 1760 г., - Руже-де-Лиль, создаст национальный гимн Франции. Другой, родившийся в 1765 г., - Бернар Сарретт, явится основателем национальной консерватории

План, принятый в этом исследовании французской музыки с 1789 по 1815 г.

Мы начнем с очерка, посвященного Бернару Сарретту, так как именно его деятельность создала в начале революции то народное художественное движение, которое определило новое направление искусства во Фракции; история Сарретта — это история основания консерватории. Далее мы перейдем к Госсеку, который был первым, поддержавшим начинания Сарретта, вдохнувшим в них жизнь и своим жаром увлекшим за собою всех других музыкантов; громадная работа Госсека почти целиком охватывает историю празднеств и торжеств, в которых участвовала музыка в эпоху революции.

Затем мы коснемся деятельности Гретри, Мартини, Далейрака в этот период. Более подробно мы остановимся на произведениях композиторов Плейеля, Керубини, Лесюера, Руже-де-Лилия, Мегюля, Бертон, Кателя, композиторов, расцвет творчества которых совпадает с этой эпохой республики и империи.

И, наконец, чтобы с возможной полностью представить здесь исторические документы, мы несколько страниц посвятим наиболее известным из тех музыкантов, которые, продолжая писать нежные романсы, как во времена пасторалей Трианона, странным образом сохраняют, в разгар революционного пафоса, традицию понятной музыки, беспечной до наивности; такую музыку будет затем культивировать со всей силой директория и империя.

БЕРНАР САРРЕТТ. ОСНОВАНИЕ КОНСЕРВАТОРИИ

Бернар Сарретт родился в Бордо 27 ноября 1765 г. По его метрическому свидетельству известно, что отец его был сапожником; все же, касающееся его детства и воспитания, остается неизвестным. Сохранившийся дореволюционный документ свидетельствует о том, что в возрасте 24 лет он был в Париже и принимал участие в манифестациях, организованных приверженцами новых идей; его имя фигурирует среди имен граждан, подписавшихся под адресом, поданным 26 июня 1789 г. Учредительному собранию; в этом адресе они благодарят представителей духовенства и дворянства, изъявивших готовность «поступиться собственными интересами в общих интересах, для всеобщего блага».

Начиная с 13 июля 1789 г., кануна революции, когда против иностранных войск призванных двором, была организована буржуазная милиция, из которой впоследствии образована Национальная гвардия, — можно с точностью проследить деятельность Сарретта. Собрание избирателей назначило командующим милиции генерала Лафайета и штабы и вменило в обязанность каждому району назначить офицеров и унтер-офицеров милиции района. Выбранный своими согражданами Сарретт собирает в районе Filles-saint-Thomas, где он живет, сто пятьдесят солдат разных полков. На следующий день он их вооружает, затем район поручает ему, как капитану, командование этим отрядом, которой несет службу в общественных кассах. Несколько дней спустя, чтобы не дать распылиться лучшим музыкантам, Сарретт, предвидя в будущем острую нужду в них, собирает в районе музыкантов и учеников запасных частей французской гвардии. С этого времени Сарретт всецело отдается музыке.

В революционном возбуждении, разрушившем после присяги в *Jeu de paume* и после взятия Бастилии все старые организации, никто не заботился о музыкантах французской гвардии. Между тем парижане проявляют особую любовь к этим артистам, усердно посещая концерты, которые о времени Семилетней войны, и в подражание немецким обычаям, давались в общественных местах. Но воинственная горячка захватила даже самые кроткие души, ритмичный треск барабанов казался народу, шедшему к свободе, единственной нужной музыкой; не думали о том, что энтузиазм победоносной толпы перестанет скоро удовлетворяться церковной музыкой, в которой орган и оркестр Оперы были допущены для аккомпанемента пению, и потребует музыки на открытом воздухе, где понадобится оркестр достаточно многочисленный и с достаточно сильной звучностью, чтобы аккомпанировать голосу Парижа. Руководимый скорее гражданским рвением, чем художественным стремлением, Сарретт — член комитета района Filles de saint-Thomas — собирает сорок пять музыкантов и учеников запасных частей французской гвардии.

Он заботится о них и готовит их к участию в первых народных уличных манифестациях, как например возвращение в Париж депутации жен и дочерей артистов, явившейся 7 сентября 1789 г. в Версаль, чтобы предложить Национальному собранию свои драгоценности на пополнение средств для уплаты общественного долга, — те драгоценности, которые «они стыдились носить, когда патриотизм призывал к жертве»; или же манифестация по случаю захвата 6 октября Людовика XVI в Версале парижскими женщинами.

За оказанные услуги район Filles de saint-Thomas присудил наградить Сарретта шпагой, но положение музыкантов оставалось таким же неопределенным.

Через два месяца после взятия Бастилии, 1 сентября 1789 г. Сарретт был утвержден в пожалованном ему согражданами чине капитана с переводом на жалование в регулярную гвардию. Но ему пришлось ожидать более года — до октября 1790 — урегулирования официального положения музыкантов; их жилище, питание и содержание оставались на его попечении.

Участие музыкантов во всех торжественных празднествах, которые последовали за взятием Бастилии и которые завершились днями великого подъема праздника Федерации, когда музыканты Сарретта действительно явились народным оркестром, — заслуживало того, чтобы поддержка была оказана как им, так и гражданину офицеру, смело ставшему дирижером этого оркестра. Много времени прошло, пока это поняли. Никто не предвидел, во что разовьется это ядро музыкантов благодаря уму Сарретта, его твердой воле, его страстной преданности общественному искусству.

В октябре 1790 г., через несколько дней после траурной церемонии в честь граждан, погибших в Нанси, музыкальная организация национальной гвардии, до сих пор находившаяся на попечении Сарретта была водворена муниципалитетом Парижа в дом № 11 на улице Сен-Жозеф. Сарретт увидел, таким образом, официальное признание корпорации музыкантов, организатором которой он бы в то время, когда необходимость оркестра для народа еще не была признана.

Все более активным участием музыкантов в уличных манифестациях, а затем в празднике Федерации и, главным образом, в траурной церемонии 20 сентября 1790 г., где оркестром был исполнен специально сочиненный Госсеком «Marche lugubre» («Траурный марш»), — Сарретт показал, что его не обмануло предчувствие того, что рост народного энтузиазма вызовет потребность в гражданских празднествах.

Он доказал также, что сумел превосходно подготовить оркестр для торжеств на открытом воздухе.

1 октября, во исполнение принятого в мае 1790 г. постановления бюро муниципалитета заботиться впредь «о содержании музыкантов национальной гвардии», муниципалитет Парижа дал Сарретту средства для оказания материальной поддержки музыкантам, для дальнейшего воодушевления композиторов, отныне увлеченных национальными чувствами, и для развития художественной деятельности. Результатом этого через год, 17 октября 1791 г., был проект Сарретта о создании музыкальной школы для обслуживания всей армии и для художественного обслуживания национальных празднеств; проект был представлен на обсуждение муниципалитета. В 1790 г. Сарретт не мог еще надеяться на осуществление этого проекта, из которого в 1792 г. выросла Школа национальной гвардии (L'ecole de la garde nationale), затем в 1793 — Национальный музыкальный институт (L'institut national de musique), и, наконец в 1795 — Консерватория (Le conservatoire de musique). После событий 1795 г., во время которых музыканты национальной гвардии играли значительную роль, успех дела Сарретта окончательно упрочился.

Получив помещение, снятое муниципалитетом Парижа для музыкантов национальной гвардии, Сарретт с новым пылом отдался развитию и усовершенствованию своего дела. Новые инструменты, как напр., Tuba curva, букцина¹, восстановленная по образцу инструментов, изображенных на колонне Траяна в Риме, был присоединен к фаготам, гобоям и валторнам, составлявшим основу духового оркестра XVIII в., и к другим инструментам, которые до этого времени обычно не употреблялись в такого рода оркестре — кларнетам, флейтам, маленьким флейтам, трубам, барабанам, серпентам. Появился и там-там в сопровождении пушки. Все было пущено в ход для хорового исполнения гимнов, сочинявшихся для празднеств вначале Госсеком, а затем его учениками и соперниками.

Суверенный народ имел теперь свою музыку, как некогда король — свою.

Несмотря на активность, проявленную музыкантами Сарретта в течение 1791 г., несмотря на их весьма значительное участие в похоронах Мирабо (4 апреля 1791 г.), — этой последней религиозной церемонии во время революции, — затем в перенесении праха Вольтера в Пантеон (11 июля) и в празднестве 18 сентября в честь Утверждения конституции, — в законе, обнародованном в октябре 1791 г., об организации национальной гвардии, и включавшем Сарретта в число офицеров, имеющих право на пенсию, — ни один пункт не определял положения музыкантов национальной гвардии. Но Сарретт и его музыканты не отчаивались. Они продолжали участвовать в концертах, организованных в Лицее искусств (Licee des Arts) и в празднествах первой половины 1792 г.

Это настойчивое усердие музыкантов вызвало благожелательное к ним отношение муниципалитета, и проект создания школы, на осуществление которого всегда надеялся Сарретт, мог быть наконец реализован. 9 июня 1792 г. городское управление Парижа декретировало постановление о помещении в доме по улице Сен-Жозеф Музыкальной школы национальной гвардии (L'ecole de musique de la garde nationale), предназначенной обслуживать национальную гвардию и публичные празднества, для бесплатного обучения ста двадцати учащихся.

Во Франции впервые открылась народная музыкальная школа; впервые в преподавание не включалась культовая музыка, которая была на первом месте в певческих церковных школах (Les maitrises de cathedrale), ни театральная музыка, которой обучали в королевской школе пения (L'ecole royale du chant). Народу, завоевавшему свободу и провозгласившему братство, — Сарретт дал тот организм, который был необходим для художественных манифестаций, вдохновленных энтузиазмом этого народа. Сарретт боролся за создание этого организма, он сумел преодолеть все препятствия, мешавшие его развитию, и он суме снискать ему не только симпатии муниципалитета, но и всего правительства. Опираясь на услуги, оказанные профессорами и учениками школы с июня 1792 г. по ноябрь 1793 г. в празднествах и особенно в большом празднестве 20 августа 1793 г., в котором наиболее активно проявили себя художник Давид, поэт М.-Ж. Шенье, учитель музыкальной школы Госсек и начальник ее Сарретт,

¹ Tuba curva, кривая труба, называвшаяся buccina, была военным музыкальным инструментом древних римлян, ее изображение дошло до нас на рельефах колонны, находящейся на форуме Траяна в Риме. — Прим. ред.

и ссылаясь кроме того на пользу, оказанную проведением в жизнь его проекта организации оркестра и музыки для западной армии, — Сарретт 8 ноября 1793 г. явился в Конвент в сопровождении всех своих музыкантов и депутации от коммуны Парижа. Он прочел петицию, заключавшую в себе ходатайство о содействии Конвента и о преобразовании Музыкальной школы национальной гвардии в Национальный музыкальный институт (*L'institut national de musique*).

Затем последовал концерт, организованный преподавателями и учащимися, и, наконец, Шенье внес на обсуждение эту петицию, тотчас же поставил ее на голосование и добился постановления об «основании Национального музыкального института в коммуне Парижа и передаче проекта организации этого учреждения в Комитет народного образования».

До марта 1794 г. деятельность Института определялась временными правилами.

В это время Сарретт был арестован. Замешанный в политической жизни участием на собраниях *Comite de surveillance*, он был обвинен одновременно — во вражде к знатым и в содействии интригам аристократов. Это недоразумение длилось более года, до мая 1795 г., когда, после целого «ряда арестов и освобождений, он был окончательно отпущен на свободу».

Но, несмотря на все препятствия, с которыми Сарретту приходилось сталкиваться в процессе работы, он всячески поддерживал учреждение, пока еще не признанное никакой официальной организацией. Ему удалось собрать средства, необходимые для его развития, созданием «Музыкального магазина для обслуживания национальных празднеств» (*Magazin de musique a l'usage des Fetes nationales*). Композиторы становятся своими собственными издателями и объединенные пропагандой общего художественного идеала, издают отдельными выпусками свои произведения, написанные для национальных празднеств; затем они публикуют периодические сборники гражданских песен с аккомпанементом уменьшенного состава оркестра, предназначенные для провинций и армии. Это упорство заставило Конвент признать наконец, по выражению докладчика, — что «была проявлена некоторая небрежность по отношению к организации этого учреждения, и что настало время заняться проведением в жизнь проекта, давно уже предлагаемого».

На следующий день после ученического концерта в театре на улице Фейдо поэт М.-Ж.Шенье от имени Комитета народного образования и финансов представил Конвенту доклад об окончательной организации Института. Горячие аплодисменты сопровождали его доклад, в котором он с убедительным красноречием прославлял усердие Сарретта и его сотрудников. 3 августа 1795 г. Конвент издал закон, утверждающий устав учреждения, основанного в 1793 г. под названием Национального музыкального института и присваивающий ему отныне название музыкальной консерватории (*Conservatoire de musique*). Из письма Сарретта к Тейлландье (*Taillandier*), хранящегося в рукописях Национальной библиотеки, известна причина этого переименования: Дону просил заменить слово «институт», которое было нужно ему для Национального института наук и искусств; сознавая важность его просьбы, Сарретт просил Шенье, еще до обсуждения вопроса в Конвенте, заменить слово «институт» словом «консерватория», которое вполне согласуется с целью, преследуемой этим учреждением.

Мы воспроизводим здесь главные пункты закона 16 термидора III года — 4 августа 1795 г., — относящиеся к организации Национальной консерватории. Они точно показывают, чем она была в момент основания.

1. Консерватория предназначена для исполнения музыки и обучения ей. В состав ее входит 115 музыкантов.
2. В отношении исполнения в обязанность ее вводит обслуживание национальных празднеств; в отношении преподавания она должна готовить учащихся во всех отраслях музыкального искусства.
3. 600 учеников обоего пола бесплатно обучаются в консерватории. Он и набираются пропорционально во всех департаментах.
4. Наблюдение за всеми частями обучения и за обслуживанием общественных празднеств возлагается на 5 инспекторов учебной части, из числа композиторов.
5. Пять инструкторов назначаются Национальным институтом наук и искусств.
6. Консерватория ежедневно отправляет группу музыкантов для обслуживания национальной гвардии в Законодательном корпусе.
7. Закон следующим образом устанавливал состав музыкантов.
Обучение. Профессоров сольфеджио 14; кларнета 19; флейты 6; гобоя 4; фагота 12; валторны 12; трубы 2; тромбона 1; серпента 4; букцина и *tuba curva* 1; литавры 1; скрипки 8; виолончели 4; контрабаса 1; клавесина 6; органа 1; вокализ 3; простого пения 4; декламационного пения 2, аккомпанемента 3; композиции 7. Всего 115.

Исполнение композиторов, руководящих исполнением, 5; дирижер оркестра 1; кларнетов 30; флейт 10; валторн 12; фаготов 18; серпентов 8; тромбонов 3; труб 4, tuba curvae 2; букцины 2; литавр 2; турецких барабанов 2; треугольников 2; больших барабанов 2; дирижирующих на публичных празднествах хором учеников 10. Всего 115.

Цель Сарретта была достигнута. Все же материальные затруднения задержали открытие консерватории больше, чем на год. И только 1 брюмера V года — 22 октября 1796 г. — все вопросы, касающиеся переселения в помещение Hotel des Menus plaisirs были разрешены, и церемония открытия состоялась в присутствии министра внутренних дел, представителя Национального института наук и искусств и других официальных лиц.

Сарретт произнес на открытии речь, которую небесполезно здесь привести, в части, касающейся духовых инструментов, так как она разъясняет то большое место, которое было уделено этим инструментам основателями консерватории в разряде преподавания и в разряде исполнения:

«...Новые постановления республиканского правительства в области народного образования ставят перед консерваторией задачу усовершенствования и распространения духовых инструментов. Действительно, при обслуживании национальных празднеств, происходящих на открытом воздухе, огромная польза этих инструментов не оставляет сомнений: известно, что сила их звука и сопротивление, оказываемое ими атмосферным явлениям, ставят их вне сравнения со струнными инструментами. Обслуживание общественных празднеств открывает перед духовыми инструментами новый путь; занимая место скрипок и контрабасов, как в симфониях, так и в аккомпанементе гимнам, духовые инструменты приобретают исключительно важное значение. Эта новая роль и необходимость обогащения средств этих инструментов, настоятельно требует гораздо более широкой системы преподавания, чем та, которая до сих пор была в школах полковой музыки. Но каков бы ни был принятый метод обучения, — существуют два могущественных средства, которые должны быть применены для того, чтобы увеличить число наших артистов этого жанра: первое — дать духовым инструментам, достигшим известной степени совершенства, практику, которая имеется у струнных инструментов, чтобы ученик, занимающийся исполнением хороших произведений, мог на этом развить хороший музыкальный вкус и приучиться на практике свободно читать ноты; второе — просить композиторов писать чаще для таких столь полезных составов инструментов».

Организовав консерваторию и выполнив свою роль, Сарретт хотел уступить место профессиональным музыкантам. Но последние поняли, какой силы они бы лишились, если бы их покинул Сарретт, человек непоколебимой энергии, сумевший из маленькой кучки военных музыкантов создать самую большую музыкальную школу в Европе.

Гретри, Госсек, Керубини, Мегюль и Лесюер - пять инспекторов учебной части потребовали у Конвента, чтобы Сарретт был поставлен во главе учреждения, как автор проекта организации консерватории и самый страстный исполнитель задуманного. Сарретт был назначен правительственным комиссаром; затем при директории этот титул был заменен титулом директора, удержавшимся и во времена империи.

Сарретту и его сотрудникам пришлось затем отдалиться от той плодотворной художественной традиции, которую они насаждали, стремясь к тесному союзу искусства и народа, — и ограничиться исключительно преподаванием, опубликованием учебников, созданием классов декламации, пансиона для учеников пения, библиотеки, концертного зала. Им пришлось также защищаться от сильных нападков тех, которые стремились восстановить прежние певческие церковные школы; благодаря интригам этих лиц порвались узы дружбы, связывавшие Лесюера и Сарретта, но никому не удалось отколоть от консерватории и от ее организатора — Госсека, Керубини, Мегюля, Кателя. Заслугою Сарретта следует признать то, что он стремился противодействовать отказу от основных принципов, легших в основу консерватории. Лучшим доказательством служит то, что он отказался присоединить к управлению консерваторией и управлению национальными празднествами (за объединение которых он стоял) управление Оперой, которое считали нужным ему поручить. Вследствие этой верности революционному прошлому он был изгнан из консерватории во время реставрации монархии Бурбонов, ненависть которых ко всему, порожденному революцией, простерлась до того, что они заменили название «Консерватория», старым наименованием «Королевская школа музыки» («Ecole royale de musique»).

28 декабря 1814 г., через несколько дней после того, как Сарретту был пожалован орден Почетного легиона, аббат Монтескью передал ему уведомление об отрешении от должности. Сарретт, уйдя в частную жизнь, поселился в одном из уголков Парижа. После революции 1830 г. правительство предложило ему вновь стать директором консерватории, которая уже не называлась больше королевской школой музыки. Но управление в это время было в руках его друга Керубини, и Сарретт не хотел, чтобы оно уходило из его рук. Он остался в своем уединении. Десять лет спустя, в 1840 г., бывшие ученики Сарретта вспомнили о нем и устроили банкет в его честь. Занимая место за столом против Керубини, он напомнил, что «имел счастье удержать Керубини во Франции в трудные времена». Бертон, Адан, Габенек, Гюлу, Фохт, Допра, Дурлен, Галеви, Пансерон, Леборн, Поншар, Самсон из театра Французской комедии, Циммерман, Анри Лемуан, Леонар — называем только самых известных — окружали его. После тостов актер Самсон произнес импровизацию в стихах, свидетельствовавшую о привязанности к Сарретту всех, кто сталкивался с ним:

Тому, кто основал консерваторию нашу,
На радостном пиру возносим славы чашу.
Он видит вновь детей — с седою головой,
Чуть одряхлевших пусть, — но с юною душой
Ликует в этот час их юные сердца.
Мы — дети, ибо зрим перед собой отца.

Через 18 лет после этого банкета, в 1858 г., правительство постановило поместить бюст Сарретта в одной из зал консерватории. Несколько дней спустя, 11 апреля 1858 г., Сарретт умер, в возрасте 93 лет. Похороны его были торжественны, и при погребении на кладбище Монматра раздавались прочувствованные речи. Затем наступило забвение. Не вспомнили даже о том, что Сарретт оставил сына, благодаря настойчивости и сыновней любви которого 32 года спустя, в 1890 г., одна из улиц Парижа была названа именем создателя консерватории. Для этого избрали улицу в Пти Монруж (Petit Montrouge), очень отдаленную от квартала музыкантов; в этом квартале св. Цецилия² имеет свою улицу, а Бернар Саррет забыт.

ГОССЕК. ПРАЗДНЕСТВА ПЕРВОЙ РЕСПУБЛИКИ

Госсек. Его деятельность до 1789 г.

Франсуа Жозеф Госсек (настоящая фамилия Госсе) родился в 1743 г. в деревне Верньи в приходе Мобеж, который при Людовике XVI был присоединен к Франции, а в 1815 г. снова отошел к Бельгии.

Госсеку, сыну бедного земледельца, с раннего детства пришлось пасти коров. В долгие часы, проводимые им в поле, он слушал пение птиц, и импровизировал соответствующие наивные мелодии. После того как он однажды услышал бродячего музыканта, он смастерил из сабо подобие скрипки и пытался извлечь из этого инструмента те звуки, которые звучали в нем самом. Вскоре вся деревня заинтересовалась маленьким пастухом-музыкантом, и его дядя, довольно состоятельный человек, взял на себя заботу об его образовании и о развитии его музыкальных способностей, так рано выявившихся.

Дядя отдал его в школу и устроил в детский церковный хор. Несколько месяцев спустя Госсек был принят в певческую школу собора Анвера (Антверпена), где в течение восьми лет изучал музыку. Окончив школу семнадцати лет, он умел играть на скрипке и обладал достаточными познаниями в области контрапункта и фуги, чтобы правильно сочинять. Богатые любители музыки собрали средства, необходимые для осуществления пламенного желания Госсека — отправиться в Париж.

Он приехал в Париж в 1751 г. с рекомендательным письмом к Рамо. Рамо отечески принял своего молодого собрата и, признав в нем талант и энергию, достойные поощрения, устроил ему место дирижера у откупщика Пуплиньера

Оркестр знаменитого финансиста предназначался для исполнения новых произведений Рамо. Госсек, с чувством признательности к Рамо, дирижуя и интерпретируя сочинения своего покровителя, быстро приобретает дирижерский опыт и пополняет свое композиторское образование. С 1754 г. он творит уже сам рядом со знаменитым мастером, и для оркестра, которым дирижирует, он пишет свои первые симфонии. Появление их привлекает к нему внимание всех музыкантов. Он вводит новый жанр, которого еще не знала Франция и который расцвел в Германии только 5 лет спустя вместе с Гайдном. До сих пор концертный репертуар ограничивался пьесами для клавесина, сонатами для скрипки или виолы с клавесином, увертюрами для оркестра.

² Она считается в католической церкви «покровительницей музыки». — Прим. ред.

С симфониями Госсек музыкальное искусство получило возможность развиваться в области формы и улучшать инструментовку. С этого времени место Госсек в истории музыки обеспечено. Его современники отдают ему полную справедливость, ставя его на одну доску с Гайдном. Говоря о симфонии, Гретри в первой книге своих *Mémoires* писал: «что бы об этом ни говорил Фонтенель³, а мы знаем, что значит для нас хорошая соната, особенно симфония Гайдна или Госсек».

Когда откупщик Пуплиньер распустил свой оркестр, Госсек стал дирижером оркестра у принца Конти. Там он исполнял свои новые симфонии, а затем и первые квартеты, которые появились в 1759 г. В этот же самый период он дал свой первый драматический опыт «*Perigourdine*», одноактную комическую оперу, поставленную у принца Конти. «Заупокойная месса» («*Une messe des morts*»), торжественно исполненная в церкви св.Роха в 1762 г., вызвала восхищение Филидора, заявившего после прослушания, что он отдал бы все свои произведения, лишь бы написать такое. Все театры открываются перед Госсеком; не прекращая изданий своих симфоний, квартетов и трио, он пишет оперы «Мнимый лорд» (1764 г.), «Рыбаки» (1766 г.), «Двойное переодевание», «Туанон и Туанет» в двух актах, поставленную в итальянской комедии в 1767 г., затем пятиактную оперу «Сабин», поставленную в Королевской академии музыки в 1774 г. и на различных сценах: «Алексис и Дафна», «Филемон и Бавкида» (1755 г.), «Деревенский праздник» (1778 г.), «Тезей» — в трех актах (1782 г.), «Розина» — в трех актах (1786 г.), музыку хоров к трагедии «Электра» (1783 г.), такую же музыку для «Аталии» Расина (1786 г.). Необыкновенная деятельность Госсек проявлялась и вне композиции. В 1770 г. он в салонах дворца Субиз совместно с шевалье Сен-Жоржем основал Концерты любителей для исполнения симфонической музыки; далее в 1773 г. он взял на себя вместе с Гавинье и Ледюком руководство духовными концертами, которые регулярно давались во время поста. Для них Госсек написал две оратории, «Рождество», «Ковчег завета» и «*O salutaris*» на три голоса без аккомпанемента. Последнее сочинение вскоре получило большую известность; музыка его с другими словами часто распевалась в эпоху революции, прославляя свободу. Госсек был также талантливым учителем, горячо преданным своему искусству, организатором музыкального обучения.

Как музыканты, так и чиновники при Королевской опере давно уже ощущали потребность в создании школы пения. В 1783 г. было решено создать такую школу, но никто из достаточно подготовленных для этой работы музыкантов не решился взяться за нее. Пиччини, знаменитый соперник Глюка, Довернь, суперинтендант королевской музыки не отважились на это. Энергия и самоотверженность

Госсек положила конец этому неопределенному положению. 3 января 1784 г. постановлением Государственного совета была организована Королевская школа пения. Школа открылась первого апреля. Во главе ее стоял Госсек. Он привлек в эту школу лучших учителей. Активность Госсек заразила всех, и скоро обнаружились блестящие результаты. Двадцать лет спустя, когда республика занялась улучшением постановки дела художественного образования, начатого при королевской власти, она нашла в Госсеке необходимого сотрудника, обладавшего большим опытом, самоотверженность которого обнаружилась еще ярче потому, что дело касалось обслуживания не только артистических интересов отдельных привилегированных лиц, а всей нации в целом. К 1789 г. Госсек своими произведениями и художественной активностью обессмертил свое имя и заслужил восхищенное признание музыкантов. Он показал дорогу последователям, давая первые образцы симфоний, организуя концертную деятельность, расширяя оркестр введением кларнетов, валторн, тромбонов, изобретая особые эффекты; он ввел напр. невидимый хор в оратории «Рождество», помещенный под куполом (что было применено потом в «Парсифале» Рихарда Вагнера); он использовал особый оркестр из труб, валторн, тромбонов, кларнетов и фаготов, на приподнятой площадке для *Tuba mirum*⁴ в Реквиеме, оркестр, диалогующий с основным оркестром, занимающим обычное место. Пример этот вдохновил затем Лесюера и Берлиоза. Симфонии Госсек были забыты после Гайдна, его оперы — после успеха глюковских опер, его реквием — после реквиема Моцарта; все его замыслы должны были склониться перед появившимися удачными подражаниями ему. Но за Госсеком осталась слава, которая никем не оспаривалась — слава самого большого французского музыканта революции.

³ Фонтенелю принадлежит изречение: «Соната, чего ты от меня хочешь?» - *Прим.ред.*

⁴ «*Tuba mirum spardens sonum*» — «труба издает дивный звук» — начало одной из частей секвенции: «*Dies irae*» («День гнева») в реквиеме. - *Прим. ред.*

Когда вспыхнула революция, ему было 55 лет, и у него уже было большое имя. Несмотря на это, он был самым горячим среди молодых музыкантов, разделявших его энтузиазм, самым активным из тех, которых воспламенило его усердие. Он стал композитором первых празднеств 1790 г., в 1791 г. к нему присоединились Катель, Плейель, Руже-де-Лиль, в 1793 г. — Мегюль, в 1794 г. — Керубини, Далеирак, Девьенн, Лесюер, в 1795 г. — Бертон и Гаво. Он участвовал и в последних празднествах в 1799 г. Он принимал ближайшее участие в создании консерватории в 1795 г. и сотрудничал в составлении всех учебников. В течение 10 лет он был убежденным пропагандистом того художественного принципа, который стремится к народности искусства. И в истории имя Госсека останется вместе с именами Давида и Ж.-М.Шенье, как славного представителя искусства, рожденного революцией, как представителя движения одновременно социального, философского, художественного, которое организовало празднества первой республики.

Особенно полезно ознакомиться с первыми проявлениями этого движения, начиная с 1789 г., т.е. со дня взятия Бастилии до 1792 г., дня первого праздника свободы. Поэтому мы остановимся подробнее на этих празднествах.

Празднества республики. Первый период 1789—1794 гг.

Первые празднества революции праздновались не на улице, а в церквах и сопровождалась культовой музыкой. На другой день после взятия Бастилии был отслужен «Те деум» (благодарственный молебен) в соборе Парижской богородицы. Братья Гонкур говорят об этом: «Господь бог в первые дни революции был популярен, как Людовик XVI». И они нашли в одном журнале того времени следующее любопытное место: «Может ли отец всего живущего быть аристократом? Не является ли радуга, венчающая его величественное чело, прекрасной патриотической лентой, как-раз соответствующей национальным цветам?» Правда, при встрече Людовика XVI, прибывшего из Версаля в Париж 17 июля, на улицах пели приветственную песню из популярной комической оперы Гретри «Люсиль»: «Где можно лучше себя чувствовать, чем в лоне своей семьи». Но в ночь на 4 августа, когда дворянство и духовенство отказалось от своих территориальных и личных привилегий, народное движение, которым был охвачен Париж, нашло свое выражение в мессе «за упокой граждан, погибших за общее дело».

В этот день только звуки барабана были музыкой, оглашавшей улицу. Энтузиазм лишь мало-помалу находил свое отражение в искусстве. Народ призывался в церковь для того, чтобы почтить память граждан, погибших при взятии Бастилии. Туда же его приглашали четыре дня спустя, в воскресенье 9 августа, чтобы приветствовать граждан-солдат национальной гвардии в день, когда, обновляя свои мундиры, батальоны ее собрались в различных районах для освящения знамен.

На следующий день Париж все еще праздновал. Женщины с рынка Сен-Мартен собрались у дома настоятеля церкви с тем, чтобы оттуда во главе с отрядом национальной гвардии, барабанщиками и музыкой отправиться в церковь св.Женевьевы. Прибыв в церковь, женщины присутствовали на торжественной мессе с музыкой, так же как и на благодарственном молебне в честь победоносной революции.

Потом, в следующем месяце мужчины также захотели найти выражение своему энтузиазму, и 14 сентября по направлению к церкви «покровительницы Парижа» двинулась новая процессия.

Из отчета об этой манифестации, отчета, извлеченного из «Chronique de Paris» («Хроника Парижа») видно, что народ уже стал ощущать потребность выразить свой восторг по поводу завоевания свободы в празднестве, которое происходило бы за пределами церковной ограды, не вмещавшей масс.

Процессия из предместья Сент-Антуан потянулась в церковь св.Женевьевы. «Множество женщин, одетых в белое, шли в два ряда; их благочестивый вид, порядок, в котором они шествовали, оружие, украшенное цветами, мелькавшее среди безоружной толпы женщин, тысяча двести мужчин из буржуазной милиции, в полной форме, бой барабана, звуки инструментов, даже самый выбор пьесы, деревянное изображение чудовищной крепости на плечах храбрых гвардейцев французов, взявших ее, скопление народа, гром аплодисментов, несшийся с улиц, окна, сплошь усеянные зрителями, — все делало увлекательным этот патриотический праздник, наиболее торжественный вид празднества приняло на улице Сент-Антуан, где ему было удобнее всего развернуться. Словом, он дал идею того, чем должно впоследствии стать празднество в честь утверждения конституции, годовщина которого станет нашим первым национальным праздником».

Но час еще не настал, и 27 сентября братание народа происходило снова по случаю религиозной церемонии. В соборе Парижской богородицы с необыкновенной пышностью торжественно освящались знамена 60 батальонов из 60 округов, и аббат Фоме, ставший «постоянным проповедником парижского народа», прославлял свободу после проповеди, в которой он назвал Иисуса Христа божественным согражданином человеческого рода.

Тем временем происходила организация музыки. Капитан Бернар Сарретт с музыкантами и учениками из запасных частей национальной гвардии, уже получающими жалованье, но со своими инструментами, создал музыку национальной гвардии; Госсек писал для нее марши; радостные звуки придавали праздничность улицам Парижа. До сих пор народ пел только под звуки органа, отныне он получил возможность петь на улицах под звуки военной музыки.

Художественное движение только начинает обрисовываться, когда назначено было первым национальным собранием первое революционное празднество на открытом воздухе — праздник Федерации. Музыка на нем еще не занимала того места, которое она будет занимать в последующих празднествах, но в этот день был дан толчок, и равнодушие, с которым было встречено исполнение «Te deum» Госсека, перенесенное из собора Парижской богородицы на необъятное Марсово поле, показало всю необходимость создать новые произведения, отказаться от звуковых построений церковного типа, и, как выразился один из слушателей, «не оглушать народ латинскими гимнами, не способными ни трогать сердца, ни взволновать воображение».

Бернар Сарретт опередил композиторов. Вместе с музыкантами национальной гвардии он поддерживал энтузиазм народа не только в дни празднеств, но и в предшествовавшие им недели, когда Марсово поле оглашалось буйным весельем граждан, предоставленных самим себе.

Музыканты еще не подошли к народу, и народ сам создал песню, в которой излил свой энтузиазм; на популярные слова, наивно выражавшие его веру: «Ca ira, ca ira!», — он приспособил арию известного кантатиста «Le carillon national» («Национальный колокольный звон»), под звуки которого так много танцевали у Мари-Антуанетты. «Ca ira» — стала национальной песней. Эта песня звучала по всей Франции в то время, когда освобождающиеся провинции присоединялись к Парижу. Песня «Ca ira» подготовила «Марсельезу» и тем заслужила то, что Мишле посвятил ей бессмертную страницу в своей «Истории революции».

Необычайным порывом энтузиазма были сметены колебания Национального собрания, уничтожены препятствия, выдвинутые реакционерами, и было узаконено празднование дня Федерации 14 июля 1790 г. на Марсовом поле. К страстному желанию парижан ознаменовать взятие Бастилии присоединилось и желание жителей департамента, которые освобождены были от старых провинциальных застав, отделявших их от Парижа, и стремились отпраздновать единство отечества. С конца 1789 г. в Балансе, Монтелिमаре, Бретани и Юре граждане объединялись для того, чтобы отречься от провинциальной обособленности и выразить радость по поводу уничтожения местных малых отечеств и утверждения нации, подчиненной единому закону. Энтузиазм постепенно охватил всю страну, и, с наступлением первых хороших дней 1790 г., парижане знали, что к их празднествам на Марсовом поле в честь свободной Франции присоединятся представители всех департаментов для празднования братства французов. И все препятствия, воздвигавшиеся на пути этого могучего движения, были бессильны помешать тому, чтобы день освобождения стал юбилейным днем для всего народа. Чинились препятствия к устройству празднества на Марсовом поле, но народ в несколько дней перевернул всю площадь, превратив ее в огромный амфитеатр со скамейками, посреди которого возвышался алтарь отечества. К нему вели четыре лестницы, каждая из которых заканчивалась площадкой, украшенной античными курильницами. Рядом с военной школой была воздвигнута высокая трибуна, задрапированная в синий и белый цвета, а со стороны, обращенной к Сене, возвышалась гигантская триумфальная арка.

Для этой первой манифестации вне церкви не могли ничего придумать взамен религиозной пышности, и церемонии гражданской присяги опять-таки предшествовала месса. Пять месяцев тому назад, 14 февраля 1790 г., такая же церемония происходила в соборе Парижской богородицы, где члены Национального собрания клялись в верности нации, закону и королю. Журналы отметили натянутость этого празднества; но 14 июля на Марсовом поле энтузиазм народа создал грандиозный праздник.

Величайший энтузиазм праздника Федерации запечатлен в «Песне 14 июля» Госсека, написанной на текст Шенье. Но «Песнь 14 июля» не прозвучала ни на Марсовом поле, где исполнялся «Te deum» Госсека, ни на предшествовавших и следовавших празднествах, когда слышался увлекательный напев «Ca ira». На этом первом празднестве, происходившем за пределами церкви, но связанном с нею религиозной торжественностью, выразившейся в исполнении мессы у алтаря отечества, воздвигнутом на Марсовом поле, не было места искусству, рожденному энтузиазмом народа.

Тем не менее произведение Госсека связано с 14 июля 1790 г.; журналы, вышедшие в начале месяца, цитируют наиболее характерные стихи этой поэмы, и проникновенная искренность музыки указывает на то, что она была вдохновлена подъемом и верой в свободу. Произведение Госсека напоминает нам, какими чувствами были проникнуты наши предки, когда годовщина завоевания свободы объединила их в единой надежде на братство; оно было бы и сегодня национальной песней французов, не пояись «Марсельеза», со славой занявшая место военной песни победоносной Франции, вытеснив мирную песню Франции освобожденной.

Меньше чем через два месяца после праздника Федерации трагическая новость взволновала Париж. Несколько сот солдат гарнизона г.Нанси, принадлежавшего к полку Мэтр-де-Кан, к королевскому полку и к швейцарскому полку Chateauxvieux, было убито 31 августа войском национальной гвардии департамента Мерт и соседних департаментов, под командой генерала Буйе.

Раздражение парижан было угрожающим. Национальное собрание решило почтить память граждан, погибших при Нанси, траурной церемонией на Марсовом поле 20 сентября 1790 г, Париж собрался на этом поле, где в присутствии национальной гвардии и депутации от полков Нанси, у алтаря отечества, который окружали 60 священников в траурных облачениях, состоялась искупительная церемония, посвященная памяти «жертв любви к отечеству и жертв закона». В отчете «Хроники Парижа» по этому поводу обнаруживается новое настроение — забота о том, чтобы слить музыку с праздниками, путем специально написанных для них сочинений.

«Траурный праздник на поле Федерации был величественным. Алтарь отечества был задрапирован черным и белым. Он был окружен кипарисами и четырьмя курильницами, в которых клубился густой дым. На алтаре возвышалась крепость. Галерея была задрапирована так же, как и алтарь. Шесть отрядов вошло одновременно через главные проходы, с опущенным оружием, в образцовом порядке; они несли значки римского образца, украшенные кипарисами. Была исполнена увертюра из „Демофона“ и несколько маршей. Были бы желательны музыкальные пьесы, более подходящие к случаю...»

Согласно свидетельству современника, никакой специальной музыки не было написано к этому траурному дню. Указываются только некоторые марши, да увертюра к опере Фогеля «Демофон», поставленной в 1789 г.; о ней другое свидетельство того времени говорит, что она была исполнена на Марсовом поле 20 сентября «тысячью двумястами духовых инструментов». Однако на портрете Госсека, висящем в библиотеке консерватории, изображены на пюпитре, на который облокотился композитор, ноты, носящие название «Погребальный марш для оказания траурных почестей на поле Федерации 20 сент. 1790 г. останкам граждан, погибших в деле при Нанси». Но то громадное впечатление, которое произвел на всех несколько месяцев спустя, на похоронах Мирабо, траурный марш Госсека, делает мало вероятным возможность его исполнения 20 сентября 1790 г., иначе современник не отметил бы желательности музыки, «более подходящей к случаю».

Это замечание показывает, что не только среди художников, как Сарретт и Госсек, уже устремившихся к новому музыкальному искусству, утверждался взгляд на руководящую роль музыки в революционных празднествах; и что два месяца спустя после праздника Федерации, на котором музыке совсем не было уделено места, обратили внимание на ту роль, которую она играла в траурной церемонии в честь солдат, павших при Нанси, и стали призывать музыкантов писать для будущих празднеств.

4 апреля 1791 г. весь Париж провожал Мирабо в Пантеон. Вначале предполагали совершить погребение под алтарем отечества, воздвигнутом на поле Федерации; но затем решили, что героев свободы надо хоронить таким образом, чтобы почести были выражением культа свободного человечества; поэтому решили сопровождать тело Мирабо триумфальным шествием в церковь св.Женевьевы, которую благодарное отечество посвятило памяти великих людей, сделав эту церковь их усыпальницей.

В то время как Национальное собрание декретировало почести Мирабо, волнение и возбуждение охватило весь город, но сосредоточенное настроение не покидало народ, начиная с момента совершения церемонии и все время, пока длилось торжественное погребение Мирабо, «самое многоядное, которое когда-либо было в мире до Наполеона» — как писал Мишле.

Исполнение на торжественном погребении Мирабо траурного марша Госсека, в котором композитор применил там-там, произвело на современников глубокое впечатление. «Les revolutions de Paris» писали: «...Впереди священников шел отряд музыкантов, исполнявший на различных незнакомых инструментах, только недавно привившихся во Франции, подлинно траурный и религиозный марш. Звуки, следовавшие один за другим, терзали сердце, переворачивали душу, изображая предстоящее душевное состояние при появлении гроба». «Le Moniteur» говорил, что «мрачная дробь барабана и раздирающие звуки траурных инструментов преисполняли души религиозным ужасом...» Много времени спустя госпожа де-Жанлис вспоминала те чувства, которые вызвал похоронный марш. «...Я не знаю другого концертного музыкального произведения, где были бы полные паузы у всех инструментов, но в религиозной и траурной музыке, самой прекрасной по сравнению с другими, поразительное впечатление производят паузы в один или два такта; слышавшие траурную музыку, исполненную при погребении Мирабо, могут судить об этом. Эта музыка была прекрасна; паузы вызывали дрожь; это было действительно молчание могилы».

Так глубоко было впечатление, произведенное траурным маршем Госсека, скорбные звуки которого сопровождали ночное шествие, что с этих пор место музыки во всех революционных празднествах было окончательно признано, и, это сказалось не только в применении оркестра из медных и деревянных духовых инструментов, необходимость введения которых предчувствовал Сарретт, но и в появлении специальных сочинений, написанных к торжественным случаям.

Три месяца спустя после торжественного погребения Мирабо, прах Вольтера внесен был в Пантеон. Здесь хоры уже соединились с инструментами для грандиозного исполнения гимнов, самых прекрасных среди тех, которые породило революционное искусство. Начиная с 1790 г. Шарль Виллет, муж приемной дочери Вольтера, просил перенести прах Вольтера в Париж, где ему было отказано в погребении в 1778 г., и предложил посвятить великим людям один из храмов столицы.

«Согласно декрету Национального собрания аббатство Селлиер продано. Там покоится прах Вольтера. Неужели вы допустите, чтобы эта драгоценная реликвия сделалась собственностью частного лица. Господа, вы без сомнения одобрите перенесение Вольтера в Париж. Надо определить место, где он должен покоиться. Если англичане хоронят всех своих великих людей в Вестминстерском аббатстве, почему же мы не решаемся поместить гроб Вольтера в самом прекрасном на наших храмов, в новом храме св.Женевьевы, против мавзолея Декарта, за прахом которого ездили в Стокгольм 16 лет спустя после его смерти. Вот здесь я и предлагаю воздвигнуть ему памятник на мои средства...»

Под влиянием народного энтузиазма, стремившегося подчеркнуть торжественностью гражданских празднеств завоевание свободы и братства, - Национальное собрание воспользовалось представившимся случаем, — продажей аббатства Селлиер и декретировав 30 мая 1791 г. перенесение останков Вольтера в Пантеон,

Для этого торжества, которое не нуждалось в похоронных церковных гимнах и организация которого не была предписана никаким ритуалом, обратились за содействием ко всем искусствам: художник Давид задумал весь план, архитектор Селлерис его выполнил, поэт Шенье написал оды и гимны, композитор Госсек сочинил к ним музыку, а Бернар Сарретт взял на себя их исполнение.

Художественное рвение этих признанных талантов было усилено содействием всех тех, кто сделал революцию, и это проявлялось в самых разнообразных формах

Перенесение останков Вольтера, назначенное сначала на 4 июля 1791 г., было отложено затем на 11 июля вследствие бегства короля и его ареста в Варение. На момент были оставлены все заботы о будущем, и Париж был возбужден и взволнован в те дни, когда воздавались почести Вольтеру.

В воскресенье 10 июля колесница с прахом Вольтера после триумфального шествия по провинции въехала в столицу.

Останки Вольтера были препровождены на площадь Бастилия и положены на украшенном лаврами и розами возвышении, воздвигнутом на том месте, где два года тому назад стояли камеры, в которых некогда был заключен поэт. Огромное паломничество устремилось к украшенному цветами гробу, и ничто не потревожило бы величия этих трогательных почестей, если бы некоторые недоброжелатели не попытались создать движения протеста под предлогом недопустимости церемонии, в которой не участвовала церковь, отлучившая Вольтера, а также под предлогом административной непредусмотрительности Национального собрания, расточавшего финансы на ненужную пышность праздника.

Чтобы предотвратить попытки внести беспорядок, Шарль Виллет дал доказательство тому, что расходы государства ограничивались всего 18 тысячами ливров, а редактор «*Revolutions de Paris*» выступил с ответом на упреки недовольных, сообщив, что на празднестве в честь итальянского поэта Петрарки сам папа без всякого колебания принимал участие рядом с мифологическими богами. Церемония перенесения останков Вольтера в Пантеон в понедельник 11 июля 1791 г. могла совершиться с тем спокойствием и величием, которые подобали акту прославления освобожденные народом гения освободителя. Госсек написал хор для трех мужских голосов с сопровождением духового оркестра — «Пробудись, народ» на текст из «Самсона» Вольтера; произведение это было исполнено перед зданием Оперы; он же сочинил песню с аккомпанементом духового оркестра на поэму Шенье «*Ce ne sont plus de pleurs*» («Это не плач»), которая была исполнена перед домом Вольтера на набережной Театинцев, переименованной в день церемонии в набережную Вольтера.

При перенесении праха Вольтера в Пантеон искусствам впервые было предоставлено подобающее место. И так, к установившейся уже привычке возбуждать энтузиазм народа при помощи празднеств и церемоний присоединяется другая — не прибегать больше при торжественном праздновании патриотических событий и гражданских добродетелей к церковному ритуалу.

Еще не улеглось впечатление от грандиозного зрелища, которое представлял Париж 11 июля 1791 г., как подошел памятный день взятия Бастилии, ставший с 14 июля 1790 г. годовщиной Федерации.

Собрание на Марсовом поле в этот день не проявляло одушевления. Нужны были церемонии, менее подготовленные, более «соответствующие духу времени», чем месса, отслуженная пред алтарем Отечества епископом Парижа. Кроме того, арест короля на пути за границу и колебания Национального собрания делали это время тревожным; позтом это точное повторение церемонии, сопровождавшее присягу в верности нации, где даже религиозный момент был ослаблен, — было настолько мало торжественным для празднования второй годовщины освобождения отечества и первой годовщины объединения граждан, что народ, вспоминая свой триумф по поводу взятия Бастилии и свой энтузиазм в день Федерации, еще больше чувствовал разочарование в своих грандиозных надеждах.

На следующий день, 15 июля, беспокойство о будущем охватило всех. В этот день у алтаря отечества десять тысяч граждан подписали петицию к Национальному собранию, которое обсуждало тогда вопрос о неприкосновенности личности короля. Национальное собрание надеялось успокоить народ опубликованием декрета, обвиняющего генерала Буйе в подготовке бегства короля, и декрета, ставящего Людовика XVI вне всякого обвинения.

Правительство пыталось успокоить народ, но этот опрометчивый декрет внес еще больше сумятицы. 17 июля на Марсовом поле собрались все патриотические общества, и более сорока тысяч человек перед алтарем отечества готовились подписать новую петицию, требующую у Национального собрания пересмотра декрета, с слишком большой поспешностью оправдавшего короля.

Внезапное появление десяти тысяч вооруженных национальных гвардейцев, сопровождаемых отрядом кавалерии, резко оборвало танцы и пение, которыми собравшиеся нетерпеливо коротали время, ожидая возможности поставить свою подпись. При появлении этой силы, бросавшей вызов свободе мнения, произошло смятение; оскорбления были брошены в лицо национальным гвардейцам, те ответили выстрелами. Много мужчин, женщин, детей, устремившихся к алтарю отечества, было убито.

Надежды реакции, порожденные мрачным днем 14 июля 1791 г., скоро заглохли.

С восторгом было принято решение Национального собрания торжественно отпраздновать день объявления конституции и, когда наступил этот день, 18 сентября 1791 г., своим энтузиазмом народ показал, что он снова вернулся к доверию и надежде. День торжественного обнародования конституции, 18 сентября 1791 г., является незабываемой датой в истории Франции; в этот день вместе с обязательствами, связывающими правителей с подданными, были декларированы права человека. К чествованию этого гражданского праздника, который желали отпраздновать без блеска, без пышности, но с грандиозной простотой, сочли нужным привлечь музыкальное искусство. Гимн Госсека, уже исполнявшийся при перенесении Вольтера в Пантеон, «Народ, пробудись, разбей свои оковы» сделался выражением энтузиазма французского народа, искренний подъем которого заставлял верить в свободу и братство. Когда отзвучали последние звуки гимна, солдаты национальной гвардии, оставив свое оружие, торжественно вынесли на руках Госсека.

Музыканты могут с гордостью вспоминать то место, которое занимало их искусство на празднике, где провозглашены были права человека и гражданина. И этим они обязаны особой признательностью своему предшественнику Госсексу.

По случаю возвращения в Париж швейцарцев полка Шатовье был отпразднован первый «праздник Свободы».

Национальное собрание, зная о реакционных замыслах генерала Буйе, который требовал осуждения этих солдат-республиканцев в 1790 г. и который подготовил бегство короля за границу в 1791 г., решило с начала 1792 г. амнистировать солдат, оставшихся в живых из полка Шатовье. Оно желало только совершить акт справедливости, но те, в которых последние события пробудили привязанность к дореволюционным установлениям, увидели в этом акте поощрение неповиновения и организовали движение протеста. Устройство праздника Свободы в честь амнистированных было ответом народа на эти происки.

Несмотря на целый ряд препятствий, приготовления к празднику шли так энергично, что он мог быть назначен на 15 апреля; все способствовало блеску этого дня, даже декорации художника Давида, от которых предлагали отказаться, чтобы не задерживать празднества, возбуждавшего все большие и большие обвинения.

Бессильные противники праздника Свободы должны были присутствовать при его успехе. Все искусства объединились для того, чтобы способствовать торжеству.

Художник Давид организовал кортеж и украсил колесницу Свободы живописью, достойной музея. Музыкант Госсек выразил народную радость в «Ronde nationale» (Национальном хороводе), который все танцовали и пели под звуки духового оркестра Карретта. Госсек дал еще гимн Свободы на текст Шенье «Главное достояние смертного — Свобода».

Описание этого праздника в «Moniteur» показывает достаточное единодушие в умах подавляющего большинства; уже можно было не опасаться народных соборщ. Описание свидетельствует о том, что праздник Свободы 15 апреля 1792 г. произвел настолько сильное впечатление, что с этого момента появилось желание приурочивать национальные празднества к определенным временам года.

«...Праздник Свободы был отпразднован с таким большим наплывом народа с такой радостью, в таком порядке, спокойствии и откровенном выявлении благожелательности со стороны народа, что все это должно было оставить приятное воспоминание в душах патриотов и вселить чувство смущения в сердца беспомощных врагов общего блага и жгучее сожаление в сердцах тех немногих писателей, которые абсурдно и упрямо восставали против этого праздника, рисковали сделать его кровавым... Народ достоин быть свободным. Предоставленный самому себе в проявлении радости, он сумел в одно и то же время и праздновать и держать себя в границах порядка. Вся мощь народа не дала ему повода ею злоупотреблять. Ни разу не пришлось применить оружия для подавления эксцессов, да их и не было. Мы скажем администраторам: «давайте чаще такие праздники народу, устраивайте этот праздник каждое 15 апреля, тогда праздник Свободы станет праздником весны так же, как другие гражданские торжества стали бы знаменовать наступление других времен года. Народные празднества — лучшее воспитание народа...»

Толчок был дан, и с этих пор вошло в привычку собираться на празднествах и на манифестациях. Сторонники реакции часто пытались восставать против дня Свободы, отпразднованного 15 апреля 1792 г., но они сами поторопились подтвердить его успех организацией другого праздника. Во время одной сумятицы мэр Этампа Симоно был убит. Чествование его памяти траурной церемонией на Марсовом поле послужило поводом для этого праздника, названного „праздником закона“. Он состоялся 3 июня 1792 г., и к этому случаю Госсек написал новый гимн «Triomphe de la loi» («Торжество закона»).

События конца апреля 1792 г. способствовали единодушию торжественных народных собраний. Австрия объявила 25 апреля войну Франции, через несколько недель Россия и Пруссия присоединились к Австрии. Тогда Законодательное собрание объявило отечество в опасности. Патриотическое одушевление охватило всех французов. В вечер объявления войны в Страсбурге родилась «Chant de guerre pour l'armee du Rhin» («Военная песнь для Рейнской армии»), которую ее автор Руже-де-Лиль посвятил маршалу Люкнеру. Три месяца спустя, в день 10 августа, марсельцы распевали ее, чтобы привлечь народ в Тюильри. Париж, который пел уже «Ca ira», «Карманьолу» и «Будем на-страже страны» («Veillons au salut de l'empire»), усвоил «Марсельезу», вскоре ставшую национальным гимном. И, когда наступал подходящий момент для объединения, эта песня, которую все знали и пафос которой всеми ощущался, стала красноречивым выражением общих чувств.

День 14 июля 1789 г. праздновался в 1792 г. на Марсовом поле. Там пели «Песнь 14 июля» Шенье и Госсекса и новое произведение этих же авторов под названием «Дифирамб Федерации»: «Да здравствует навсегда свобода!» («Vive a jamais la liberté!»). Умы в это время находятся в большом возбуждении. 20 июня предместье Сен-Марс и Сен-Антуан под предводительством Сантерра захватили Тюильри и заставили короля надеть красный колпак. Нарастает гроза, которая разразится 10 августа. Но никто не может помешать всеобщему желанию собраться в день славной годовщины. Музыка занимает теперь все более и более важное место. Все эти музыканты, мужские и женские голоса, принимающие участие в исполнении одного и того же произведения, кажутся символом единения и энтузиазма, которые собрали весь народ в один и тот же день в одном и том же месте. День 10 августа был отмечен траурной церемонией, которая была сымпровизирована 17 дней спустя, 27 августа. Этот поминальный праздник состоялся в 9 час. вечера в Тюильри на том самом месте, где пали те, чью память собрался почтить народ. Это торжество произвело скорбное впечатление на присутствующих. Мишле в «Истории революции» отметил: «Суровые песни Шенье, строгая и жуткая музыка Госсекса, надвигающаяся ночь, усугубившая траур, — все это наполняло сердца опьянением смертью и мрачными предчувствиями...»

Наконец, провозглашение республики 22 сентября 1792 г. влечет за собой определенный сдвиг в сторону новых идей. Это торжество демократии. Развивается все то, что соответствовало социальной структуре Франции того времени. Ни в клубах, ни в газетах уже больше не спорят о пользе празднеств. Близко то время, когда правители захотят привести в систему и установить периодическую регулярность в устройстве манифестаций, которые до сих пор внушались энтузиазмом момента или героическими воспоминаниями. Манифестации конца 1792 г., манифестации 1793 г. решительно толкали умы правителей в этом направлении.

В конце 1792 г. движение вылилось за пределы Парижа. После победы под Вальми генерал Келлерман организует триумфальное празднество на поле битвы. Он хотел, чтобы спели «Te deum», но военный министр Серван в письме, датированном 26 сентября пишет ему: «Время «Te deum» прошло! Пусть с той же торжественностью и пышностью, с какой исполнялся бы «Te deum», будет исполнен Гимн Марсельцев, при сем для этого прилагаемый» 5 октября Карно и Ламарк прибыли в Бордо с тем, чтобы отправиться в армию в Пиринеи. Их проезд послужил поводом для церемонии на Марсовом поле «в честь провозглашения республики». С 20 сентября по 12 октября победа под Вальми, завоевание Савойи, разложение в армии принцев, отступление армии союзников за Рейн и в Нидерланды воспламенили патриотические чувства. 28 сентября военный министр предложил Конвенту декретировать торжественное исполнение в Париже «Гимна Марсельцев» на площади Людовика XV, ставшей площадью Революции. По случаю завоевания Савойи 14 октября состоялось празднество. На нем не было слышно другой музыки, кроме «Гимна Марсельцев», который в отчете «Moniteur'a» от 17 октября уже получил название «Гимна Республики».

С 1793 г. революционное движение становится бурным и кровавым. Людовик XVI казнен, Марат убит, Франция воюет с Европой, Вандея поднимается, в июне издается новая конституция. 14 июля проходит неотмеченным. Но готовится грандиозное празднование годовщины 10 августа. Его целью было не только напоминание о том дне, когда пала королевская власть, а также провозглашение новой конституции и ее принятие народом. И в этот день 10 августа 1793 г. народ отрешился от воспоминаний о трагических событиях и во всей Франции, во всех собраниях, праздновавших в этот час «праздник Союза, праздник объединения и неделимость Франции», царит надежда на успокоение и братство. В Страсбурге, в самом центре кипучего патриотизма, на родине «Марсельезы» Игнатий Плейель сочинил «Революцию 10 августа» («La révolution du 10 août») или «Аллегорический набат» («Tocsin allegorique»); для исполнения этой пьесы были объединены громадный хор и оркестр, к которым были присоединены 7 колоколов, реквизированных в церквах, барабаны, трубы, дудки и пушка. В Париже художник Давид набросал план манифестации, Госсекс написал четыре произведения для хора мужских и женских голосов, под аккомпанемент духовых инструментов: «Гимн Свободе», переименованный впоследствии в «Гимн природе», а затем в «Гимн равенству», и «Гимн статуе Свободы», впоследствии переименованный в «Гимн Свободе». Первое из этих произведений имеет широко развитую форму, оно содержит три части и инструментальное вступление и является одним из самых лучших и самых интересных музыкальных произведений эпохи.

Само празднество было наиболее волнующим из всех торжеств, организованных деятелями революции. На других празднествах музыка играла большую роль и давала возможность более широкого проявления искусства, но никогда мы не встретим такого энтузиазма, как на этом празднике.

Ссылаясь на подлинные документы, мы попытались показать, как из первых уличных манифестаций, в которых музыка занимала незначительное место, родилась потребность в празднествах, в которых музыка начинала играть все более и более действенную роль. Нужно также ознакомить в подробностях, выраженных стилем той эпохи, с празднеством 10 августа 1793 г., о котором председатель Конвента, Геро-де-Сешель в своей речи у подножья «фонтана Возрождения» имел право сказать, что «с сотворения мира солнце никогда не освещало столь прекрасного дня».

Повествование, которое мы находим в «Картинах Революции», является перенесением в прошедшее время программы, составленной Давидом:

«Французы, собравшиеся для того, чтобы отпраздновать праздник Единства и Неделимости, поднялись до зари; трогательная картина их сбора освещена первыми лучами солнца; это благожелательное светило, свет которого простирается на всю вселенную, было для них символом истины, к которой они обращали свои хвалы и гимны.

Первая остановка. Сбор на месте Бастилии. Посреди ее развалин бил фонтан Возрождения, олицетворенный статуей Природы; из ее плодоносных грудей, которые она сжимала руками, в изобилии струилась вода чистая и целебная, которую по очереди пили 86 комиссаров, посланных собраниями избирателей, т.е. по одному от департамента; самый старый пил первым; одна и та же чаша служила для всех».

Кортеж двинулся по бульварам. Во главе шли народные организации, собравшиеся в большом количестве. Вторую группу составлял Национальный конвент в полном составе. Третью группу составляла вся масса суверенного народа. Здесь все исчезает, все смешивается пред лицом первичных избирателей. В этом кортеже не было корпораций, все отдельные члены общества, хотя и отличающиеся определенными чертами, слились в одну массу: мы видим здесь председателя Временного исполнительного совета рядом с кузнецом; мэра, опоясанного шарфом, рядом с мясником и каменщиком; судью в его одеянии и в шляпе с плюмажем — рядом с ткачом или сапожником; черный африканец, отличающийся только цветом кожи, шел рядом с белым европейцем; ученики из института слепых на двигающейся платформе являли трогательное зрелище несчастья, вызывающего почтение... Наконец, среди этой многочисленной и трудолюбивой семьи особенно выделялась одна действительно триумфальная колесница — простая телега, на которой сидели старик и старуха, его жена; в телегу были впряжены их собственные дети: трогательный пример сыновней любви и уважения к старости. За ней непосредственно следовала группа военных, сопровождавшая колесницу, на которой находилась урна с останками героев, умерших славной смертью за отечество

Вторая остановка. Кортеж, дойдя в этом порядке до бульвара Пуассоньер, встретил под портиком Триумфальной арки героинь 5 и 6 октября 1789 г., сидевших, как это было в те дни, на своих пушках. Одни из них держали ветви деревьев, другие — трофеи, недвусмысленные знаки блестящей победы, одержанной этими храбрыми гражданками над подлыми гвардейцами. Из рук президента Национального конвента они получили лавровую ветвь; затем, повернув пушки, они в порядке последовали за кортежом и, сохраняя гордую осанку, присоединились к суверенному народу»

Третья остановка. На обломках, являвшихся свидетелями тирании, была воздвигнута статуя Свободы, открытие которой происходило с большой торжественностью» Вскоре тысячи птиц, выпущенных на свободу, с легкими флажками на шеях, взвились в воздух, чтобы поведать небесам о свободе, воцарившейся на земле.

Четвертая остановка — на площади инвалидов. Посреди площади на особом возвышении была воздвигнута колоссальная статуя, которая представляла французский народ, могучими руками собирающий в пучок тростинки, олицетворяющие департаменты; честолюбивый федерализм, вылезавший из грязного болота, одной рукой раздвигает тростинки, а другой старается оторвать некоторую их часть, французский народ замечает это, берет дубину, бьет его и заставляет снова и уже навсегда скрыться в стоячие воды.

Пятая остановка. Наконец, пятой и последней остановкой было Марсово поле. Прежде чем войти туда, процессия воздала почести «равенству» — акт подлинный и необходимый в республике; она прошла под портиком, самый вид которого говорил за себя», две колонны на некотором расстоянии одна против другой, символы равенства и свободы, осеняемые густой листвой, поддерживали гирлянду, на которой было подвешено громадное трехцветное национальное знамя. Оно реяло над всеми головами без различия. Народ собрался возле алтаря. Там, после того как председатель Конвента огласил перед алтарем результаты подсчета голосований первичных собраний, французы выразили свои пожелания Конвенту под сводом небес. Все эти церемонии закончились превосходным банкетом все по-братски сидели на траве под раскинутыми вокруг ограды палатками и делили со своими братьями то, что каждый принес с собой; там же был построен большой театр, где в пантомимах изображались главные события нашей революции».

На празднества 1793 г., которые последовали за грандиозной церемонией 10 августа, повлияли политические тенденции, противоречия которых все яснее обнаруживались: скрытые попытки врагов республики, на которые ответили манифестациями явно революционного характера, и все более затягивавшаяся война с Европой и с Вандеей.

Когда 27 октября 1793 г. народ собрался на открытие памятников Пелетье де-Сен Фаржо, убитому за голосование смерти королю, и Марату, мученику «деспотической ярости», Франция была объявлена находящейся в состоянии революции декретом 28 августа, а затем 1 октября или 10 вандемьера II года. Григорианский календарь был уничтожен и заменен республиканским календарем Фабра д'Эглантина, который открыл новую эру с 22 сентября 1792 г. или с 1 вандемьера I года — дня объявления республики.

Это празднество 27 октября (6 брюмера II года) было чем-то вроде «народного концерта». Перед зданием Оперы, названным «храмом Искусств и Свободы», на бюсты Пелетье де-Сен-Фаржо и Марата были возложены венки. Труппа театра и музыканты Сарретта и Госсекса исполнили «Песнь 14 июля» Шенье и Госсекса, «Клятву» из оперы Филидора «Эрнелинда», затем произведение, сочиненное к этому случаю Госсексом, «Патриотическую песнь к открытию памятников Марата и Пелетье», мощная мелодия для баритона, которая сохранилась в репертуаре республиканских праздников под названием «Песнь в честь мучеников свободы». Генеральный совет департамента постановил считать 20 брюмера II года (10 ноября 1793 г.) днем Свободы, празднование которого должно было происходить в саду Пале-Рояля. Госсек написал новый гимн Свободе «Сойди, о Свобода, дочь природы», от которого сохранились только слова Шенье. Этот гимн музыканты национальной гвардии исполнили 8 ноября перед Конвентом, предъявив петицию, в которой требовали учреждения Национального музыкального института. Но за три дня до этого, 17 брюмера, архиепископ Парижа Гобель отказался перед Конвентом от выполнения религиозных обрядов и получил признательность председателя, который заявил, что «Верховное существо признает только культ разума, который отныне станет национальной религией». С этих пор собор Парижской богородицы стал храмом разума. «Для того, чтобы отпраздновать триумф, одержанный на этом заседании Конвента разумом над предрассудками 18 веков», департамент и городское учреждение Парижа решили, что проектируемый праздник состоится не в Пале-Рояле, но что 20 брюмера II года день Свободы будет праздноваться перед изображением этого божества французов в здании бывшего кафедрального собора.

Торжество 20 брюмера собралось в 10 часов утра в соборе Парижской богородицы представители департамента и города. Посредине церкви возвышалась «гора», на которой находился греческий храм, посвященный философии». У подножья, на свободном алтаре, сиял «факел Истины», символизирующий Разум. После исполнения инструментального марша появился кортеж женщин, одетых в белое; они поднялись на вершину горы и расположились по обе стороны трона из зелени, на котором восседала в роли «Свободы» одна из исполнительниц опер Глюка и Мегюля в Опере, облаченная в белое платье, в голубую мантию и в красный колпак. Исполнен был «Гимн Свободе». В той же самой церемонии, повторенной к концу дня, участвовали сверх представителей департамента и города и представители Конвента.

Так был отпразднован «Праздник Разума». Упоминание о нем, искаженное воспоминаниями о маскарадах, впоследствии ожививших улицы столицы карнавальными антирелигиозными сценами, часто встречается у писателей XIX в. контрреволюционного направления, пытавшихся дискредитировать и осмеять все праздники, учрежденные первой Республикой.

Новейшие историки точно определили характер движения, первым ярким выражением которого явилось празднество 20 брюмера II года в Париже.

Это движение, говорит Олар (Aulard), было веселым и поверхностным, когда в нем участвовали народные массы, формальным и сухим, когда оно поддерживалось только интеллигентами. В провинции, наоборот, были серьезные и глубокие попытки отречения от старой религии и основания новой. «Богинями Разума» были почти везде — недоброжелательные свидетели не отрицают этого — красивые и добродетельные девушки, принадлежавшие к цветущей буржуазии.

Иногда было много искренности, говорит Габриэль Моно, в праздниках Разума. Мишле напоминает, что молодые девушки из лучших семейств, часто изображали в этих случаях Разум и Свободу. Флобер любил рассказывать, что одна из его родственниц изображала Свободу в одном из нормандских городов. На ней был фригийский колпачок, перевязанный лентой, на которой было написано «Ne me tournez pas en licence».

Матъез, профессор истории в Канском лицее, говорит в своем «Essai sur l'histoire religieuse de la Revolution» («Очерке по истории религии в эпоху революции»), изданном в 1904 г.: «Проекты гражданского культа, долгое время лежавшие под сукном вследствие противодействия якобинцев, вместе с Робеспьером и Дантоном боявшихся компрометировать дело свободы, лишая его поддержки конституционного духовенства — частично осуществлялись Шометтом, Фуше и их друзьями во время больших опасностей 93-го года. Культ Разума состоял в значительной степени в беспорядочных, но искренних попытках патриотической пропаганды посредством песен речей и спектаклей. Культ Верховного существа, который современники совсем не отличают или мало отличают от культа Разума, был, по правде сказать, только усовершенствованием этого последнего».

Наконец, опровержением измышлений «о скандальном беспутстве» празднества Разума являются художественные памятники этой эпохи.

Месяц спустя после церемонии 20 брюмера был вновь отпразднован 20 фримера II года (10 декабря 1793 г.) праздник Разума. У Госсекса нашлись последователи. Были исполнены «Увертюра для духовых инструментов» Кателя и «Патриотическая ода» в трех частях для мужского хора с сопровождением духовых инструментов; «Увертюра для духовых инструментов» Мегюля и «Гимн Разуму» его же для трех мужских голосов без сопровождения и смешанного 4-голосного хора с сопровождением симфонического оркестра; «Гимн Разуму» Руже-де-Лилля, для 3-голосного хора. Разум праздновался также и в провинции. 16-летний Буальдьё написал в Руане «Народную песнь праздника Разума». Сочинения Кателя и Мегюля дошли до нас. Они считаются одними из самых интересных и характерных произведений этого периода.

Начиная с празднеств Разуму, в революционных праздниках кроме Госсекса постоянно принимают участие и другие музыканты. В конце 1793 г. 10 нивоза II года (30 декабря), Конвент, для того чтобы отпраздновать отвоевание Тулона у англичан⁵ и ряд побед республиканских армий, организует «Празднество триумфов Республики». Следуя плану Давида, 14 колесниц с солдатами, ранеными в битвах, сопровождаемые девушками с пальмовыми ветвями в руках и предшествуемые колесницей Победы, собрались в Тюильри, остановились у Дома инвалидов и прибыли на Марсово поле, где было исполнено сочинение, написанное к данному случаю — «Гимн на взятие Тулона» на стихи Шенье. Газеты писали, что музыка принадлежала Госсексу. Но на опубликованном шесть лет спустя произведении стоит имя Кателя. Возможно, что очевидцы праздника не знали Кателя, так как приблизительно в это время «Almanach des spectacles» (Альманах зрелищ) писал: «Некоторые артисты жалуются, что гражданин Госсек пользуется исключительной привилегией на всех гражданских празднествах. Это наносит удар равенству и свободе; душить таланты собратьев — это аристократизм, достойный старого режима. Гражданин Госсек, свободный человек, должен знать, что достигнутые им успехи налагают на него обязанность поделиться ими с себе подобными».

Роль пропагандиста и пионера вызывает несправедливую критику. С 1789 г. Госсек неуклонно исполнял эту роль, с энергией столь благородной и успехом столь полным, что естественно не мог избежать нападков. С наступлением 1794 г. его примеру последовали все музыканты. Рожденный стараниями Госсекса и Сарретта Национальный музыкальный институт, вскоре ставший консерваторией, организовал и группировал артистов для обслуживания празднеств. Регулярная организация празднеств стоит на повестке дня Конвента. На заседании 6 фримера второго года (26 ноября 1793 г.) Дантон сказал: «Весь народ должен праздновать великие события нашей революции. Нужно, чтобы массы собрались в громадном храме, и я требую, чтобы лучшие художники участвовали в постройке этого здания, где в назначенный день будут торжественно проходить национальные игры. Как Греция имела свои олимпийские игры, так Франция празднует свои дни санкюлотов (sans-culottides).⁶ Дадим оружие тем, кто может его носить, образование молодежи и национальные празднества народу».

Декрет от 14 фримера II года (4 декабря 1793 г.), который устанавливает революционное правление, создал привычку к патриотическим празднествам, постановив, чтобы «каждую декаду законы оглашались перед гражданами в общественном месте или мэром, или же представителем муниципалитета, или же председателями секций».

⁵ В 1793 г. в Тулоне вспыхнуло контрреволюционное восстание, при котором состоялось занятие порта английским флотом. При участии Бонапарта восстание было подавлено и англичане изгнаны. - *Прим. ред.*

⁶ Sans culotte — буквально: без штанов. Так называли революционеров из беднейших слоев населения; они носили длинные до пяток брюки, а представители дворянства и крупной буржуазии носили culotte, короткие штаны до колен: ниже Лолен ноги у них облегали длинные чулки. - *Прим. ред.*

Первые попытки национальной организации празднеств появились в первых месяцах 1794 г. под названием «декадных праздников в честь Верховного существа». Это празднество последовало за празднеством «по открытию работ по добыче селитры», справлявшимся в феврале, и за праздником учеников, работающих на производстве «пушек, пороха и селитры», который был отпразднован в марте. Об этих праздниках необходимо упомянуть, так как от первого осталась «Республиканская селитра» Керубини, который этой веселой и остроумной песенкой занял место рядом с Госсексом, Кателем и Мегюлем, в ожидании случая для создания больших произведений, а от второго праздника остались «Стансы» Кателя и Далеярака.

Декретированный Конвентом 18 флореаля II года (1 мая 1794 г.) после доклада Робеспьера от имени Комитета общественного спасения о «Соотношении религиозных и моральных идей и республиканских принципов и о национальных празднествах» праздник Верховного существа был отпразднован месяцем позже, 20 прериаля (8 июня) в Париже и во всех коммунах республики. План, предложенный Давидом для праздника в Париже, был принят. Он включал одну церемонию в Тюильри и другую на Марсовом поле, называвшемся тогда полем Объединения. «Подробное описание церемоний, распорядка, установленного для праздника Верховного существа, и частная инструкция для комиссаров, которым поручалось обслуживание деталей праздника», дополняли план, подготавливая точное осуществление всех частей праздника, который предполагалось завершить на Марсовом поле пением гимна Верховному существу и Отечеству всем народом. Этот грандиозный и смелый замысел Робеспьера, вдохновителя праздника, был осуществлен полностью. Громадный состав исполнителей, тысячи и тысячи голосов собравшегося народа — являются характерной чертой празднества Верховного существа. Это единственный случай в истории музыки всех стран и в истории музыки во Франции. Он показывает окончательный триумф усилий, направленных с самого начала революции на приобщение музыки к общественной жизни наравне с другими искусствами. В подготовке этого апофеоза соперничали в усердии все музыканты. Было решено, что из каждого из 48 районов Парижа будут выделены 10 стариков, 10 молодых людей, 10 матерей семейств, 10 молодых девушек, 10 детей для образования хора из 2400 голосов, который совместно с артистами Национального музыкального института и театров исполнит в Тюильри гимн Верховному существу на Марсовом поле — строфы, посвященные Верховному существу и Отечеству на мотив «Марсельезы», припев которой будет подхватываться всем народом. Для каждого района был выделен музыкант, на обязанности которого лежало проведение репетиций. Архивы того времени сообщают, что Мегюль был назначен в район Тюильри, Катель — в район Марата, Девьен в район Вильгельма Телля, Далеярак — в район Ломбарцев, Крейцер — в район Пик, Лесюер, а также Керубини был и в других районах, как об этом напомнил Анри Бланшар в «Gazette musicale» («Музыкальной газете») 4 августа 1844 г. «Мы вспоминаем рассказ о Керубини, как он, несмотря на то, что был иностранцем, взялся со скрипкой в руках обучать рыночных торговцев на месте их повседневных занятий этому славному национальному гимну, который вел наших солдат к победам или помогал им весело умирать за славу отечества». : Накануне праздника, 19 прериаля (7 июня), народ, рассеянный по улицам Парижа, выучивается у музыкантов заключительному припеву строф, прибавленных Шенье к «Марсельезе»: «Прежде чем сложить наши победные мечи, поклянемся уничтожить преступление и тиранов». Картина художника Лефевра в библиотеке консерватории (1870 г.) сохраняет это трогательное воспоминание. Она изображает Мегюля на подмостках, возле улицы Монмартра, окруженного толпой, внимающей звукам скрипки.

Госсек написал на стихи Шенье произведение для смешанного хора с сопровождением духовых инструментов «Гимн Верховному существу» и на две строфы этого же самого текста народную песню, предназначенную для массового исполнения в Тюильри. Вследствие обстоятельств, неизвестных историкам (почти наверное потому, что идеи, выраженные Шенье, не соответствовали мысли Робеспьера), Госсек должен был приспособить к написанной музыке у стихи Дезорга, написанные в подражание Шенье. Большое произведение Госсека не было жизненно. Воспользовались только переложением в две строфы гимна Верховному существу, простой напев которого стал самой популярной песней Госсека и о котором много лет спустя после этой героической эпохи ему напоминали, чтобы порадовать его в старости.

Накануне праздника все дома были украшены. «Море цветов, — пишет Мишле, — наводняло Париж: принесенные за 20 лье розы и цветы всевозможных сортов, все что было нужно для украшения домов и людей в городе с населением 700000 душ». В этот день, 8 июня 1794 г., весь Париж был подготовлен к единению и радости музыкой, которая должна была привлечь всех к участию в празднестве. Прекрасное весеннее солнце поднимало настроение.

В Тюильри Робеспьер произнес речь, которую он прервал для того, чтобы поджечь чудовище, символизировавшее атеизм, дымящиеся остатки которого упали к ногам статуи Мудрости.

Затем музыканты вместе с 2400 голосов, собранных из районов, спели «Гимн Верховному существу» Дезорга и Госсекса.

Кортеж направился к Марсову полю, соблюдая порядок и распоряжения, установленные Давидом, о которых комиссары всех оповестили.

Народ, сгруппировавшийся в 48 районах, разделился на две колонны, одна состояла из мужчин, другая из женщин.

Между этими двумя колоннами находились профессора и ученики Национального музыкального института, оркестры которого давали ритм шествию, и Конвент с Робеспьером, сопровождавший колесницу, запряженную 8 быками; в колеснице находился дуб, осеняющий свободу, у подножья которой находился плуг и печатный станок.

Когда в этом порядке колоссальный кортеж прибыл на Марсово поле, все было готово для грандиозного массового исполнения строф, положенных на музыку «Марсельезы». На месте Алтаря отечества была воздвигнута гора. На ней возвышалась колонна, откуда Сарретт мог давать знаки вступления массам, певшим под управлением Госсекса. На вершине горы расположился Конвент. Под Конвентом, посредине горы, поместились артисты Национального музыкального института и театров. С обеих сторон поместились 2400 человек, выбранных из 48 районов. Мужские голоса с той стороны, где простиралась вплоть до самого конца Марсова поля колонна, состоящая из женщин. Артисты спели «Песнь 14 июля» Шенье и Госсекса и сыграли одну из симфоний Сарретта, написанных для духового оркестра. Затем настал час массового пения.

Детали церемоний устанавливают следующий порядок исполнения строф Шенье, на музыку «Марсельезы» для прославления Верховного существа и Отечества.

«Старики и молодежь, которые будут на горе, споют первую строфу на мотив «Марсельезы» и поклянутся не слагать оружия, прежде чем они не уничтожат врагов Республики.

Все мужчины, расположившиеся на поле Объединения, хором повторят припев.

Матери семейств и молодые девушки, находящиеся на горе, споют вторую строфу, они поклянутся, что выйдут замуж только за тех граждан, которые служили отечеству, а матери возблагодарят Верховное существо за свою плодovitость.

Женщины, расположившиеся на поле Объединения, вместе повторят припев.

Третья и последняя строфа будет спета всеми присутствующими на горе.

Весь народ хором повторит последний припев».

Эти инструкции, сообщенные по районам музыкантами, проводившими репетиции, были твердо усвоены всеми к торжественному моменту. Массы, дисциплинированные искусством, выполнили все превосходно. Ничто не нарушило величественности прекрасного концерта, ничто не портило апофеоза праздника, так смело задуманного.

День 10 августа 1793 г. мог быть назван самым лучшим днем, «который когда-либо освещало солнце».

Это пение «Марсельезы» 8 июня 1794 г. заслуживает названия самого прекрасного концерта, когда-либо слышанного людьми. У нас есть свидетельство сильного впечатления, оставшегося у музыкантов на следующий день после их сотрудничества с массами. Это письмо Мегюля, хранящееся в Музее национальных архивов. Оно написано 29 прериаля II года (17 июня 1794 г.), т.е. девять дней спустя после праздника в честь Верховного существа и адресовано члену Комиссии по народному образованию по поводу гимна Верховному существу, на который Мегюлю было предложено написать музыку для репертуара будущих праздников.

«Спешу, гражданин, ответить на приглашение Комиссии по народному образованию и заверить ее, что она всегда найдет меня готовым посвятить мое время и слабые способности на то, чтобы быть полезным общественному делу. Я сейчас же займусь гимном Дезоже, но прежде я желал бы ознакомиться с намерениями Комиссии относительно средств исполнения. Гимн для исполнения в Опере может иметь драматический характер, он может дать музыкальные картины, речитативы, арии и хоры; но если он предназначается только для пения народными массами в декадные праздники, то ему необходимо придать большую простоту.

Французский народ еще пока не музыкант, хотя он очень восприимчив к музыке; но со временем он будет петь и будет петь хорошо, если артисты-музыканты, проникнувшись сознанием важности своего искусства и особенно влияния, которое оно может иметь на душу народа, откажутся от своих изнеженных песен и вложат в свои новые созвучия величие и твердость, которые должны характеризовать артиста-республиканца.

Итак, дай мне знать, гражданин, будет ли народ петь гимн Дезожье, или же музыка, которую Комиссия требует от меня, будет исполняться только в Опере. Что касается меня, то мне кажется, что петь должен народ, а дело Оперы воспринять затем песнь народа.

Привет и братство.
Мегюль».

Убеждения Мегюля были искренними и пламенными. За время, прошедшее между этим письмом от 17 июня 1794 г. и празднеством Флерюса, происходившим в Тюильри 4 июля 1794 г., Мегюль написал «Chant de depart» («Песню отъезда, походную песню»), «вторую Марсельезу», впервые на этом празднестве исполненную.

Второй период: 1794—1800 гг.

В истории празднеств первой Республики праздник в честь Верховного существа знаменует конец одного периода и предвещает начало другого. Доклад Робеспьера в Конвенте 18 флореаля II года (7 мая 1794 г.) не только ставил себе целью декретировать празднование в честь Верховного существа, он определенно указывал на политическую необходимость организации национальных празднеств:

«Собирайте людей, — вы сделаете их лучшими, ибо, когда люди собраны вместе, они стремятся нравиться друг другу и они могут нравиться только тем, что делает их достойными уважения. Дайте их собранию высокую моральную и политическую идею, и любовь к вещам благородным волеется вместе с удовольствием во все сердца, ибо люди не видятся друг с другом без удовольствия. И, разумеется, что система национальных празднеств станет одновременно самой нужной связью братства и самым могущественным средством возрождения.

Пусть будут общие и более торжественные празднества для всей Республики, пусть будут празднества частные и для каждой местности; они станут днями отдыха и заменит то, что уничтожено обстоятельствами».

В результате Робеспьер предложил организацию регулярных празднеств в честь славных годовщин, как напр. годовщины 14 июля, 10 августа, 21 января, и организацию декадных празднеств (десятые дни заменяли воскресенье) в честь природы, человеческого рода, французского народа, благодетелей человечества, героев свободы, мучеников Республики.

Конвент принял этот проект, и день 20 прериаля (8 июня) стал считаться днем национального праздника в честь Верховного существа. Месяцем позже, 10 термидора (28 июля) произошло падение Робеспьера. Но Конвент не прекращал систематической организации празднеств и после 10 термидора, в Комитете по народному образованию Шенье и его коллеги продолжают заниматься этим вопросом. Докладчик Эшассерье 17 плювиоза III года (15 февраля 1795 г.) вносят на обсуждение Конвента новый доклад:

«... Народ жаждет национальных празднеств с таким же пылом, с каким он жаждал получить конституцию, которую вы ему дали. Для того, чтобы довести революцию до конца, нужны специальные организации.

Политические законы являются основой свободы; учреждения обеспечивают им продолжительность существования и уважение в веках; они создают народную мораль и они формируют национальный характер... Они являются оплотом свободы. Тирания и суеверие опустошали землю, законодатели, вы отомстили тирании. Вы должны облегчить зло, причиненное суеверием, вы должны разъяснить заблуждения... Каждый гражданский праздник поставит себе целью прославление какой-либо Добродетели, какого-либо дара природы, благодеяния общества или революции... Председательствовать на этих демонстрациях, добродетели должны патриархи поколений.

...Мы уже упоминали, что музыкальные звуки вырвали дикаря из лесов, обогранных кровью его сражений... Именно на гражданских празднествах объединятся люди всех верований».

Когда Конвент 30 термидора III года (17 августа 1795 г.), приняв конституцию, называемую конституцией III года, расходится 4 брюмера III года (26 октября 1795 г.), то накануне закрытия он законом от 3 брюмера в параграфе 6 устанавливает сеть национальных праздников.

«Ст. 1. В каждом кантоне Республики каждый год будут справляться семь национальных праздников, а именно: основания Республики — 1 вандемьера; молодежи — 10 жерминаля; супругов — 10 флореаля; признательности — 10 прериаля; земледелия — 10 мессидора, свободы — 9 и 10 термидора, старцев — 10 фруктидора.

Ст. 2. Празднование национальных торжеств в кантонах заключается в патриотическом пении, в речах о нравственности гражданина, в братских банкетах, в различных публичных играх, свойственных данной местности, и в распределении наград».

«То, что мы вам предлагаем, — сказал докладчик Дону, — только опыт, который в лучшие времена получит должное развитие». В течение всего времени существования директории, с 13 брюмера IV года (4 ноября 1795 г.) и до 18 брюмера VIII года (9 ноября 1799 г.) без перерыва после переворота 18 фруктидора V года (4 сентября 1797 г.) стоящие у власти старались укрепить дело, начатое Конвентом, давая ему должное развитие. В мессидоре IV года (июнь 1796 г.) депутат департамента Мен и Луары, Леклер, близкий друг Мегюля и большой почитатель Глюка, опубликовал «*Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le gouvernement*» («Опыт о распространении музыки во Франции, ее охранении и ее взаимоотношении с правительством»). Эта работа намечает развитие празднеств в связи с развитием музыкального образования во Франции и говорит о необходимости создания в провинциальных городах и даже в деревнях музыкальных учреждений, подчиненных консерватории. От имени директории, в ответ на насмешки против праздника старости, празднуемого 10 фруктидора IV года (27 августа 1796 г.), член директории Ля-Ревейер Лепо поместил в «Редакторе» («*Redacteur*»), официальном органе, 23 фруктидора IV года (9 сентября 1796 г.) следующую вполне ясную декларацию:

«Республика существовала, но просвещения, обычаев, учреждений, которые должны были бы ее укрепить, еще не было.

На долю правительства в силу законов и собственных его интересов и стремлений выпала почетная обязанность укрепить республику, употребив для этой цели в качестве одного из двигателей публичные празднества заставить ценить их, воспользовавшись естественной привлекательностью отдыха и зрелищ, и подчеркнуть таким образом в зрелищах — добродетели, наиболее способные служить правительству поддержкой, чтобы сделать празднества приятными и близкими.

Те, кто пытались вышутить это празднество только потому, что по самому существу оно не могло вызвать собрание граждан, не заметили, что для достижения цели достаточно было бы увещания отца семейства по адресу своих домашних, и забыли, как сильно содействуют, общественные учреждения урокам подобного рода».

Инструкция «по празднованию национальных празднеств» для комиссаров директории при административных органах департаментов и муниципалитетов была составлена в вентозе V года (март 1797 г.) министерством внутренних дел, в котором общее управление народным образованием, возглавлявшееся Женгене, объединяло народное образование, общественную нравственность, национальные празднества, республиканские учреждения. На обязанности бюро национальных празднеств, театров и памятников лежала «моральная сторона», тогда как «эстетическая сторона» находилась в ведении консерватории.

Наконец, один из самых активных министров внутренних дел директории Франсуа де-Нешато составляет программы тех празднеств, которые положили начало нашим всемирным выставкам, нашим земледельческим конкурсам; кроме того, он в многочисленных циркулярах напоминал о той высокой цели, которую преследовало правительство директории.

«Философская мысль, — пишет он в циркуляре от 17 вентоза VII года (7 марта 1799 г.) была положена в основу организации системы празднеств. Они являются политическими или моральными. Цель первых — напомнить всей совокупности граждан посредством внушительных образов о чувстве собственного достоинства, об их правах и их обязанностях, или же торжественно отметить достопамятные времена, великие воспоминания триумфов Республики. Вторые являют картины менее обширные, но изящные и исполненные трогательного интереса; они изображают добродетели различных возрастов, разнообразных профессий, они распространяют и приспособляют воспитание ко всем эпохам, ко всем выдающимся обстоятельствам жизни, и, таким образом, организация празднеств способствует формированию одновременно и человека, и гражданина».

Подробные инструкции были разосланы им в административные центры относительно празднования политических дней — 9 термидора, 10 августа, 18 фруктидора, 1 вандемьера, 2 плювиоза (21 января), 30 вентоза (суверенитет народа); моральных празднеств — 10 жерминаля (молодость), 10 флореаля (супругов), 10 мессидора (земледелия), 10 прериала (признательности), 10 фруктидора (старости).

Кроме того, Франсуа де-Нешато захотел облегчить организацию торжеств во всей стране официальным изданием специально написанной музыки и песен. Уже в Марте 1794 г. музыканты Национального института музыки стали выпускать «Музыкальный сборник по обслуживанию национальных празднеств»; от него сохранилось 12 выпусков, выходивших с жерминаля II года (апреля 1794 г.) по вентоз III года (март 1795 г.) в уменьшенном формате, «Периодические издания песен и гражданских романсов».

Франсуа де-Нешато начал в 1799 г. публикацию «Собрание этапов Французской революции», в котором были переизданы с упрощенным аккомпанементом (два кларнета, две валторны, два фагота) главные произведения, написанные для предыдущих празднеств. 18 брюмера оно прекратило это издание, которое должно было содержать три части: книга 1-я — «Этапы Французской революции»; книга 2-я — «Национальные празднества»; книга 3-я — «Этапы человеческой жизни». Единственным сохранившимся экземпляром этого «Собрания этапов» является корректурный экземпляр, находящийся в библиотеке консерватории; он показывает, что печатание прекратилось в начале 3-й книги.

До 18 брюмера работа по организации национальных праздников, завещанная Конвентом, проводилась директорией неослабно, но она не могла быть окончательно выполнена. В докладе министру внутренних дел в 1797 г. Женгене отмечал следующие главные причины задержки официальной гражданской пропаганды: тактику священников, незначительные средства, предназначенные для празднеств, недоброжелательство, атакующее празднества страшным орудием насмешки, малое участие администрации, состоящей из замаскированных роялистов или из слишком умеренных республиканцев, наконец воспоминания о Терроре, как бы завещавшем республиканский культ. К этим соображениям М.Матьез в своем «*Essai sur l'histoire religieuse de la Revolution*» (Опыте об истории религии в эпоху Революции) добавляет следующие соображения:

«...Пропаганда, бывшая главным образом патриотической, политической, становится все более и более моральной. Политические организации теряют свой престиж, все более и более начинают замечать, чего стоят люди сами по себе, и перемена формы правления кажется тщетной работой, пока люди остаются теми же. Все меньше и меньше начинают рассчитывать на общественные власти для того, чтобы выполнить необходимое перерождение, и сильнее рассчитывают на индивидуальную деятельность отдельных хороших граждан. Начинают реже говорить о республиканских установлениях и чаще упоминать о домашнем быте».

Организация празднеств, где пропаганда становилась все более и более моральной, особенно угрожала церкви. После опасностей 1793 г., пытавшаяся постепенно восстановить свой престиж и авторитет, церковь боролась против этого движения. Первой ее победой было то, что консульство в течение первого года, в 1800 г., перестает интересоваться празднествами, передает моральную пропаганду в частные руки, напр. в руки теофилантропов, а из политической пропаганды сохраняет за собой только два торжества: празднование годовщины 25 мессидора (14 июля) и празднование годовщины вандемьера (22 сентября). Церкви помогало то обстоятельство, что после 1800 г. консульство, подготавливая империю, дает исключительно военные празднества, смотры на площади Карусель, где музыка представлена только маршами, исполняемыми оркестрами консульской гвардии, организованными из музыкантов, взятых из консерватории, традиция которой с этих пор нарушена, а функция ограничена исключительно обучением артистической аристократии.

Народные массы не так тесно связаны с историей второго периода празднеств республики, как с историей первого периода. Не так обстоит дело с музыкантами. Если первый период почти исключительно принадлежит Госсеку, то второй объединяет в одном устремлении всех крупных мастеров того времени. Необыкновенный расцвет музыкального творчества начинается в 1794 г. Он великолепно завершается в 1800 г. двумя значительными произведениями: «Национальной песней 14 июля» Мегюля и «Песней 1 вандемьера» Лесюера. Обе они являются подлинно светскими ораториями, свидетельствующими о бодрой жизненности республиканского искусства начала XIX в.

С 1790 по 1794 г., не считая праздника в честь Разума и праздника в честь Верховного существа, предметом празднеств и произведений, которые они вдохновляли, становится воспоминание о славных годовщинах, траурные церемонии, чествование великие граждан, празднование военных побед. Празднества с конца 1794 по 1800 г., как и художественные произведения, были объединены общей темой. Снова возвращаясь в менее резкой форме к тому, что пытались дать с празднествами в честь Разума и Верховного существа, гражданские празднества директории приносят и нечто новое для музыки, но самая продолжительность празднеств эпохи директории была слишком мимолетна.

Главные произведения второго периода истории празднеств первой республики, с 1794 по 1800 гг., следующие:

К годовщине 14 июля:

«Национальная песнь 14 июля», исполненная в храме Марса 25 мессидора VIII года (14 июля 1800 г.) лирическая сцена с речитативами, соло, дуэтами, с тремя мужскими и женскими хорами и тремя оркестрами, текст Фонтана, музыка Мегюля.

К годовщине 10 августа:

«Гимн 10 августа», исполненный 23 термидора III года (10 августа 1795 г.), 4-голосный хор с аккомпанементом духового оркестра, текст Шенье, музыка Кателя.

«Республиканская песнь 10 августа», исполнена тогда же, 4-голосный хор с аккомпанементом духового оркестра, текст Лебрена, музыка Керубини.

К годовщине 22 сентября:

«Песнь к годовщине основания Французской республики», народная песнь Амальрика, музыка Кателя, исполненная в 1796 г.

«Гимн Республике», исполненный 1 вандемьера VII года (22 сентября 1798 г.), 4-голосный хор с аккомпанементом духового оркестра, текст Шенье, музыка Мартини.

«Триумфальная песнь в честь праздника 1 вандемьера VII года», исполненная в этот же самый день, 4-голосный хор с аккомпанементом духового оркестра, текст Леклерка, музыка Мартини.

«Песнь 1 вандемьера», исполненная в храме Марса, 1 вандемьера IX года (22 сентября 1800 г.), лирическая сцена для 4 хоров мужских и женских голосов с речитативами, соло, дуэтом, трио и четырьмя оркестрами, текст Эсменара, музыка Лесюера.

К годовщине 21 января:

«Республиканская клятва», исполненная 1 плювиоза IV года (21 января 1796 г.), 4-голосный хор с оркестром, текст Шенье, музыка Госсекса; музыка взята Госсексом из его хоров к «Аталии» Расина (1785).

«Гимн 21 января», исполненный тогда же, песнь С. Бертонна на текст Лебрена, использованный также Жаденом и Лесюером в следующем произведении.

«Национальная песнь к годовщине 21 января», исполненная 2 плювиоза VI года (21 января 1798 г.), 4-голосный хор с аккомпанементом духового оркестра, двух альтов, виолончели и контрабаса, текст Лебрена, музыка Лесюера.

К 9 термидора:

«Стансы к годовщине 9 термидора», исполненные 9 термидора III года (27 июля 1795 г.), текст Пийэ, музыка Кателя.

«Гимн человечеству», исполненный в тот же день, 4-голосный хор с аккомпанементом духового оркестра, текст Баур-Лормиана, музыка Госсекса.

«Песнь 9 термидора», исполненная тогда же, текст Дезорга, музыка Лесюера.

«Гимн 9 термидора», исполненный тогда же, текст Шенье, музыка Мегюля.

«Дифирамбический гимн, посвященный заговору Робеспьера и революции 9 термидора», исполненный тогда же, но сочиненный годом раньше для соло и хора Руже-де-Лилем, с аккомпанементом оркестра, сделанным Эллером.

«Дифирамбическая песнь» (по случаю торжественного ввоза собранных в Италии произведений наук и искусств), исполненная 10 термидора VI года (28 июля 1798 г.), хор и соло с оркестром, текст Лебрена, музыка Лесюера.

К 18 фруктидора:

«18 фруктидора», исполненная 18 фруктидора VI года (сентябрь 1798 г.), текст Лебрена Тосса, музыка Мегюля.

«Ода на 18 фруктидора», исполненная тогда же, хор для мужских голосов, с аккомпанементом духового оркестра, текст Андрие, музыка Керубини.

«Траурная песнь на смерть Феро», исполненная 14 прериала Ш года (2 июня 1795 г.), для соло с мужским хором и аккомпанементом духового оркестра, текст Купиньи, музыка Госсекса.

«Траурная песнь памяти Феро», исполненная тогда же, текст Баур-Лормиана, музыка Мегюля.

«Теням Жиронды», элегический гимн для соло, трио и 4-голосного хора с аккомпанементом духового оркестра, исполненный на «празднике мучеников свободы» 11 вандемьера IV года (3 октября 1795 г.), текст Купиньи, музыка Госсекса.

«Гимн двадцати двух», соло и 4-голосный хор с аккомпанементом духового оркестра, исполненный тогда же, текст Шенье, музыка Мегюля.

«Траурный гимн на смерть генерала Гоша», траурный марш, песнь для женских голосов, песнь для мужских голосов, хор для мужских голосов с аккомпанементом духового оркестра, исполненный 10 вандемьера V года (1 октября 1797 г.) на Марсовом поле, текст Шенье, музыка Мегюля.

«Траурная кантата» в честь полномочных представителей французской республики на конгрессе в Раштаде,⁷ песнь к празднику 20 прериала VII года (8 июня 1799 г.), текст Буажолен, музыка Госсекса.

Во славу великих граждан:

«Гимн для народа» на праздник в честь Бара и Виала, текст Давиньи, музыка Мегюля, был приготовлен к празднику, назначенному 10 термидора II года (28 июля 1794 г.), но не состоявшемуся.

«Гимн в честь Жан-Жака Руссо», соло и хор с аккомпанементом духового оркестра, исполненный в Пантеоне 20 вандемьера III года (11 октября 1794 г.), текст Шенье, музыка Госсекса.

⁷ В Раштаде (Баден) в 1797—1799 гг. состоялся конгресс для урегулирования отношения Франции и Австрии; при выезде французских делегатов Бонье и Ро-оержо из города они подверглись нападению австрийских солдат и были убиты
Прим. ред.

Ода, посвященная кораблю «Мститель»,⁸ песнь с аккомпанементом духового оркестра, исполненная в 1795 г., текст Лебрера, музыка Кателя.

В честь побед:

«Гимн на обратное взятие Тулона», сочиненный в 1793 г., текст Шенье, музыка Кателя, для трех голосов без аккомпанемента.

«Песнь побед», 4-голосный хор с аккомпанементом духового оркестра, текст Шенье, музыка Мегюля, был исполнен 16 мессидора II года (4 июля 1794 г.).

«Битва при Флерюсе», хор для трех мужских голосов с аккомпанементом духового оркестра, частично исполненный на народном концерте 2 мессидора II года (29 июня 1794 г.), а целиком на последующем концерте 14 июля, текст Лебрена, музыка Кателя.

«Гимн Братству», хор для 4 голосов, с аккомпанементом духового оркестра, исполненный 21 сентября 1794 г. на празднике побед армий и перенесения праха Марата в Пантеон, текст Дезорга, музыка Керубини.

«Песнь в честь триумфов французской республики», хор для 4 голосов с аккомпанементом духового оркестра, исполненный 30 вандемьера III года (21 октября 1794 г.), текст Лагарпа, музыка Лесюера.

«Гимн Победе», 4-голосный хор с аккомпанементом, исполненный 10 прериаля 4 года (29 мая 1796 г.) на празднике признательности и побед, текст Купиньи, музыка Госсека.

«Воинственная песнь», для соло и 4-голосного хора с аккомпанементом духового оркестра, исполненная в тот же день, текст Лашабосьера, музыка Госсека.

«Песнь к республиканскому банкету», соло с 4-голосным хором и аккомпанементом духового оркестра, исполненная в тот же день, текст Лебрена, музыка Кателя.

«Гимн победе» - соло с 4-голосным хором и аккомпанементом духового оркестра, исполненный в тот же день, текст Флена, музыка Керубини.

«Песнь возвращения» — 4-голосный хор с аккомпанементом духового оркестра, исполненной во дворце Директории после договора в Кампоформио,⁸ текст Шенье, музыка Мегюля.

К гражданским декадным праздникам:

Праздник молодости, 10 жерминаля (30 марта) - «Гимн к празднику молодости» — песня с сопровождением уменьшенного состава духового оркестра (2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота), исполненная в 1799 г., текст Парни, музыка Керубини.

Праздник супругов, 10 флореаля (23 апреля) - «Гимн к празднику супругов» — песня с сопровождением уменьшенного состава духового оркестра, исполненная в 1798 г. текст Дуси, музыка Мегюля.

Праздник признательности, 10 прериаля (29 мая) — «Гимн к празднику признательности» песня с сопровождением уменьшенного состава духового оркестра, исполненная в 1799 г. текст Маэро, музыка Керубини.

Праздник земледелия, 10 мессидора (23 июля) — «Гимн земледелию» для кларнета и хора с оркестром, исполненный в 1796 г., текст Пипле, музыка Мартини; «Гимн к празднику земледелия», для соло и 1-голосного хора с аккомпанементом духового оркестра, исполненный в 1796 г., текст Лебрена, музыка Бетона; «Гимн к празднику земледелия», песня с сопровождением уменьшенного состава духового оркестра, исполненная в 1798 г., текст Нешато, музыка Лесюера.

Праздник старости, 10 фруктидора (27 августа) — «Песня к празднику старости» — песня с сопровождением 2-голосного хора, исполненная в 1795 г., текст Дезорга, музыка Госсека; «Гимн к празднику старости» — песня с сопровождением уменьшенного состава духового оркестра, написанная в 1799 г., текст Арио, музыка Лесюера.

Различные праздники:

«Гимн суверенному народу», песнь и 3-голосный мужской хор с сопровождением уменьшенного состава духового оркестра, исполненный в храмах декадного культа в 1799 г., текст Буажелена, музыка Кателя.

«Гимн терпимости», исполненный как предыдущее произведение, музыка Боварле-Шарпантье.

«Гимн к торжественному открытию храма Свободы», песнь с сопровождением уменьшенного состава духового оркестра, исполненная в 1799 г., текст Нешато, музыка Лесюера.

«Гимн супружеству» (при заключении браков), дуэт с сопровождением уменьшенного состава духового оркестра и двух гобоев, исполненный в 1799 г., текст Женгене, музыка Пиччини.

«Хоровод к посадке дерева Свободы», песнь с сопровождением уменьшенного состава духового оркестра, исполненная 16 вентоза VII года (6 марта 1799 г.), перед Дворцом директории, текст Маэро, музыка Гретри.

⁸ Корабль „Мститель» (Vengeur), сопровождавший корабли с хлебом из Америки, подвергся нападению английской эскадры и, потеряв мачты и треть экипажа, не одолев врага, 356 моряков предпочли затопить с собой корабль, который пошел ко дну при криках: «Да здравствует республика». - *Прим. ред.*

⁸ В Кампоформио (сев. Италия) был заключен мир в 1797 г. между Австрией и Францией; к Франции отошла Бельгия, Австрия отказалась от Ломбардии, но присоединила Венецию. - *Прим. ред.*

Госсек после 1800 г.

В последние часы республики Госсек мог с гордостью констатировать успехи, достигнутые с 1790 г, когда он один вместе с Сарреттом боролся за то, чтобы музыка не осталась вне того социального движения, которое обновляло Францию. Во время империя он сохранил все свое рвение героической эпохи и отдавал его всецело педагогике в консерватории. Когда вернулись Бурбоны, он вместе с Сарреттом был изгнан в 1816 г. из школы, которую захотели приспособить к требованиям реставрации. Он со слезами расстался с учениками, которым преподавал композицию с терпеливым усердием; любимыми словами его были при просмотре ученических работ: «Друг мой, это хорошо, но это не то, что нужно». Он переехал в Пасси, где жил воспоминаниями о том счастливом прошлом, когда осуществлялись его лучшие художественные стремления, когда искусство освобождалось от аристократического рабства и зависимости от государей, когда оно дошло до широких масс и служило выражением народного энтузиазма.

Госсек умер 9 февраля 1829 г., девяносто пяти лет от роду; последние шесть лет он был почти вне жизни, являясь живым позорным укором для королевской власти, третировавшей его как пария. Его нельзя было лишить звания академика, которое предоставила ему республика со дня основания Института в 1795 г., его нельзя было вычеркнуть из списков ордена Почетного легиона, куда он был внесен империей в 1804 г.

Его могила находится на кладбище Пер-Лашез рядом с могилами Гретри, Мегюля, Монсиньи.

Наступит день, когда к этой могиле придут с почтением. Музыка будет тогда занимать подобающее ей место в государстве, Госсеку будет воздана справедливость.

КОМПОЗИТОРЫ, ВЫСТУПИВШИЕ до РЕВОЛЮЦИИ и ПРОДОЛЖАВШИЕ СВОЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ и ПОСЛЕ 1789 г.

МАРТИНИ

Автор знаменитого романа «Plaisir d'amour ne dure qu'un moment» («Блаженство любви длится лишь миг»), родился в 1741 г. в баварском королевстве, во Фрейштате, под фамилией Шварцендорф; впоследствии он взял себе итальянское имя.

Первоначальное образование он закончил в превосходной школе в баварском городе Нейбурге на Дунае, руководимой иезуитами. В 1758 г. он приехал в Фрейбург-Бунсгау, чтобы пройти курс университета. Одновременно с этим он хотел завершить свое музыкальное образование, начатое очень рано и с таким успехом, что уже десяти лет он мог занять должность органиста в школе, а со времени приезда в Фрейбург — в францисканском монастыре.

Во время его отсутствия его отец овдовел и затем вновь женился. Возвратясь в родной дом после двухлетней отлучки, посвященной усердным занятиям философией и музыкой, он столкнулся с враждебно относившейся к нему мачехой. Вскоре он убедился в безуспешности своих попыток к мирной жизни в семье и решил бежать. Окрыленный прекрасной беспечностью своих девятнадцати лет, он направился к Фрейбургу, предоставляя вдохновению, которое не могло не явиться во время путешествия, заботу об осуществлении его стремлений к славе и богатству.

Он уже пробыл некоторое время во Фрейбурге, а между тем счастливое вдохновение его все не посещало; он решил положиться на волю судьбы, которая, заставив его родиться в городе унылом и мрачном, указала бы ему город, радушно приветствовавший его юность и возбуждающий к деятельности. Он поднялся на городскую колокольню, вытащил перо из своего студенческого берета и бросил перо на ветер. Оно полетело по направлению к Франции, к Нанси...

Его совершенно не беспокоило полное незнание французского языка; он немедленно отправился в Нанси, куда явился, истратив по дороге почти все свои деньги. Он уже близок был к голоданию, когда однажды, проходя по еще незнакомой ему улице Нанси, он обратил внимание на неумелые попытки рабочих приладить части органа. Раздраженный при виде совершаемых ошибок (серьезность которых он понимал благодаря своим познаниям органиста), он не колеблясь вошел в мастерскую и показал рабочим недостатки в их работе, объясняясь при помощи пантомим и нескольких французских слов, выученных им после приезда.

Ошибка была почти исправлена, когда явился хозяин, органный мастер по имени Дюпен. Ему объяснили причину присутствия иностранца среди рабочих и пользу, которую принесло его вмешательство. Знакомство быстро совершилось, и так как хозяин знал несколько слов по-немецки, то студент мог рассказать ему свою одиссею и сознаться в своей неуверенности в завтрашнем дне. Его бедственное положение растрогало органного мастера, и он немедленно предложил молодому Шварцендорфу переехать к нему в дом и жить у него на положении сына.

С этого времени у студента-бродяги появилась новая родина и новая семья; для полного завершения перемены судьбы ему оставалось только переменить фамилию. И вскоре, сохранив имя Жан-Поль-Эжид, он взял себе более привлекательную фамилию — Мартини, которую постарался прославить упорным напряжением ума и воли.

Быстро освоившись с мастерством, он заполнял свои досуги, изучая французский язык и развивая свои музыкальные познания путем анализа партитур великих мастеров. По этим сочинениям, освященным гением, он учился правилам контрапункта, инструментовки и форм. Непреодолимо увлеченный музыкою и ободренный успехом романсов, написанных ради упражнения, он постепенно перестал интересоваться всем кроме композиции. Таким образом, когда ех-король Польши, герцог Лотарингии Станислав, услышавший хвалы его молодому имени, предложил ему службу при своем дворе, он не долго колебался и покинул мастерскую своего покровителя Дюпена. Но расставаясь с ним, он на всю жизнь сохранил нежное воспоминание о прекрасном человеке, протянувшем ему руку помощи.

Во дворце герцога Станислава Мартини больше не о чем было заботиться кроме музыки; он страстно отдался композиции. В это же время он женился на женщине, в которую без памяти влюбился.

В 1766 г., после смерти Станислава, упоенная жизнью и стремлением к славе молодая чета оставила Нанси для Парижа. Там был объявлен конкурс на сочинение торжественного марша для швейцарского гвардейского полка, репертуар которого, ограниченный ариями и маршами Люлли и его современников, находился в стадии обновления. Марш, представленный Мартини (принявшимся за работу с первого дня приезда в столицу), получил премию.

После этого Мартини написал большое количество пьес для военного оркестра, которые одновременно и пользовались большим успехом и оздоравлиюще действовали на убогий стиль произведений этого жанра. Он приобрел еще большую известность, когда написал романсы, дивертисменты для арфы, трио и квартеты для клавесина и струнных инструментов, а также симфонии. Вскоре ему не доставало разве только решительного успеха в театре; он его достиг в 1771 г. трехактной комедией с ариеттами и дивертисментами «L'amoureux de quinze ans» («Пятнадцатилетний влюбленный»), поставленной в театре Итальянской комедии.

Час славы настал. Мартини стал соперником Гретри, Филидора и Монсиньи. Он подал в отставку от военной службы и был назначен директором музыки сначала при дворе принца Конде, а в 1775 г. при дворе графа д'Артуа.

После нескольких неудач, в которых были повинны главным образом его сотрудники (и среди других либреттист Дю Розуа, заслуживший прозвище «второго Равальяка»⁹ за два плохих оперных либретто о Генрихе IV) — Мартини вновь завоевал блестящий успех трехактной комедией с ариеттами и дивертисментами «Droit du seigneur» («Право господина»), поставленной в 1783 г. в театре Итальянской комедии и оставшейся в репертуаре этого театра в течение 25 лет. Потом он должен был отказаться от композиции, чтобы посвятить себя — вместе со знаменитым скрипачом Виотти — управлению огромным театральным предприятием, возникшим благодаря стараниям брата короля и парикмахера королевы Марии-Антуанетты Леонарда Отье. Это предприятие процветало в течение 33 лет, с января 1789 г. до августа 1792 г. В зале Тюильрийского двора давались образцовые представления итальянских опер, французских комических опер, комедий в прозе и в стихах, водевилей. Основным следствием этих постановок было развитие музыкального искусства во Франции, возникновение — благодаря соревнованию с приезжими итальянскими виртуозами — французской национальной школы пения, основателем которой стал знаменитый певец Гара.

Революция разрушила предприятие. Мартини оказался почти без средств. Вместе с монархией исчезло и его место директора театра и его должность главного управляющего королевской музыки (*surintendant de la musique du roi*), каковую должность он купил за шестнадцать тысяч ливров. В наиболее бурный момент революции он принужден был даже скрываться, чтобы дать забыть свои связи со двором.

⁹ Убийца Генриха IV носил фамилию Равальяк. - *і прим. ред.*

Не предаваясь унынию, он снова принимается за композиторскую работу и целиком отдается сочинению лирической трагедии в трех действиях «Sapho» («Сафо») на либретто одной из самых преданных своих поклонниц принцессы Констанции де-Сальм. Поставленная впервые в 1794 г. в театре Лувуа, опера выдержала сто представлений подряд; успех ее продлился бы дольше, если бы после закрытия театра Лувуа характер этого произведения позволил включить его в репертуар театра Оперы или Комической оперы.

Мартини был назначен вместе с Мегюлем, Госсекком, Лесюером, Керубини и Монсиньи инспектором классов и профессором композиции при основании Конвентом консерватории — в 1795 г. он отрывался от этой деятельности только для сочинения патриотических песен, посвященных празднествам республики — «Chant lunebre» (Траурная песнь) и «Hymne a l'agriculture» («Гимн земледелию»).

В 1800 г. он поставил в театре Фейдо два новых драматических произведения «Annette et Lubin» («Аннет и Любен») и «Zimeo» («Зимео»); музыка не скрасила убожества обоих этих либретто. С 1802 г., лишившись одновременно с Лесюером должности инспектора классов, Мартини посвятил себя сочинению культовой музыки.

Неудачи в конце его жизненной карьеры ожесточили его характер; он больше не знал радости. Он был восстановлен Людовиком XVIII в 1814 г. в должности главного управляющего музыкой короля, но ничто не могло его вполне утешить после изгнания из консерватории. Он умер в 1817 г. через три недели после исполнения в храме Сен-Дени его «Реквиема», посвященного памяти Людовика XVI.

Кроме театральных произведений, он оставил шесть сборников романсов и три теоретические работы: «Traite elementaire d'harmonie et de composition» («Учебник гармонии и композиции»), «L'art du chant reduit en principe» («Основы искусства пения»), «Partition pour accorder le piano et l'orgue» («Руководство к настройке фортепиано и органа»). Из всего этого наследия остался только один романс «Блаженство любви длится лишь миг», но эта простая и глубокая мелодия не боится времени.

Известность Мартини вполне заслужена им; он первый заменил однообразный цифрованный бас, принятый в романсах, аккомпанементом, пополняющим пение, и с достаточным талантом содействовал развитию романса — этой популярной музыкальной формы.

Д'АЛЕЙРАК

Никола д'Алейрак родился в 1753 г. в маленьком городке Мюре близ Тулузы. Из тулузской школы, которую он успешно окончил тринадцати лет, он возвратился в родной город, преисполненный восхищения к Тациту и Горацию, которые навсегда остались его любимыми авторами, но еще гораздо более увлеченный музыкою. Присутствуя на художественных собраниях, которые часто устраивал директор школы, мальчик так страстно полюбил музыку, что стремился возможно скорее и успешнее закончить свои литературные занятия только для того, чтобы заслужить право самому потребовать законной награды от довольных его примерными занятиями родителей.

Всем соблазнительным предложениям, которые ему делали, он предпочел уроки на скрипке.

Когда отец дал согласие на это, бурная радость мальчика показала, что он чувствовал себя вполне вознагражденным за свои заслуги. Эта пылкая страсть к искусству, к которому вся семья была равнодушна, и к инструменту, занятия на котором считались бесплодными, была предметом удивления его родных. Они приняли это за каприз и спокойно предоставили д'Алейраку учиться на скрипке и в то же время заниматься юридическими науками, которые должны были завершить его образование.

Несмотря на это, всего через несколько месяцев между отцом и сыном разгорелась борьба из-за музыки и скрипки. К перипетиям этой борьбы жители Мюре не могли остаться равнодушными, потому что высокое административное положение отца возбуждало внимание любопытных и потому что хитрое упорство сына толкало его на ряд проделок.

Жалобы участников оркестра городских любителей положили начало военным действиям. Без малейшего почтения к седобородым музыкантам, в среду которых он втерся, без малейшего внимания к всеобщим и единодушным упрекам, «сын г-на д'Алейрака» с необычным рвением непрестанно отличался своей неопытностью в исполнении «арий для игр и танцев» Люлли и Рамо, составлявших обычный репертуар: он нарушал каденции, не желал задерживаться на неуместных фиоритурах. Только вмешательство отца могло положить конец скандалу. Отца вызвали, и неукротимый скрипач получил приказ воздержаться от появления на собраниях, на которых его невежество вносило смятение.

Раздраженный ироническим тоном отцовского выговора, д'Апейрак так усердно принялся за занятия музыкою и игрою на скрипке, что Кодекс Юстиниана, со всеми глоссами к нему, был совершенно заброшен.

Видя радость учителя скрипки и недовольство профессора права, отец постарался узнать в чем дело. Ему открылась «ужасная правда»: сын уклонился от того пути, который отец ему предназначил, чтобы отдаться пустому занятию, недостойному его прежней школьной усидчивости. Уроки скрипки были навсегда отменены, и начался строгий надзор за выполнением тех занятий, которые должны были сделать из д'Алейрака ученого адвоката.

Горюя об уроках, которых он был лишен, д'Алейрак утешался тем, что у него остается самая скрипка.

Несколько недель спустя после катастрофы, веселые звуки скрипки огласили дом. Но как только отец их услышал, он бросился к сыну; охваченный ненавистью к музыке, он не чувствовал никакой жалости к слезам, которые уже текли по щекам сына — его разъяренный удар оставил в руках бедного музыканта только деревянные обломки, жалобно повисшие на струнах, которые провибрировали в последний раз.

Понемногу душа оскорбленного музыканта успокоилась, и он решил, что эту скрипку легко заменить другой. Из своих карманных денег он взял то, что нужно было для покупки другой скрипки у торговца в Мюре, и играл тайком от отца. Благодаря ловкости он на несколько месяцев приобрел покой; но даже благосклонное сообщничество снисходительной матери не спасло его от бдительности грозного отца. Как только вторая скрипка была обнаружена, она была безжалостно разбита, как и первая.

И вот для торговца скрипками в Мюре наступили хорошие времена: не прекращая один разбивать, другой покупать скрипки - д'Алейраки доставили его торговле неожиданное процветание.

Трата денег нимало не волновала сына; но в конце концов она обеспокоила отца, и он вспомнил о власти, которую ему давало служебное положение в городе, и запретил торговцу продавать сыну скрипки. Невозможно было ослушаться администрации, и несчастный сын остался беспомощным перед обломками своей последней скрипки.

Сила вызвала хитрость; у неистового скрипача была надежда только на хитрость. Он подстерегал бродячих музыкантов и нашел среди них одного, который согласился обменять свой жалкий инструмент на остатки сбережений д'Алейрака и на прекрасные часы, которые мать однажды подарила ему в утешение.

Чтобы быть уверенным, что эта скрипка избегнет разгрома и чтобы спокойно играть на ней, д'Алейрак решил играть только ночью и в том углу дома, куда уже давно никто не отваживался заглядывать: на чердаке, выходившем в сад соседнего монастыря; попасть туда можно было только по крыше. В это спокойное воздушное убежище он являлся каждую ночь к своей драгоценной скрипке, которая уносила к звездам нежные мелодии его мечтательной души. Какую замечательную музыку он импровизировал бы, если б мог предполагать, что в таинственном соседнем саду маленькие пансионеры сурового монастыря каждый вечер услаждают его песнями свою печаль затворниц.

Одна из них, задержавшись в саду, сделала чудесное открытие и восторженно поделилась им со своими приятельницами. Сначала они решили, что ей это приснилось, но самые смелые пошли проверить, и вскоре все при наступлении ночи убегали из дортуара, чтобы внимать прекрасному концерту, который давал, может быть, «сам господь бог Иисус», или по крайней мере архангел Гавриил.

Однажды вечером настоятельница монастыря, замечавшая с некоторого времени волнение в пансионе, тоже услышала звуки скрипки. Вера ее была менее наивна, чем вера воспитанниц, и она не подумала о присутствии небесного музыканта. На следующий же день, внимательно наблюдая, она заметила, что виртуоз спускался отнюдь не с неба, а только с крыши, и что он был сыном г-на д'Алейрак. Чтобы охранить спокойствие своего монастыря, она немедленно предупредила отца.

Поняв, наконец, что он всегда останется в дураках, отец сдержал свою ярость даже по отношению к скрипке и решил, что музыкальная страсть его сына, может быть, утихнет под влиянием удачного выступления в качестве адвоката в Тулузе. Он предложил д'Алейраку не откладывать больше начала карьеры. Сын приложил все усилия, чтобы подготовиться к первой защитительной речи; но в день выступления он забыл все свои красивые фразы и выступил столь неблестяще, что отец и сын впервые за семь лет сошлись на том, что профессия адвоката юноше не подходит.

Тем не менее отец не терял надежды оторвать сына от музыки и выбрал для него военную карьеру. Д'Алейрак, как всегда, уступил, и несколько не противился поступлению в качестве подпоручика в гвардию графа д'Артуа, которая стояла гарнизоном в Версале, совсем близко от Парижа, его прекрасных театров, его знаменитых музыкантов.

Бедный отец и не подозревал, что остановился на решении наиболее благоприятном для того, чтоб окончательно отдать сына музыке.

В 1774 г., двадцати лет, д'Алейрак прибыл в Версаль, для вступления в должность подпоручика, которую для него выбрали в гвардии графа д'Артуа специально для того, чтобы соблазн военной карьеры в королевской резиденции оказался сильнее приверженности к музыке

Занятый исключительно удовлетворением своей страсти к музыке, д'Алейрак стал любимцем товарищей, так как никогда не отказывался дежурить вместо них ночью в карауле - лишь бы наверняка быть свободным в те часы, когда артисты Королевской академии и театра Итальянской комедии приезжали в Версальский дворец для представления новинок своего репертуара. Но д'Алейрак не мог удовольствоваться этими редкими спектаклями и всякий свободный день отправлялся из Версаля в Париж, чтобы послушать произведения Филидора, Монсиньи, Гретри; он шел пешком всю дорогу, так как на все ежедневные расходы у него было только жалких три франка.

Вскоре полезные связи доставили ему поддержку, которой у него до сих пор не было, и он смог осознать свои инстинктивные музыкальные склонности и решиться на более углубленные занятия композицией. Он стал членом ложи Девяти сестер (*Neuf soeurs*), которую посещали наиболее изысканные представители литературы и искусства, затем сделался усердным посетителем салонов, известных среди тогдашних музыкантов: салона барона Безанваля, где он удостоился похвал замечательного скрипача шевалье де Сен-Жорж, и салона финансиста Севалет де-Ланж, где он встретил самого знающего профессора того времени Лангле. Он сумел расположить к себе Лангле и скоро стал его любимым учеником.

Под руководством этого опытного учителя д'Алейрак быстро делал успехи. Через несколько месяцев он знал уже достаточно, чтобы правильно и легко выражать свои музыкальные мысли. Не мечтая еще о выступлении с оперой в театре, он сочинял квартеты для струнных инструментов и, сговорившись с Лангле, подписал их итальянским псевдонимом, под которым они и шли на суд гостей барона Безанваля. Ободренный хорошим приемом его музыки, д'Алейрак повторил опыт, не открывая инкогнито. Благодаря этому он испытал радость услышать исполнение своих вещей с тем темпераментом и вниманием, на которые он никак не мог бы рассчитывать, если бы исполнители догадались о присутствии среди них восхваляемого композитора в мундире подпоручика.

Однажды, когда новый квартет исполнялся в первый раз, тайна внезапно раскрылась. Вторая скрипка сыграла нечто до того неожиданное, что все музыканты остановились и д'Алейрак, забывшись, закричал: «Вы ошиблись, написано не то, вот как нужно играть». — «Откуда вы знаете, как надо играть?» Захваченный врасплох этим вопросом, мнимый итальянский композитор, выдавший себя, запутался в туманных объяснениях, что он видел рукопись у переписчика. Лангле воспользовался благоприятным моментом, чтобы представить обществу д'Алейрака как своего лучшего ученика, о таланте которого гости могли судить сами по прелестным квартетам, исполнявшимся у барона Безанваля.

Поздравления и восхваления выражались так искренне, что д'Алейрак не мог отказать себе в удовольствии объявить, что он относит их на долю учителя. Он рассказал, что уже давно каждый день занимается под руководством Лангле, который, зная его скромное жалование подпоручика и его упорную страсть к музыке, не захотел брать никакой платы за уроки. Посыпались поздравления учителю и ученику, который с этого момента был провозглашен композитором и приобрел известность таким несколько романтическим вступлением на музыкальное поприще.

Прежде чем дебютировать в театре, д'Алейрак прославился двумя сочинениями, написанными по случаю двух церемоний: приема Вольтера в ложу Девяти сестер и появления Франклина у г-жи Гельвециус.

Покровительство королевы Марии-Антуанетты, посетительницы музыкальных вечеров барона Безанваля, где были представлены две одноактных вещи д'Алейрака — «*Le petit souper*» («Скромный ужин») и «*Cavalier a la mode*» («Модный всадник») открыло ему в 1781 г. двери театра Итальянской комедии.

Успех оперы «*L'eclipse total*» («Полное затмение»), либретто для которого написал товарищ д'Алейрака по гвардейскому полку графа д'Артуа, Лашабосьер, затем оперы «*Corsaire*» («Корсар») в 1783 году, оперы «*Nina*» («Нина») в 1786 г., оперы «*Azemía*» («Аземия») в 1787 г. настолько укрепил известность д'Алейрака, что он мог отказаться от военной карьеры и целиком отдаться музыке.

В течение двадцати восьми лет, с 1781 по 1809 гг., он давал в среднем по два драматических произведения в год и, написав больше пятидесяти комических опер, обнаружил продуктивность своего изящного и умного дарования. После «Нины» последовали оперы «*Camille ou le souterrain*» («Камилл, или подземелье»), представленная в 1791 г., «*Adolphe et Ciata*» («Адольф и Клара») в 1799, «*Maison a vendre*» («Дом продается») в 1803 г. «*Gulistan*» («Гюлистан») в 1805 г., которые являются лучшими его сочинениями.

У него почти не было провалов, и отрывки из многих его вещей долго еще были в ходу, например романс Рено д'Аста: «Comment goûter quel-que repos» («Найду ли покой»), романс Саржина «Si l'Hymen a quelque douceur» («Если узы Гименея сладостны») (авторство которого в известном сборнике «Echos de France» приписано Паеру); песнь Рауля герцога Креки «Un jour Lisette allait aux champs» («Лизета вышла в поле»), ставшая популярной; старинный напев горцев «Deux Savoyards» («Два савояра»), дуэты из «Нины» и т.д.

Ему особенно удавались дуэты, - в которых выступали обычно его любимые исполнители — Эльвид и Мартен — и тот нежный жанр, который пышно расцвел при директории и империи: романс. По словам его либреттиста и биографа Пиксерекур, он с 1782 г., был убежденным пропагандистом романса. «Именно он привил во Франции эти нежные и грустные арии, известные под именем романсов... Таким образом, мы именно ему обязаны этим музыкальным жанром, особенно трудным потому, что его надо писать с чувством»...

Но д'Алейрак был способен не только на изящество, нежность и тонкость, — он был одарен очень верным чутьем сцены. Это редкое качество пользовалось всеобщим признанием и среди его либреттистов, называвших его «музыкант-поэт». Один из них, Александр Дюваль писал: «...д'Алейрак очень умен. Он чувствует, когда действие развивается настолько энергично, что можно обойтись без музыки, и он дает музыку там, где она не может замедлить ход действия».

Также признавал это Гретри, первый мастер комической оперы, т.е. того жанра, в котором д'Алейрак занял второе место; в третьем томе своих «Essays» («Опыты») он посвятил д'Алейраку следующие строки: «Не будучи моим учеником, д'Алейрак единственный музыкант, который прежде чем приобрел известность, долго посещал мой кабинет. Видя меня за работой, как говорится, непосредственно за стряпней, он часто удивлялся тому, что я менял те или иные мысли, обороты, которые казались ему удачными. Я сейчас же приводил ему свои доводы: «Это говорит девушка, — говорил я, — а я ей даю мужские интонации». Другой раз я указал ему, что актер не верит тому, что высказывает, и что его декламация — этот род драматического пения — не должна быть столь утвердительной... Сам д'Алейрак — от природы тонкий и умный музыкант — отлично умеет соблюдать условности...»

Адольф Адан в статье, посвященной учителю, традиции которого он продолжал, так пишет о д'Алейраке: «...Должно быть признано без всяких оговорок, что чувством сцены он обладал в высшей степени. Этому превосходному качеству он был отчасти обязан своими многочисленными успехами, также прекрасным выбором сюжетов, как и сдержанной, искусной и изобретательной манерой, с которой он умел их преподнести в музыкальной форме. Его слава в театре была гораздо больше, чем среди музыкантов. Он никогда не участвовал в консерватории, куда Монсиньи и Гретри были приглашены преподавать с момента основания учреждения...»

С первых дней революции д'Алейрак проявился как гражданин, преданный новым идеям. Он отбросил дворянское «де» перед своей фамилией и стал подписываться «Далейрак»; вместе с Бомарше и Гретри он принял живейшее участие в дискуссии, которая развернулась в Национальном собрании и в Комитете народного просвещения по вопросу о праве собственности на художественные произведения, в конце концов признанном, и об авторском праве, которое отказывались признать директора театров. Он отразил выдающиеся события своей эпохи в произведении «La matinee du 14 juillet» («Утро 14 июля») в 1790 г. и в «Philippe et Georgette» («Филипп и Жоржета») в 1792 г. Это последнее сочинение было вдохновлено случаем с одним солдатом полка Шатовье, скрывавшимся во время резни в Нанси и спасенным благодаря любви молодой девушки. В сотрудничестве с Крейцером, Гретри, Мегюлем, Солье, Девьеном, Бертоном, Жаденом, Триалем, Блазиусом и Керубини он работал над оперою «Le congrès des rois» («Съезд королей»), поставленной в 1793 г. В том же году он написал «Le prisonnier» («Узник») в честь английского юриста Асгила, который тридцать лет просидел в тюрьме за республиканские убеждения, выраженные в его произведениях; затем в 1794 написал оперы «La prise de Toulon» («Взятие Тулона»), «L'enfance de J.J.Rousseau» («Детство Жан-Жака Руссо»); и наконец в память двух исторических событий «Les attenus» («Заключенные») и «Le vieillard des Vosges» («Старец Вогезов»).

Далейрак не сочинял монументальных произведений для празднеств революции, как Госсек, Мегюль, Лесюер и Керубини, но он написал для народа «Ode a l'Etre Supreme» (Ода Верховному существу), «La chanson des canons» («Песнь пушек») и приспособил мелодию одной арии своего Рене д'Аста под куплеты: «Veillons au salut de l'empire» («Будем на-страже страны»), приобретшие большую известность в народных массах с 1792 г.

Достигнув славы, Далеирак, член — Стокгольмской академии с 1793 г., кавалер ордена Почетного легиона с 1808 г. В 1809 г. после банкротства его друга финансиста Савалет де-Ланж, хранителя всего приобретенного им состояния, он отказался принять завещание отца, по которому тот в память прошлого уменьшил долю других детей в его пользу.

Последнее его произведение — комическая опера в трех действиях «Poete et musicien» («Поэт и музыкант»), над которой он работал с увлечением.

Он умер 27 ноября 1809 г.

Согласно его воле он был похоронен в саду своего дома в Фонтене.

Огромная толпа, состоявшая из поэтов, музыкантов, артистов театра Оперы и Комической оперы, присутствовала на похоронах. Его либреттист Марсолье произнес прочувствованную речь. Несколько дней спустя состоялась церемония установки его бюста в фойе театра Комической оперы.

Через полтора года после его смерти, 30 мая 1811 г., опера «Поэт и музыкант» была поставлена в Комической опере. Это дало новый повод для чествования памяти Далеирака тем театром, славу которого он создал: его бюст, стоящий на сцене, был украшен венком

Потом его забыли, и когда в 1820 г. умерла его вдова, в некрологе, написанном одним литератором, который еще помнил прошлое, к забывчивым артистам были обращены горькие упреки в том, «что не было даже послано депутации на похороны, как того требовало приличие, ибо через пять месяцев шестьдесят произведений Далеирака станут их собственностью, и что наследники редко уклоняются от этого последнего долга».

«Камилл», заново инструментованный Адольфом Аданом, был возобновлен в 1841 г., а «Гюлистан» в 1844 г. После этого не делалось никаких попыток восстановить славу Далеирака, совершенно забытого.

Его произведениями занимались только сочинители церковных кантат, которые, — приспособляя к ним соответствующие слова и опуская имя автора, сделали «церковного» музыку наиболее нежных его романсов. Таким образом, молодые современные музыканты, посещающие церковь, могут быть очарованы Далеираком, сами того не зная.

Так было с Берлиозом. Он сообщает нам об этом в своих мемуарах:

«В момент причастия я услышал хор девичьих голосов, певший гимн, который преисполнил меня трепетом, одновременно мистическим и страстным; я не зря как скрыть волнение от внимания присутствующих Мне казалось, что открылось небо любви и целомудренных наслаждений, небо в тысячу раз более чистое и прекрасное, чем то, о котором мне столько говорили. О, чудесная сила подлинной выразительности, несравненная красота мелодии сердца! Эта ария, столь наивно приспособленная к святым словам и исполненная во время религиозной церемонии, была арией Нины «Когда вернется возлюбленный». Я ее узнал десять лет спустя».

ДРУГИЕ КОМПОЗИТОРЫ ЭПОХИ 1789-1815 гг. ПЛЕЙЕЛЬ

Игнатий Плейель был двадцать четвертым ребенком своей матери. Он родился в 1757 г. в Руперстале близ Вены. Хотя его происхождение стоило жизни его матери, ему не суждено было остаться младшим в семье: его отец (доживший до 99-ти лет) женился вторично, и Игнатий Плейель приобрел еще четырнадцать братьев и сестер.

С детства увлекаясь музыкой, Плейель делал такие успехи без помощи учителей и проявил такие прекрасные успехи, что его отправили учиться в Вену. Вскоре он обратил на себя внимание венгерского магната графа Эрдели, который, услышав, как он играет на клавесине с искусством, необычным для пятнадцатилетнего мальчика, заинтересовался его судьбой и стал платить Гайдну сто луидоров в год за учение Плейеля.

Четыре года спустя, в 1776 г., после успеха «Альцесты» в Париже, Глюк приехал в Вену и виделся с Гайдном Юный музыкант в это время стал любимым учеником Гайдна, и его занятия уже подходили к концу, он был приглашен показать свои композиторские опыты. Глюк внимательно отнесся к ним и, чтобы доказать, что работы начинающего автора не оставили его равнодушным, он к своим похвалам присовокупил следующий совет: «Мой юный друг, теперь, когда вы научились наносить ноты на бумагу, вам остается только научиться их стирать».

Плейель обогатил опыт, которого ему еще недоставало после уроков Гайдна, управляя капеллой у своего покровителя графа Эрдеди, затем он поехал в Италию, где общение с Чимароза, Гульельми, Паэзиелло и слушание их произведений в исполнении знаменитой певцов-виртуозов завершили его композиторское образование.

До сих пор его привлекала только инструментальная музыка - он захотел испытать себя в области драматической музыки и поставил в Неаполе оперу («Ифигения»), которая по его возвращении в 1781 г. была также поставлена и в Германии. Он совершил в 1783 г. второе путешествие по Италии и затем был приглашен в Страсбург помощником регента в соборе. В 1789 г. после смерти своего патрона он занял обещанную ему должность регента; упрочив материальное положение семьи, он мог свободно посвятить себя камерной музыке, которая привлекала его много больше, чем культовая или драматическая.

Из Страсбурга известность его, как композитора знаменитых квартетов для струнных инструментов дошла до Вены, Берлина, Лейпцига, Парижа, Голландии, эти квартеты прославили его имя и вызвали самые лестные отзывы, напр. Моцарта, выраженные в следующем письме: «Опубликованы квартеты некоего Плейеля, ученика Иосифа Гайдна. Если у вас их еще нет, постарайтесь достать, они стоят этого. Они очень хорошо написаны очень милы, вы легко узнаете в них его учителя. Какое счастье для музыки, если Плейель сможет заменить нам Гайдна».

Благодаря своей известности, Плейель в 1791 г. был приглашен членами общества «Professional Concerts» в Лондон дирижировать концертами, как его учитель Гайдн, приглашенный в предыдущем году членами конкурировавшего общества. Ученик имел такой же успех, как и учитель. Возвратившись в Страсбург в сентябре 1791 г. в момент, когда Париж праздновал провозглашение конституции, Плейель вместе с мэром города Дитрихом (Dietrich) и капитаном Руже-де-Лилем организовал церемонию в честь конституции, во время этого празднества все жители Страсбурга пели припев к гимну «Liberte Sainte» («Святая свобода»), написанному Плейелем на стихи Руже-де-Лилля. Два года спустя, 10 августа 1793 г., Плейель представил новое доказательство своих республиканских убеждений — программную симфонию «La revolution du 10 aout ou le tocsin allegorique» («Революция 10 августа, или аллегорический набат»), о торжественном исполнении которой страсбургцы сохранили исключительное воспоминание; это было сочинение, написанное на темы популярных революционных песен и заканчивавшееся грандиозной полифонией, в которой участвовали все колокола города.

С 1795 г. Плейель поселился с семьей в Париже и в вихре революционных событий не находил большого спокойствия для сочинения квартетов и вообще камерной музыки.

Для удовлетворения своей жажды деятельности он стал музыкальным издателем, печатал собственные произведения и произведения своих коллег, отстаивая права собственности, давая музыкантам точные и изящные издания, которых они до сих пор не имели.

Вскоре его дела пошли так блестяще, что он к издательству присоединил фортепианную фабрику, быстрое расширение которой окончательно отвлекло его от композиции и даже от издательства.

Когда будущее его было обеспечено, он поселился в окрестностях Парижа. Он передал управление фабрикой сыну Камиллу Плейелю, отличному музыканту, ученику своего отца и Дюссека. Объединившись с 1824 г. с Калькбреннером, Камилл Плейель оставил всемирно известное предприятие, существующее и в наши дни. Волнения июльских дней 1830 г. нанесли смертельный удар Игнатию Плейелю, боявшемуся осложнений по отношению к переданному им сыну предприятию, неустанным развитием которого он горячо интересовался.

Он умер 14 ноября 1831 г.

КЕРУБИНИ

В заглавии перечня своих сочинений Керубини добросовестно перечисляет все свои имена (Мария, Луиджи, Карло, Сальвадоре) и сообщает, что он родился во Флоренции 14 сентября 1760 г. Уже с детства сказывалась художественная натура Керубини. «Учиться музыке начал я с шести лет, — так говорит он в примечании к своему каталогу, — а с девяти лет стал учиться композиции. Моим первым учителем был мой отец Бартоломео Керубини». Вряд ли можно предполагать, что он учился во Флоренции контрапункту; иначе он впоследствии не стал бы заниматься им у Сарти. Тем не менее, прежде чем покинуть свой родной город, Керубини написал несколько культовых сочинений, ораторию, которая исполнялась в одной из флорентийских церквей, и «Intermezzo»,¹⁰ небольшую одноактную *opera buffa*, предназначавшуюся для любительского спектакля. Музыка ее утеряна, и даже название ее было забыто впоследствии самим автором. В 1775 г. написано было второе «Intermezzo», которое также не дошло до нас. Вообще Керубини нельзя было упрекнуть в отсутствии прилежания, и неудивительно, что его талант не остался незамеченным.

¹⁰ *Inferraezzo* — интермедией стали называть в XVIII в. в Италии то музыкально-сценическое действие, которое выполнялось в промежутках между актами оперы и которое носило кочешеский, шутовской, буффонный характер. Из этих интермедий впоследствии образовалась самостоятельная комическая опера — *opera buffa* в противоположность серьезной опере, «*opera seria*». — *Прим. ред.*

Кантата Керубини «*La publica felicità*» («Счастье народа»), исполненная на празднестве в честь герцога Леопольда II, обратила на себя внимание герцога. Несколько лет спустя он назначал Керубини стипендию для продолжения образования в Болонье у Джузеппе Сартти. Вот что пишет об этом сам Керубини: «Приблизительно в 1777 или 1778 г. я получил от герцога Леопольда стипендию для продолжения своего образования у знаменитого Сартти, у которого я работал в течение трех или четырех лет. Благодаря урокам и советам этого великого учителя, я усовершенствовался в контрапункте и драматической музыке». Наряду с собственными упражнениями Керубини переписывал для себя разные музыкальные и теоретические сочинения. Между прочим, он переписал два трактата своего учителя: «*Compendio scientifico del canto fermo ossia dei toni ecclesiastici*» («Научное руководство по *cantus firmus* или по церковным ладам») и «*Saggio superficiale sopra il principio della musica*» («Краткий опыт об основах музыки») Сартти, ученик знаменитого падре Мартини, слыл глубоко образованным человеком и замечательным педагогом

Об успехах Керубини в контрапункте можно судить по восьми-голосному «*Credo*» («Верую»), начатому в 1778—79 г. еще под руководством Сартти и законченному только в 1806 г. Повидимому непосредственное влияние на композицию этой вещи имела подобная же работа Сартти, написанная для конкурса на место соборного капельмейстера в Милане, благодаря которой Сартти и получил это место. Как и там, так и здесь решались контрапунктические и технические проблемы, и в этой области ученик даже перещеголял учителя. В то время как Сартти дает только несколько тактов «*Canone inverso contrario*», г. Керубини выдерживает эту невероятно трудную контрапунктическую комбинацию гораздо дольше: кроме того возможности повторения и варьирования темы использованы им более исчерпывающе. С появлением этого «*Credo*», мы видим в Керубини уже настоящего художника. Вряд ли нужно еще говорить, как благотворно влияло на творчество Керубини изучение старых авторов. Весьма многие типичные вокальные мотивы, а также способы их обработки поддерживают это достаточно красноречиво. В «*Credo*», Керубини создал нечто подобное тому, что сделал Брамс в своих мотетах. Мы не знаем, какой успех имела эта вещь, но, несомненно, «*Credo*» — апогей творчества молодого Керубини в области церковной музыки.

Ко времени занятий Керубини у Сартти относится еще «*Litania*»¹² (1779 г.) и мотет «*Nemo gaudeat*» («Пусть никто не радуется») (1784). Некоторую связь с этой вещью имеет еще соната для двух органов, написанная в 1780 г. Весьма возможно, что мотет и соната прежде всего исполнялись в церкви св. Марка в Венеции, так как для исполнения их требуется наличие двух органов. Написанные в Милане, они, быть может, на самом деле предназначались для Венеции, так как Керубини провел там некоторое время в 1784 г. Там же он должен был написать оперу для одного из венецианских театров, но еще до окончания ее владелец театра обанкротился, и Керубини вернулся в Милан. Два отрывка из этой оперы сохранились до нашего времени

Упомянем еще о шести сонатах Керубини, так как они относятся к тому же 1780 г. и являются последними чисто инструментальными произведениями, написанными им перед отъездом из Италии. Чтобы правильно судить о произведениях этого рода, нужно принять во внимание, что итальянскому композитору того времени композиторская деятельность вне церкви и сцены представлялась лишь второстепенной. Сонаты эти предназначались для дилетантов, которые в отношении качества исполнения и тонкости вкуса, без сомнения, далеко не могли сравняться с австрийскими аристократами, для которых писал свои сонаты Гайдн и Моцарт. Сонаты Керубини выдержаны приблизительно в стиле более простых сонат Моцарта. В них часто встречаются такие мелодии, которые теперь кажутся нам исключительно моцартовскими, но были уже раньше в общем употреблении у итальянцев.¹³ Различные фортепианные фигурации, часто в виде ломаных аккордов, требуют уже довольно значительной техники и задуманы в подлинном фортепианном стиле. Повсюду рассыпаны мелкие украшения; в первой сонате встречается даже перекрещивание рук. Вряд ли эти сонаты могли быть написаны композитором, не владеющим в достаточной степени инструментом, и Берлиоз, конечно, неправ, утверждая, что Керубини, как и он сам, не умел играть на фортепиано

Лучшим учителем Керубини в области оперы была практика. Дело в том, что Сартти поручал ему писать музыку для второстепенных ролей своих опер; таким образом Керубини имел возможность проверять впечатление, производимое на сцене его музыкой, не неся никакой ответственности. Разумеется, его арии входили в партитуры Сартти без обозначения его имени, и он сам не сохранял и не записал их в перечень своих сочинений.

¹² Особый вид католического культового «песнопения». - *Прим. ред.*

¹³ О том, что истоки так наз. «моцартовского стиля» следует искать у итальянцев, см. интересную работу Торрефранка в «*Rivista musicale italiana*», 1910. - *Прим. ред.*

Свою первую собственную оперу Керубини поставил в 1779 г. Кратко, но не без чувства собственного достоинства, пишет он об этом в своем перечне: «Quinto Fabio» («Квинт Фабий»), опера в 4-х актах, поставлена во время осенней ярмарки в Александрии. Это моя первая опера. Мне тогда исполнилось девятнадцать лет». Об успехе этого произведения, как и вообще о деятельности Керубини в Италии, нам известно очень мало. Партитура, за исключением трех номеров, утеряна, но эти номера представляют для нас особенный интерес, как самые ранние драматические произведения Керубини. В 1783 г. он написал для римского театра оперу под тем же названием и, вероятно, на тот же текст; в то время композитор нередко писал музыку на одно и то же либретто по два раза. Прошло три года, прежде чем оперы Керубини снова появились на сцене. В 1782 г. во Флоренции была поставлена его «Armida abbandonata» («Покинутая Армида»). На этом закончилось его учение у Сарти, последующие годы он провел в своем родном городе, лишь изредка уезжая оттуда ввиду получения заказов на оперы.¹⁴ В том же 1782 г. флорентийский театр поставил его оперу «Messenzio, re d'Etruria» («Мессенций, этрусский царь»). До этого, в мае шла в Ливорно «Adriano in Siria» («Адриан в Сирии»), в январе 1783 г. театр Argentina в Риме поставил уже упомянутую вторую редакцию «Квинта Фабия», а в ноябре в Венеции в театре Сан-Самуэле шла опера-буффа «Lo sposo di tre» («Жених трех невест»). В следующем году — последнем году своего пребывания в Италии — Керубини поставил в феврале во Флоренции, а осенью в Мантуе «Allessandro en l'Inde» («Александр в Индии»). Для нас его продуктивность кажется изумительной, но итальянские композиторы того времени вообще были необычайно плодовиты.

Керубини в целом бесспорно принадлежал к господствовавшей тогда ново-неаполитанской школе. Отсюда отсутствие у него индивидуальных характеристик действующих лиц; да они и вряд ли были возможны при типовых формах, создаваемых либреттистами. Настроения и страсти передавались по установившемуся тогда шаблону, что впрочем вовсе не исключало проявления индивидуальных особенностей.

Нам остается лишь рассмотреть единственную оперу buffa, написанную Керубини в Италии.

Первый и необычайно продолжительный успех имела комическая опера Перголези «La serva-padrona» («Служанка-госпожа») 1733 г., но это скорее интермедия с двумя только поющими персонажами. Настоящая же опера buffa с 6—7 действующими лицами и с настоящим финалом праздновала свой первый триумф в 1760 г.; это была «Buona figliuola» («Хорошая дочка») Пиччини. В последующий период, вплоть до XIX в., впереди всех стояли Паизиелло и Чимароза. Главными творцами опера buffa были неаполитанцы. Но местный неаполитанский характер не везде выступает с одинаковой силой в этих произведениях. Так напр., заметна большая разница между «La Molinara» («Мельничиха») Паизиелло и его же «Севильским цирюльником» (1782 г.), написанным в Петербурге. Впервой вещи много простых песенных мелодий, настоящие арии и развитой ансамбль почти отсутствуют, брызжущий весельем и жизнерадостный «Севильский цирюльник», напротив того, так же далек от народной песни, как и написанный для Вены «Тайный брак» Чимарозы, хотя нельзя сказать, чтобы он был совсем лишен народного элемента.

Как известно, выдающийся композитор комических опер венецианец Бальдассаре Галуппи, стоявший особняком от неаполитанской школы, много заимствовал из песенного творчества своей родины. В опере «Lo sposo di tre», написанной Керубини для Венеции, есть удивительное сходство с манерой Галуппи и народной музыкой. Здесь уже самый текст требовал такого стиля. Не только действие происходит в Венеции, но взяты типичные фигуры из венецианской народной жизни. «Lo sposo di tre» указывает на то, что по крайней мере в молодости Керубини был способен к созданию ясной и веселой музыки; а это обычно считается несвойственным ему в период зрелости» Венецианцы были очевидно вполне удовлетворены этой жизнерадостной, веселой оперой; лестное прозвище *il cherubino*¹⁵ дано было ими композитору не за одно имя, как говорит «Театральный указатель» 1784 г., а за нежность его мелодий.

Плодovitая оперная деятельность не лишала Керубини времени и для других работ. Насколько популярны были оперы его во Флоренции, видно из того, что, по обычаю того времени, из их отрывков была составлена оратория, которая исполнялась в 1784 г. в иезуитской церкви. Некоторые произведения его служили чисто практическим целям, таковы например дуэты для двух одинаковых голосов с аккомпанементом чембало или арфы. Шесть дуэтов посвящены герцогу Квинсберри и изданы в Лондоне под названием «6 italian duetts».

¹⁴ По установившейся в XVIII и державшейся в Италии до середины XIX в. практике композитор как бы включался в состав оперной труппы, писал для нес оперы, разучивал их и вместе с труппой переезжал в течение обусловленного договором времени из города в город. О бытовой стороне итальянской оперы начала XIX в. См. Стендаль «La vie de Rossini». - *Прим. ред.*

¹⁵ *Il cherubino* — херувим, этой игрой слов и пользуется «Театральный указатель» в своей заметке. — *Прим. ред.*

Этот же сборник, лишь с заменой одной вещи другою, появился впоследствии в Париже под названием «6 Nocturnes»; под этим же названием они значатся и в перечне самого Керубини. Они предназначались для домашнего исполнения. Но нельзя сравнивать их с тонкими камерными дуэтами Стеффани¹⁶ и Генделя: несмотря на интересные канонические ходы и имитации, в них все же преобладает параллельное движение голосов; стиль и строение мелодии также, очевидно, взяты из тогдашней оперы. Тем не менее музыка носит не оперный, а чисто лирический характер. Большинство дуэтов состоит из двух частей, с возвращением к началу. Эти дуэты показывают нам, что та вокальная камерная музыка, которую мы теперь знаем почти лишь в форме романсов и песен, укладывалась в то время — а именно в Италии — в гораздо более сложные формы.^{16a}

После своих успехов в Италии Керубини захотел попробовать счастья в Лондоне: там, как и в начале XVIII в., встречали очень тепло итальянцев, певцов и композиторов. Сарти также ездил в Англию, хотя повидимому не получил там морального и материального удовлетворения. Покидая осенью 1784 г. Италию, Керубини не думал, что никогда больше не увидит своего учителя и друга. В этом же году Сарти уехал в Петербург. После целого ряда как успехов, так и неудач он заболел и, желая вернуться на родину, уехал из России, но по дороге скончался в 1802 г. в Берлине. Керубини чтит память Сарти и по приезде в Берлин в 1805 г. навестил его семью. Отправляясь в Англию, он не предчувствовал, что это путешествие даст новое и устойчивое направление его творчеству.

Мы мало знаем о пребывании Керубини в Лондоне и почти ничего об его отношении к музыке Генделя. Но позже он списал несколько генделевских произведений и предпослал им краткую заметку о жизни Генделя. Но несмотря на успех в Англии генделевских ораторий, интерес в Лондоне к итальянской опере не ослабевал, так как английский национальный зингшпиль не мог конкурировать с итальянской оперой.

В 1785 г. Керубини написал для Лондона так называемое *pasticcio* (буквально — «паштет»). Под этим названием подразумевалась опера, составленная из отдельных отрывков — или из собственных произведений композитора с новым текстом или из опер других авторов. (Подобное *pasticcio* ставил и Глюк за сорок лет перед тем.) Таким пастиччо Керубини была опера «Деметрио».

Более значительной работой Керубини была «*La finta principessa*» («Мнимая принцесса»), поставленная весной 1785 г.; в свое время Галуппи написал немало опер для Лондона, следовательно, венецианский народный стиль нравился англичанам, и Керубини мог воспользоваться именно тем стилем, в каком написан был его «Жених трех невест».

Об успехе «*La finta principessa*» нам ничего не известно, но, очевидно, она была принята благосклонно, так как Керубини получил заказ и на следующий сезон. Однако после этого мы видим его в Париже. Здесь он знакомится со скрипачом Виотти, который пользовался в Париже большой известностью и вращался в высшем обществе. Благодаря Виотти, Керубини был представлен королеве Марии-Антуанетте; она пригласила его участвовать в ее домашних концертах. В октябре Керубини вернулся в Лондон, дав Виотти обещание в следующем году снова посетить Париж. В 1786 г. английский король дал ему звание придворного композитора. Главным произведением Керубини в этом сезоне была опера «Юлий Сабин», поставленная весной в королевском театре. По стилю и содержанию музыка оперы стоит на одном уровне с прежними серьезными операми Керубини, но в ней интересны некоторые особенности. Мы находим здесь несомненное формальное и инструментальное обогащение неаполитанского стиля, которые еще не встречались нам. Еще в большей степени, чем в «*La finta principessa*», здесь сделан крупнейший шаг вперед в области увертюры. Это объясняется, конечно, тем, что в Лондоне инструментальная музыка вызвала больший интерес, чем в Италии. Несомненно, что знакомство Керубини с музыкой Баха и других предшественников Гайдна, а также с музыкой Генделя, оказало на него некоторое влияние общего характера.

«В июле 1785 г. я покинул Англию и приехал в Париж, где я поселился» — этими немногими словами Керубини говорит о том, «что окончательно избрал своей второй родиной Париж. Причина переселения кроется, вероятно, в том, что Париж был тогда центром музыкальной жизни, в котором опера возбуждала наибольший интерес.

¹⁶ А.Стеффани (1654-1728) обладал разносторонними дарованиями, он был певцом, композитором, капельмейстером, священником, потом епископом и папским дипломатом, он устроил на свое место капельмейстера в Ганновере в 1710 г. молодого тогда Генделя, на которого имел сильное влияние в музыкальном отношении.

^{16a} Перечисляя композиторов, писавших камерные дуэты, автор забывает здесь об одном из самых значительных из них, Франческо Дуранте (1684—1755), оставившем замечательные камерные дуэты. — *Прим. ред.*

Но при господствующем там разделении на партии, враждовавшие между собой, и при тяжеловесной деятельности Королевской академии (*Grand opera*), привилегии которой подавляли остальные театры, молодой оперный композитор вряд ли мог рассчитывать на такой успех, какой он имел в Италии, хотя дружба с Виотти и помогла ему проникнуть в круги парижской аристократии, при посредстве которой он мог бы надеяться на заказы.

С Парижем Керубини связывало господствовавшее там в это время направление в искусстве и желание работать в этом направлении.

«Оперы Глюка, с их сочетанием красоты, драматической силы и глубины в передаче трагических моментов, а также сознание собственного дара творить в этом же направлении — вот что, прежде всего, привлекло Керубини к Парижу. Для него представляла интерес и парижская концертная жизнь, хотя и в меньшей степени, чем опера. В то время в Париже было два концертных предприятия, в которых оркестровая музыка была на первом плане. Старейшей и пользовавшейся наибольшей известностью организацией были так называемые «*Concerts spirituels*» (духовные концерты), основанные в 1725 г. Все известные виртуозы, приезжавшие в Париж, выступали в этих концертах. В 1775 г. организовалось общество «*Concerts des amateurs*» (концерты любителей), переименованное с 1780 г. в «*Concerts de la loge olympique*» (концерты олимпийской ложи).

Большой интерес вызывали симфонии — сравнительно новый еще род музыки; довольно рано проникли туда симфонии Штамица; в лице Госсека Франция также имела выдающегося композитора в этой области. Но и Гайдн уже пользовался большой известностью. Его симфонии были впервые исполнены в 1779 г. в *Concerts des amateurs*, а в 1786 г. это общество заказало ему 6 симфоний (известных под названием «парижских»). Есть основание думать, что Керубини познакомился с гайдновскими симфониями в первые же годы своего пребывания в Париже. Хотя Керубини и ставил Гайдна очень высоко, но как в своих увертюрах, так и в оркестровом сопровождении опер шел совсем другими путями.

Кроме публичных концертов в Париже устраивались еще частные вечера, чаще всего у королевы. Керубини стал принимать участие в этих интимных концертах. Многие аристократы имели и собственные оркестры; во главе одного из таких оркестров стал Виотти, устраивавший также и у себя по воскресеньям утренние концерты, на которых выступали как его ученики, так и он сам. Первым произведением Керубини, написанным под влиянием парижских музыкальных впечатлений, была кантата «Амфион», написанная для «*Loge Olympique*». По неизвестным причинам она не была исполнена. Большое вступление ее содержит красивую и своеобразную мелодию, вошедшую потом в качестве главной темы в увертюру к «Анакреону». Эта тема, а также тема заключительной части встречаются в самой опере, так что есть основание думать, что увертюра была написана после окончания оперы.

В 1787 г. Керубини пишет небольшое произведение, предназначавшееся, вероятно, для исполнения в каком-нибудь аристократическом салоне — 19 романсов на текст поэта Флориана, взятые из романа «*Estelle*», который тогда только что появился и имел большой успех; 30 лет спустя им зачитывался молодой Берлиоз. Пастушеская поэзия была реакцией против слишком утонченной культуры, но часто принимала галантный и фривольный тон. Флориан был большим поклонником Руссо, и в его произведениях ясно отражалась его склонность ко всему идиллическому и чувствительному. Эти черты были свойственны французскому романсу, а также и комической опере, в которой романс играет большую роль. Мелодии романсов по своему строению носили определенный национальный французский характер. Структура французского романса состоит из нескольких строф, большей частью кончающихся припевом (*refrain*) Музыка для всех строф одинакова; фортепианная партия, в общем так же, как и в немецкой песне той же эпохи, очень проста, часто материал вступления применяется и в интерлюдиях, а иногда и в заключении. Несомненно, Керубини постарался написать свои романсы в стиле, который нравился парижским дилетантам. Ни по форме, ни по содержанию эти романсы не представляют ничего особенно оригинального. В 1791 г. в Париже появились в печати отдельным сборником 6 его романсов. Три других были изданы в Лейпциге в немецком переводе. Первый — «*Tu les brisas ces pœuds charmants*» («Тобой разорваны они, эти очаровательные узы»), красивое и выразительное произведение — появился впервые в 1801 г.; второй — «*Le veuf inconsolable*» («Неутешный вдовец»), текст и музыка которого менее интересны — вышел в 1791 г., год издания третьего — «*Le reveil*» («Пробуждение») — не установлен; он интересен своим торжественным началом и своеобразной ритмикой. Целый ряд романсов остался в рукописях.

В начале своего пребывания в Париже Керубини писал лишь мелкие вещи; объясняется это, конечно, сперва отсутствием заказа, а кроме того, необходимостью переработать в себе всю массу новых впечатлений. Вскоре последовал и заказ на оперу. Керубини познакомился с Мармонтелем, который в споре глюкистов с пиччинистами стоял на стороне Пиччини и писал для него тексты.

Он написал для Керубини либретто для оперы «Демофон». Но прежде чем приступить к этой работе, Керубини должен был, согласно обещанию, написать опера seria для Турина. В октябре 1787 г он отправился на родину и поставил там «Ифигению в Авлиде». Уже в марте следующего года он вернулся в Париж.

В «Ифигении» ясно видно изменение стиля. Это было замечено еще Галеви, любимым учеником Керубини. Керубини вовсе не собирался выступать реформатором и насаждать принципы Глюка на итальянской сцене. Глюк писал для Парижа и Вены, в Италии же его оперы не встречали сочувствия. «Ифигения» Керубини была им написана для Италии, и потому он здесь не отступил от обычных форм итальянской оперы, но обогатил ее новыми элементами, причем сильно возросла выразительность музыки в духе Глюка. Это выразилось отчасти в мелодиях нового характера, отчасти в новой трактовке оркестра, получившего гораздо большее значение, чем раньше. Но при этом Керубини идет своим собственным путем, вырабатывая приемы, характерные как для его последующих произведений, так и для всей французской школы. Между прочим, фигуры сопровождения он обращает в тематический материал, удерживая одну и ту же фигуру на больших участках сочинения или повторяя ее после перерыва без пения.

«Ифигения» — последняя опера, написанная в Италии и для Италии Керубини больше не удалось побывать на родине.

Возвратившись в Париж, Керубини принялся за сочинение «Демофона». Хотя это была его первая опера на французском языке, он все же мог рассчитывать на успех; он уже пользовался известностью и любовью в интересовавшихся искусством кругах Парижа. По словам Галеви, «он любил свет, и свет его любил». Благодаря своим знакомствам ему удалось поставить своего «Демофона» раньше одноименной оперы композитора Фогеля. Христоф Фогель (род. в Нюрнберге в 1756 г., умер в 1788 г.), о жизни которого нам известно очень мало, получил заказ на такую же оперу раньше Керубини, но вследствие нетрезвого образа жизни не выполнил заказа в срок, и Мармонтелю удалось убедить дирекцию заказать второго «Демофона» Керубини. Опера была принята холодно и шла всего восемь раз. Хотя девятое представление и было объявлено, но спектакль не состоялся.

В чем же причины ее неуспеха? Прежде всего, не понравился текст, а этим собственно уже была решена судьба и всего произведения в целом. Во Франции критиковали прежде всего текст, рассматривая его как самостоятельное произведение. Керубини и впоследствии часто страдал от недоброжелательного отношения к тексту его опер. Про «Демофона» острили: «Si des mots fon un opera, Demophon est un opera» (если опера состоит из слов, то и «Демофон» опера). Из этой игры слов трудно понять, направлен ли осуждение против текста или против музыки. Содержание «Демофона» вкратце таково. Женщины Фракии в чем-то тяжко провинились перед Аполлоном. В искупление своей вины они должны были, согласно изречению оракула, ежегодно приносить в жертву молодую девушку, на которую падал жребий. Избавиться от этого несчастья народ мог, согласно предсказанию того же оракула, только тогда, когда слабый победит сильного, гордый лев будет усмирен, и поток остановится в своем течении. Старый заслуженный воин Астор, беспокоясь об участи своей дочери, требует, чтобы царь Демофон принял участие в метании жребия и для своей дочери. Взбешенный царь обрекает дочь Астора Дирцею в жертву Аполлону. Дирцея тайно обвенчана с сыном царя, Осмидом, и уже имеет от него сына. В роковой день Осмид, возвратясь победителем с войны, пытается устроить бегство Дирцеи и Астора, намереваясь впоследствии последовать за ними. Но отца и дочь схватывают и заключают в тюрьму. В ту минуту, когда уже должно было свершиться жертвоприношение, Осмид со своими воинами врывается в храм и открывает свою тайну. Демофон прощает его: таким образом предсказание об усмирении льва сбывается, и Аполлон удовлетворен.

Что касается музыки оперы, то слушатели, ожидавшие чего-то необыкновенного, были несколько разочарованы. В общем, можно смело сказать, что красота и значительность музыки «Демофона» не была понята. Прошла незамеченной и увертюра — мастерской художественное произведение, доказывающее, что Керубини, действительно, пошел по новому пути. Она имеет форму французской увертюры,¹⁷ но так же, как и в глюковской «Ифигении в Авлиде», фугированное Allegro уступает место построению, сходному с первой частью классической сонаты. Увертюра эта, с ее патетическими темами, не уступает увертюре к «Ифигении» Глюка. Если последняя полна трагического достоинства, то в первой больше страстного напряжения. Сама опера — уже не прежняя опера seria, как «Ифигения» Керубини — со следами французского влияния, — но настоящая французская опера, лишь с некоторыми итальянскими элементами.

¹⁷ Форма французской увертюры была создана в XVII в. Люлли: начинаясь медленным движением, часто последовательным чередованием нескольких торжественных аккордов, увертюра затем давала фугато оживленного темпа и иногда возвращалась обратно к началу медленному движению. Тип этот был иного склада, чем итальянская *sinfonia*, и удержался до Моцарта («Волшебная флейта»). - Прим. ред.

Совершенно новым для Керубини была возможность дать хору более значительную роль. Керубини как мастер в области хоровых произведений превзошел здесь все написанное до тех пор французами в этой области. При сравнении с хорами других опер, хотя бы и Глюка, бросается в глаза обилие самостоятельных голосов, широта форм, богатство и последовательность оркестрового сопровождения. Из сольных номеров *Larghetto* Осмида «Oh, plaisir d-voir tant de charmes» («Какое наслаждение созерцать столько прелести») чисто итальянское по характеру мелодии, можно сравнить с ариями графини и Сусанны в «Свадьбе Фигаро» Моцарта или, быть может, скорее с последней арией донны Анны в «Дон-Жуане». Из вокальных номеров, написанных в совершенно новом стиле, полна сильного драматизма большая ария Дирцеи «Ciel, ou vais-je?» («Небо, куда идти?»), могущая служить образцом этого рода и являющаяся прямой предшественницей большой арии Лодойски. Отметим, что значительность и красота «Демофона» была незамечена или недостаточно оценена не только современниками, но и позднейшими критиками, за исключением Мегюля, друга и конкурента Керубини, сразившего ему полную похвалу. Из новейших критиков раньше всех оценил эту оперу Кастиль Блаз. Он говорит: «Это сам Глюк его силой и увлекательностью, причем с более изящными формами и более богатым и разнообразным оркестром». Мы уже упоминали о широко развитых формах, введенных в оперу на самом деле не Глюком, а Керубини, о своеобразии его стиля, благодаря употреблению таких форм, о разнообразии его инструментовки. Отметим здесь, что альт часто соединяется с духовыми, что последний в своих аккордовых сочетаниях служат для резких акцентов гораздо чаще, чем у итальянцев, что в увертюре отсутствуют кларнеты. Укажем еще на частые и неожиданные контрасты *forte* и *piano* — прием, который Керубини знал уже в Италии и который часто применялся во французской опере времен Глюка. Это же является, как известно, одной из характерных черт в творчестве Бетховена. Очевидно, этот прием, возникший в Италии, оттуда распространился по различным направлениям.

Керубини уже успел завоевать себе прочное положение. В это время парикмахеру королевы Леонару Отье пришла в голову мысль создать новый оперный театр, который под названием «Theatre de Monsieur» получил зал в Тюильри и множество различных привилегий. Виотти, назначенный его директором, привлек Керубини в качестве композитора и, вообще, для высшего надзора за постановкой итальянских опер. Капельмейстером был назначен Местрино — ученик Виотти. Им удалось залучить лучших певцов, как для французских, так и для итальянских спектаклей. Среди них был впоследствии композитор комических опер, Мартен, позднее преподаватель консерватории, и т.д. Оркестр тоже был несомненно превосходный — первой скрипкой был Роде, второй — Байо. К этому времени относится все увеличивающееся значение Комической оперы. С течением времени композиторы обратились к историческим полуисторическим сюжетам, без сомнения, в связи с все более усиливающимся политическим возбуждением. Обычный материал комических опер: — эпизоды из буржуазной или крестьянской жизни — уже передал удовлетворять публику. Сами либреттисты старались проводить Жизнь через посредство сцены свои политические убеждения.

«Theatre de Monsieur», а позже и «Theatre Feydeau» сделали значительный поворот к серьезной опере, и для этого Керубини был для них незаменимым мастером, хотя новая его опера «Маргарита Анжуйская» по неизвестным причинам не была принята к постановке и осталась в отрывах.

1791 год был первым годом серьезного успеха Керубини в Париже. Его «Lodoiska», впервые поставленная 18 июля, имела огромный успех, и в первом же году прошла не менее 200 раз. «Lodoiska» уже потому значительнее «Демофона», что в ней еще строже выдержан новый стиль Керубини, а сравнительно с прежними операми с диалогом представляет колоссальный шаг вперед. Здесь впервые опера с диалогом подошла к большой героической опере. Сюжет взят из популярного тогда романа Луве с приключениями «Фоблаз». Действие происходит в Польше. Молодой дворянин Флорески со своим слугой ездит по всей стране в поисках своей невесты Лодойски, которую отец, политический противник жениха, доверил некому Дурлинскому; этот последний держит дочку с ее подругой Лизинкой в своем замке и хочет вынудить ее согласие на брак с собой. Флорески для спасения невесты хитростью проникает под чужим именем в замок, узнается его владельцем и присуждается к жестоким пыткам. Лодойска может дать свободу жениху, если согласится отдаться Дурлинскому. Конфликт разрешается тем, что на замок нападает и разрушает его благородный татарский вождь Тицинан, в начале действия встретивший Флорески и подружившийся с ним. Незначительная опера на тот же сюжет Крейцера далеко не имела такого успеха, хотя она еще появлялась в то время, как произведение Керубини уже исчезло со сцены. Это было в 1800 г., когда произошло слияние театров Фейдо с театром Фавар. С этого времени опера высокого стиля с диалогом вообще перестала возбуждать интерес парижан.

Первое представление «Лодойски» оставило у зрителей впечатление чего-то необыкновенного. Ее увертюра представляет такое же высокохудожественное произведение, как и увертюра к «Демосфону» и, хотя не имеет величавой страстности этой последней, но зато полна своеобразной, совершенно новой, современной напряженности. Инструментовка ее необыкновенно тонка.

В этой опере Керубини уже владеет своим новым стилем в совершенстве — тем стилем, в котором написаны все его дальнейшие наиболее известные нам оперы: «Элиза», «Медая», «Водовоз», «Анакреон». Вот что говорил Керубини о своем новом стиле Шлессеру, приехавшему в Париж в 1824 г.: «Парижская публика постоянно занимается искусством, но склонна к острым ощущениям, в особенности в театре. Это имеет то преимущество, что французская опера предъявляет более высокие требования к тексту и музыке, чем итальянская. Во Франции он, Керубини, сознательно изменил свой прежний оперный стиль. Концертное пение на сцене неуместно».

Революция не прошла бесследно для Керубини как в отношении внешних обстоятельств его жизни, так и в отношении его творчества. В 1791 г. он написал три хора к одноактной драме Пижю: «Мирабо на смертном одре». Хоры эти, красивые и прекрасно инструментованные, с сопровождением полного оркестра исполняются в пьесе за сценой.

В 1792 г. «Theatre Feydeau» был временно закрыт. Этим закончилась деятельность Керубини в области итальянской оперы. Принимал ли он участие в работе театра после его реконструкции — нам неизвестно. 10 августа Керубини еще оставался в Париже, как говорят, из-за любви к Сесиль Турретт, своей будущей жене. Как бы то ни было, в этом (1792) году он посвятил ей «Air de amitié» (арию дружбы) для одного голоса с сопровождением оркестра; она имеет биографическое, а не художественное значение, концу года Керубини отправился к своему другу архитектору Луи, жившему с семьей в помещении бывшего монастыря Шартрез, здесь, вблизи природы, в обществе любителей музыки, он прожил коло года. Пребывание его было омрачено известием о смерти отца (10 сентября 1792 г.).

Крупнейшим сочинением Керубини в 1793 г. была опера «Koucourgi». Она предназначалась для «Theatre Feydeau», но не была там поставлена и уцелела лишь в отрывках. Судя по перечню Керубини, недостает увертюры и заключительной части финала. Эта опера с сюжетом из китайской жизни не может сравниться «Лодойской», так как в ней неискусно смешано серьезное с комическим. В ней также преобладают ансамбли и приемы письма в общем такие же, как и в «Лодойске». Мы вернемся к ней, когда будем говорить о последней опере Керубини «Али-Баба», для которой из «Кукуржи» частью был взят текст и музыка.

В следующем году Керубини женится на красавице Сесиль Турретт, дочери придворного музыканта, от которой затем имел сына и двух дочерей.

13 декабря 1794 г. в «Theatre Feydeau» была поставлена новая опера Керубини «Elisa». Она занимает совсем особое место среди его оперных шедевров, но особым успехом не пользовалась; по своей близости к природе и настроению это произведение является непосредственным предшественником немецкой романтической оперы. По крайней мере, то чувство природы, которое присуще романтике начала XIX в., до «Элизы» еще не вводилось в оперу. В «Элизе» некоторые эпизоды взяты из жизни Савойи, потому в опере есть заимствования из народной музыки савояр. В оркестре это подчеркивается употреблением флейт-пиццо.¹⁸

В 1795 г. была основана Парижская консерватория, в которой Керубини работал до самой смерти, способствуя ее славе сперва как педагог, а затем как директор. Преподаватели консерватории обязаны были в революционное время писать музыку к бесчисленным национальным празднествам; поэтому произведения Керубини этого рода не случайно относятся к периоду 1795 г.

Произведения эти собраны в одно целое самим Керубини. Их можно разбить на две группы: в первой 3 крупных произведения, во второй — 6 более мелких, по форме вроде народных песен; в нее входят: «Республиканская песня», «Гимн победе», «Гимн братству (1795) и 3 других. Как и большинство революционных песен, которые главным образом исполнялись под открытым небом, первые три сопровождаются оркестром из духовых и ударных инструментов в следующем составе: флейты-пиццо, кларнеты, валторны, трубы тромбоны, туба curva, фаготы, серпент, литавры, барабаны и там-тамы.

¹⁸ В немецкой музыкально-исторической литературе для эпохи Великой французской революции установился термин «Rettungsoper» — «опера спасения», для тех музыкально-сценических произведений, в основе которых лежит спасение, чаще всего путем героического самопожертвования. Революционное время на каждом шагу давало поводы для подобного рода сюжетности. К числу опер этого типа принадлежит и «Элиза», где возлюбленная спешит на помощь человеку, желающему найти под влиянием ревности гибель в альпийских ледниках. В громадном же в большинстве случаев гибель герою или героине грозит от той или иной общественной среды: таковы оперы «Пещера» Лесюера, «Лодойска», «Фаниска», «Водовоз» Керубини, «Леонора» Гаво и опера на тот же сюжет Бетховена. — *Прим. ред.*

Остальные 3 сочинения — более просты и сопровождаются только кларнетами, валторнами и фаготами. Два из них написаны для одного голоса. Из трех более крупных произведений самое значительное — «Гимн Пантеона» со словами Шенье, в которой Керубини вводит новые, еще чуждые его времени комбинации инструментов. Но вообще в области революционных гимнов Керубини не создал ничего выдающегося, даже лучшая вещь его в этом роде, «Республиканская песня» — не может сравниться не только с «Марсельезой», но даже и с «Походной песней» Мегюля.

1796 год прошел у Керубини в работе над оперой «Медея» на известный античный сюжет, поставленной в марте 1797 г.; он до сих пор считается вместе с «Водовозом» его лучшей большой оперой. Такого мрачного величия, господствующего во всей опере мы не встречали даже у Глюка и лишь много лет спустя снов, находим его у Вагнера. Если бы не разница в музыкальном оформлении, «Медею» по своеобразному величию можно было бы сравнить с «Гибелью богов», а по упорному выдерживаемому основному настроению — с «Тристаном». Центр тяжести в обоих произведениях лежит не во внешнем действии, а во внутренних переживаниях героев. Недаром Брамс называл «Медею» совершенным образцом драматической музыки. Первое представление этой оперы не имел большого успеха, но это не помешало однако ей вместе с «Водовозом» создать ее автору всемирную известность. Она была первой оперой Керубини, поставленной на немецкой сцене.

В последующие годы Керубини возвращается к сочинению комических опер. Две он написал сам, в сочинении третьей линии принимал участие. Оперы эти написаны во французском стиле, но в комической опере он не выявляет его в столь развитом виде, как в серьезной опере. Тем не менее по тщательности и тонкости оркестровой отделки Керубини иногда и здесь оставляет за собой Гретой и других своих современников.

7-го термидора 6 года (25 июля 1798 г.) была поставлена его новая комическая опера «L'hotellerie de portugaise» («Португальская гостиница»). Текст оказался неудачным, но музыка имела огромный успех. Во второй раз опера была поставлена с переработанным текстом и с некоторыми изменениями в музыке и снова имела успех. Но и в этом виде текст очевидно не удовлетворил публику, и опера выдержала только четыре представления. Это одно из лучших сочинений Керубини в этой области. Насколько она кажется еще свежей и жизненной, доказывает факт ее постановки в Берлине в 1912 г.

Характерно как для этой, так и для других опер этого рода, то из шести сольных номеров только два являются настоящими ариями, остальные же — куплетной формы. По обычаю французских комических опер, в конце оперы имеется ансамбль, исполняемый десятью главными действующими лицами, частью всеми вместе, увертюру введен испанский элемент в виде так называемого «Folie d'Espagne», медленного танца в миноре, в трехдольном размере. Этот танец встречается у Корелли в его скрипичной сонате 29 вариаций), в более позднее время — у Листа («Испанская рапсодия»). Вторая комическая одноактная опера Керубини, под названием «La punizione» («Наказание») была поставлена 23 февраля 1799 г. новая музыка имела успех, а текст на этот раз был даже освистан после переделки вызвал впрочем аплодисменты и текст. Диалог той оперы нам неизвестен, так как до нас дошел только автограф партитуры. Как ни привлекательна музыка этой маленькой оперы, все же она во многом уступает «Португальской гостинице»; она быстро исчезла из репертуара.

Третья опера — «Пленница» — была написана Керубини совместно Буальдье для маленького театра «Monpensier». В составлении либретто также принимали участие несколько человек. Опера была оставлена 12 сентября 1799 г. и, благодаря участию одного выдающегося комика, имела длительный успех. Несмотря на то, что музыку писали два композитора, опера отличается своей цельностью. Это указывает на то, что в этом роде музыки установился определенный стиль, в котором Буальдье, несмотря на свою молодость (24 года), не уступал Керубини. Перу Керубини принадлежат: № 2 — ария, № 5 — терцет и № 8 — финал. Один из лучших номеров оперы — ария с мелодией песенного характера — принадлежит Буальдье.

После необыкновенного успеха «Калифа Багдадского» (1800 г.)¹⁹ Керубини обратился к Буальдье тут же в театре с указанием на эти технические недочеты, и тот стал заниматься у него по контрапункту. По словам самого Буальдье, он научился понимать, что тщательная обработка не вредит свежести мысли. Сравнивая с «Калифом» «Белую даму», лучшее произведение Буальдье, написанное в 1825 г., мы видим, как много дали ему занятия под руководством Керубини. Его обычно простая гармония, нередко вводившая скуку однообразными чередованиями тоники и доминанты, сделалась более богатой.

¹⁹ Опера Буальдье. - Прим. ред.

Кроме музыки, обоих композиторов сближала их склонность к рисованию. Часто они занимались вместе рисованием по несколько часов. Когда Буальдьё в 1827 г. женился во второй раз, Керубини написал для венчального обряда в церкви «O salutaris» для трех мужских голосов а capella. Но уже семь лет спустя Керубини навеки простился со своим другом. Речь, произнесенная им над могилой Буальдьё, была полна искреннего горя.

Керубини работал совместно и с Мегюлем. 14 марта 1803 г. была поставлена их общая опера «Эпикур». Увертюра, весь первый и вторая половина третьего акта написаны Керубини. Насколько можно судить по этим отрывкам, в которых притом не сохранился диалог, текст весьма слаб и до смешного схематичен. Нет ничего удивительного, что он не вдохновил Керубини. «Эпикур» не имел никакого успеха, и в журнале «Annee Theatrale» за IX год республики совместная работа двух композиторов подверглась справедливой критике. Несмотря на это, подобные случаи совместно! о творчества повторялись в истории французской оперы по меньшей мере вплоть до тридцатых годов.

За два месяца до постановки «Эпикура» Керубини пережил величайший в жизни внешний успех. 16 января 1801 г. в «Theatre Feydeau» была поставлена его лучшая опера «Les deux journees» («Два дня»), у нас более известная под названием «Водовоз». Уже в конце первого акта публика пришла в небывалый восторг, а по окончании оперы автору принесли свои поздравления крупнейшие парижские композиторы: Гретри, Госсек, Мегюль, Лесюер, Мартини и др. «Водовоз» — одно из тех редких произведений, которое с первого раза производит большое впечатление и вместе с тем обладает подлинными достоинствами. Таковы в Германии «Фрейшютц» и «Волшебная флейта»; таков и «Водовоз» — «народная» опера в лучшем смысле слова, доступная как знатоку, так и мало искушенному в музыке слушателю. Либреттист напал на счастливую мысль поставить в центре действия савояра-водовоза Микели, человека из народа, честного, полного любви к людям. Иногда текст грешит излишней навязчивой моралью, но этот недостаток искупается прекрасной музыкой. Хотя действие перенесено в XVII столетие, но многочисленные и ясные намеки на недавние события революции дают понять, о каком, в сущности, времени идет речь. Бесчисленные опасности, постоянные смены ужаса и радости (Армен и Констанция четыре раза избавляются от неминуемой опасности), — все это создает драматическую напряженность сюжета, который вызвал одобрение Гете; Бетховен назвал его лучшим либретто рядом с «Весталкой». В первом акте есть номера, имеющие народный характер: романс Антонио и ария Микели «Guide mes pas» («Веди меня»). Ансамбли не только драматичны в целом, но содержат массу интересных отдельных моментов. В терцете и следующем за ним дуэте финала первого акта Амброс видит чисто моцартовские приемы, но скорее не в сходстве мелодии, а в непрерывном, живом течении музыки. Второй акт начинается оркестровым вступлением, стоящим в тесной связи с действием. Полный состав оркестра усилен тромбонами. После *decrescendo*, достигаемого постепенным выключением инструментов, проходит торжественная тема, взятая автором из «Cruefikus» своего восьмиголосного «Credo». Тема эта повторяется при обращении лейтенанта к солдатам: «Заслужим милость кардинала», и подчеркивает этим, что они являются слугами кардинала и церкви.

Об увертюре к «Водовозу» журнал «Annee theatrale» писал так: «увертюра и первый акт поразительно изображают отзвуки грозных движений масс и народных волнений и всего, что сделала нам столь близким революция». Всякому знакомому с увертюрой это утверждение покажется непонятным. Скорее его можно отнести на счет именно первого антракта, в котором введен барабанный бой и нарастание звука на органном пункте. Не менее странное и произвольное толкование дал сорок лет спустя молодой Вагнер в своей знаменитой парижской статье «Об увертюрах». «Увертюры Керубини, — пишет он, — это поэтические наброски главных мыслей драмы, общие черты которой переданы музыкой сжато и ясно. Увертюра к «Водовозу» служит примером, как можно сжато передать ход действия, не нарушая единства художественной композиции». Мнение Вагнера об увертюрах Керубини не лишено истины, но менее всего приложимо к увертюре «Водовоза». Вагнер в то время вообще переоценивал способность чисто инструментальной музыки символизировать внемузыкальные события — ошибка, от которой он сам решительно отказался впоследствии. Понятнее чисто музыкальное восхищение, вызванное этой увертюрой у М.Гауптмана. Он пишет о ней: «Трудно себе представить теперь, что мог чувствовать молодой композитор того времени при первых тактах этой увертюры. Я лично не мог удержаться от слез; Моцарт отошел у меня на второй план. И только позже его более чистая и непретенциозная музыка снова проникла в сознание не затемняя красоты первой». Глубина впечатления вызывалась в то время романтическими чертами, присущими музыке Керубини. В этом убеждают нас первые такты увертюры. Это начало сознательно заимствовано Шуманом в начале его «Увертюры, Скерцо и Финала» для оркестра.

Несмотря на большой успех своего «Водовоза» во Франции и за границей, Керубини повидимому испытывал постоянные материальные затруднения. Дело в том, что согласно тогдашним обычаям композитор получал за свою оперу от того театра, для которого писал ее, сразу всю обусловленную сумму единовременно, заграничным же театрам, желавшим ставить эту оперу, оставалось только купить партитуру. В 1801 г. Керубини вместе с Лефевром и Гара организовал концертное предприятие. После двух концертов предприятие это лопнуло. Около этого же времени несколько виднейших композиторов: Буальдьё, Бертон, Изуар, Мегюль, Жаден,

Крейцер и Керубини объединились с целью организовать издательство исключительно для печатания своих собственных сочинений. Этим объясняется надпись на некоторых партитурах: «Chez Cherubini» («У Керубини»), обыкновенно же печаталось «Au magasin de musique» (в музыкальном магазине) такого-то издателя. Предприятие, о материальном успехе которого нам ничего не известно, впоследствии перешло к младшему брату Буальдьё. Вместе с Буальдьё и Жаденом Керубини издавал также «Journal d'Appollon», о чем было объявлено в 1802 г. в «Courrier des spectacles». Журнал выходил раз в две недели и содержал французские романсы, рондо, арии, дуэты, а также итальянские каватины, дуэты и каноны (на три и четыре голоса). Все это принадлежало перу самих же издателей. В «перечне» Керубини значатся лишь четыре песни, сочиненные для этого журнала в 1801 г. Они были напечатаны вместе с тремя дуэтами, написанными в том же году и предназначенными для того же журнала. Журнал повидимому скоро прекратив свое существование.

Как и в материальном положении, так и в образе жизни Керубини успех «Водовоза» не произвел никаких перемен. Нам известно, что Керубини жил очень замкнуто со своей женой и двумя (тогда) детьми. Такой образ жизни, противоположный первым годам его пребывания в Париже, объясняется его прочным положением как известного композитора, благодаря чему отпала необходимость искать связей и протекции.

С 1803 г. Керубини стал страдать нервным расстройством. Парижский корреспондент немецкой «Музыкальной газеты» говорит про него следующее: «Керубини чрезвычайно слабый организм; он очень раздражителен, часто страдает судорожными нервными припадками и часто впадает в глубокую меланхолию». Этим объясняется постоянно мрачное выражение его лица; этим же, вероятно, отчасти объясняется и замкнутый образ его жизни.

В 1803 г. Керубини написал оперу «Анакреон», Первое ее представление в «Theatre de la republique» было весьма неудачным: опера была освистана и выдержала после этого лишь семь представлений. Сам Керубини приписал этот провал «разделению публики на партии».

Как-раз в это время в Париже все интересующиеся музыкой делились на два лагеря. Причиной этому был конфликт между Лесюэром и консерваторией.

Возможно, что партия Лесюэра, разумеется, без его личного участия, — могла содействовать провалу «Анакреона». Виной провала во всяком случае был и неудачный текст. Кроме грубого безвкусия некоторых мест текста, еще худшим недостатком является частая задержка действия, — но это уже не вина текста. Дело в том, что «Анакреон» — опера-балет, т.е. опера, в которой танец, тесно связанный с действием, играет большую роль и, следовательно, большое внимание обращено на те или иные отдельные моменты, а не на самое действие. Отличие танцев в «Анакреоне» от обычного балета заключается в том, что они тесно связаны не только с действием, но и с пением.

В следующем (1804) году Керубини поставил в Большой опере уже настоящий балет: «Achille a Scyros» («Ахиллес на Скиросе»). Балет повидимому имел большой успех, так как был возобновлен в 1812 и 1819 гг. Партитура его нигде не была напечатана.

Постепенно сочинения Керубини проникают и за пределы Франции. В Италии его позднейшие, лучшие оперы остались неизвестными, что неудивительно, если вспомнить, что и лучшие произведения для сцены Глюка и Моцарта не находили тогда признания в этой стране. В Англии пользовались большим успехом оперы, составленные из отдельных частей нескольких опер, принадлежавших различным композиторам. В 1793 г. часто ставилась «Лодойска» с музыкой Керубини и Крейцера. Той же участи подвергся и «Водовоз» в переделке Этвуда под названием «Беглецы, или водовоз»; опера шла в 1801 г., от музыки Керубини осталось очень мало.

В 1799 г. Крамер исполнял в «Professional concerts» инструментальные сочинения Керубини (увертюры), удержавшиеся на долгое время в репертуаре этих концертов.

Особенным успехом вне Франции пользовался «Водовоз». Он был дан французской труппой в 1802 г. в Брауншвейге. В немецком исполнении эту оперу поставили впервые в Мангейме в том же году 6 января, затем в Берлине, Дессау, Гамбурге, Бремене и Брауншвейге. В 1803 г. она шла в Веймаре, в 1804 г. в Штутгарте и Касселе, в 1805 г. — в Кобурге. В Вене шли «Водовоз», «Медея» и «Лодойска», затем в искаленном виде «Элиза» (под названием «Гора св.Бернгарда») и в следующем году «Пленница».

Придворный театр поставил «Португальскую гостиницу». При сильной конкуренции обоих театров неудивительно, что директор придворного театра барон Браун хотел иметь оперу, написанную Керубини специально для его театра. Для этого Браун отправился в Париж, и Керубини вместе с Брауном поехал в Вену. Эта поездка представляет для нас интерес в том отношении, что Керубини лично познакомился в Вене с немецкими классиками, Гайдном и Бетховеном.

26 июня 1805 г. Керубини вместе с женой и младшим, недавно родившимся ребенком покинул Париж. В дороге он вел дневник, который впрочем прерывается в Вене и в общем не содержит ничего особенно значительного. В Берлине он разыскал, как мы уже говорили, семью своего учителя Сarti. В берлинской опере он слушал «Тайный брак» Чимарозы, «Армиду» Глюка и «Орлеанскую деву» (имени композитора он не сообщает). 27 июля он прибыл в Вену. В центре немецкой музыкальной жизни Керубини не был чужестранцем. Он знал и чрезвычайно ценил музыку Гайдна и Моцарта, хотя их влияние на него было невелико. В рецензии «*Allemeine Musikalische Zeitung*» говорилось, что после первого представления «Водовоза» Керубини предложили посвятить эту оперу Гайдну, но он ответил, что он еще не написал ничего достойного такого великого художника. По словам той же газеты, Моцарт и Гайдн — наиболее почитаемые им композиторы. Его любовь к Моцарту можно назвать религиозным культом. Он то и дело говорит о Моцарте и разбирает красоты его бессмертных произведений. Несколько лет спустя Керубини доказал свой пиэтет к Моцарту, исполнив впервые в Париже его «Реквием», причем ему пришлось бороться с предубеждением публики, но в конце концов он добился большого успеха.

В начале 1805 г. прошел слух о смерти Гайдна. Слух этот оказался ложным, но Керубини успел написать прекрасную траурную кантату, посвященную памяти Гайдна, «*Chants sur la mort de J. Haydn*».

В 1806 г. Керубини лично встретился с почитаемым композитором, с которым уже было простился навсегда. Гайдн подарил ему рукопись своей последней симфонии со следующим посвящением: «*Di me Giuseppe Haydn, padre del celebre Cherubini*» («От меня, Иосифа Гайдна, отца знаменитого Керубини»). По словам Карпани, биографа Гайдна, Керубини как-то назвал Гайдна отцом; в свою очередь Гайдн попросил позволения называть его сыном.

Трудно установить, насколько Керубини был знаком в Париже с произведениями Бетховена. Камерной музыкой Бетховена в Париже не интересовались и об исполнении его симфоний еще никто не помышлял, но его фортепианные и скрипичные сонаты уже пользовались известностью. Во время пребывания Керубини в Вене Бетховен работал над «Фиделио», и опера через несколько месяцев появилась на сцене. Из воспоминаний Грильпарцера мы знаем, что Бетховен впервые встретился с Керубини в июле 1806 г у секретаря придворного театра Зонлейтнера, автора либретто «Фиделио», а затем и «Фаниски» Керубини. Грильпарцер в письме к Отто Яну пишет о внимательном и почтительном отношении Бетховена к Керубини. По словам же Черни, Бетховен отнесся к Керубини недружелюбно. Последнее утверждение маловероятно уже потому, что мы знаем, с каким уважением и даже наивной предупредительностью Бетховен встречал тех композиторов, которых он особенно ценил, Керубини же он считал первым из всех современных ему музыкантов. И дальше мы еще увидим, как он почитал Керубини.

Керубини присутствовал на первой постановке оперы Бетховена. Для итальянца Керубини характерно, что он прежде всего обратил внимание на неудобные для пения места и потому решил послать Бетховену «школу пения» Парижской консерватории.

Уже теперь давно установлено, что в «Фиделио» Бетховен скорее идет по стопам Керубини, чем Моцарта. Отчасти это обусловлено самим текстом, который так же, как и текст «Водовоза», написанный тем же либреттистом, выдержан в стиле французской оперы с диалогом и изображает рядом с переживаниями мелкобуржуазной семьи напряженное драматическое действие и благороднейшие поступки. Кроме сходства в построении, общим в этих двух операх является применение мелодрамы и «мотива воспоминания». В эскизах к «Леоноре» Бетховен записал отрывок терцета из «Водовоза».

Керубини встретил весьма благосклонный прием у музыкально образованных венских аристократов. Гостя в имении у барона Брауна, Керубини написал там красивый марш для так называемой *Harmoniemusik* (для духовых инструментов) и сонату для механического органа, поставленного Брауном в садовой беседке. Соната состоит лишь из одной части, строго проведенной в четырехголосном построении (спокойное *Andantino* F-dur, соответствующее обстановке).

Первой, написанной специально для Вены, оперой была «Фаниска». Сюжет ее взят Зонлейтнером из одной пьесы Пиксерекура и поразительно сходен с сюжетом «Лодойски». Выбор ее объясняется возникшим в то время в Западной Европе горячим интересом к полякам, начавшим бороться за свою свободу.

Хотя в тексте это прямо и не выражено, но герой оперы Разинский — несомненно, патриот-революционер, а тиран Замойский, захвативший в плен жену героя Фаниску, принадлежит к русской партии и опирается даже на «казаков». Из подземелья замка освобождает Фаниску и ее мужа, поспешившего к ней на помощь, друг его, во-время прибывший с отрядом солдат. «Фаниска» была поставлена с большим успехом 25 февраля 1806 г. и шла в этом году 27 раз. Третье представление, 3 марта, шло в бенефис Керубини. По словам Вебера, в «Фаниске» видны два рода стиля: с одной стороны, стиль «Лодойски», «Медеи», «Элизы», с другой — «Водовоза».

Причину этого он видит в желании Керубини приспособиться ко вкусу венцев, любивших в опере главным образом итальянское пение. О том, что в «Фаниске» Керубини сознательно отклонился от его прежнего стиля, свидетельствует тот факт, что в 1817 г, когда Пиксерекур предложил ему переработать эту оперу для парижского театра, он решительно отказался, заявив, что для французской сцены эта вещь не годится.

Военные события не дали возможности Керубини работать над его второй венской оперой, и уже в марте 1806 г он уехал обратно в Париж.

Несмотря на сравнительно непродолжительный успех «Фаниски», поездка в Вену не мало содействовала известности Керубини среди немецких музыкантов. «Фаниска» не долго продержалась на сцене. Приблизительно с этого времени начинается реакция против прежних опер, переполненных всякими невероятными событиями, приключениями и пр. Интересное в этом отношении событие имело место в 1816 г в Касселе. Известный тогда комик Роде поставил в свой бенефис пародию на подобную пьесу. Заглавие этой пьесы содержит в себе намек на Керубини: «Родерик и Кунигунда, или ветряная мельница с восточной стороны, или долго преследуемая, но впоследствии торжествующая невинность — драматическая галиматья, пародия на приключенческие пьесы и обычные театральные эффекты, украшенная декорациями, обильная боями и превращениями, страшным тираном и разбойниками, интересная тайным браком, приправленная четырехголосным квартетом и наконец согретая пожаром в двух действиях с прологом Текст Кастелли, музыка Моцарта, Керубини и др.».

В общем Керубини как оперный композитор, был популярен в Германии до 1830 г. Правда, его сочинения, за исключением «Водовоза», ценились больше композиторами, чем широкой публикой. «Фаниска» напр. произвела большое впечатление на Гайдна и Бетховена.

Скажем еще несколько слов об отношении Керубини к этим великим немецким композиторам. После смерти Гайдна (31 мая 1809 г.) Керубини пишет его ученику, композитору Нейкомму: «Большое несчастье для нас и для музыки, что такого великого человека нет больше в живых... Работы его остались, но к ним он уже больше ничего не прибавит, а заменить его нечем». Траурная кантата Керубини исполнялась в Парижской консерватории в 1809 и 1810 гг. и была тогда же напечатана. Повидимому между Бетховеном и Керубини до 1823 г не было никакого личного общения. Но в этом году Бетховен в горячих искренних словах пишет Керубини о том, как высоко он ценит его творчество. Он тогда старался, как известно, залучить подписчиков среди европейской знати на свою большую мессу, которую продавал в рукописных экземплярах, и просил Керубини оказать ему в этом содействие при французском дворе. К сожалению, адресат не получил этого письма, но черновик сохранился. Вот что пишет в нем Бетховен:

«С радостью пользуюсь случаем хоть письменно приблизиться к Вам. Мысленно я всегда с Вами. Выше всего я ценю Ваши театральные произведения. К сожалению, у нас в Германии с некоторого времени не появилось ни одного Вашего нового большого театрального произведения. Настоящее искусство бессмертно, и истинный художник получает истинное удовлетворение от подлинно великих и гениальных произведений. Меня трогает успех каждого Вашего сочинения, как своего собственного, короче сказать, я люблю и почитаю Вас, и если бы не мое болезненное состояние, с каким удовольствием я побеседовал бы с Вами в Париже об искусстве. Я должен прибавить, что в разговорах с художниками и любителями я всегда с восторгом отзываюсь о Вас».

Спустя некоторое время после отсылки этого письма Бетховен дал Луи Шлессеру, в котором постоянно принимал участие, рекомендательное письмо к Керубини. В отдельной записке Шлессеру он между прочим пишет: «Скажите Керубини, что я ничего так не желал, как получить от него новую оперу, и что я чту его больше всех современных композиторов. Я думаю, что он уже получил мое письмо, и хотел бы получить от него несколько строк». Прочтя рекомендательное письмо Бетховена, Керубини, бывший тогда уже директором Парижской консерватории, тотчас же принял Шлессера в консерваторию, в чем в то же время было отказано Листу, как иностранцу, и пригласил его бывать у себя в доме. По словам Шлессера, Керубини всегда интересовался произведениями Бетховена, малейшие детали которых казались ему полными значения.

В 1828 г. организовалось в Париже «Societe des concerts», концертное общество, имевшее целью, прежде всего, ознакомить парижан с симфониями Бетховена в исполнении оркестра консерватории. Керубини в качестве президента общества всячески содействовал этому делу и с величайшим вниманием следил за всеми исполнениями. Несомненно, что при всем преклонении перед гением Бетховена, у Керубини не хватало сил следовать во всем по его пути. Причины этого весьма понятны: Керубини был на 10 лет старше Бетховена, музыкальное воспитание получил в Италии, и только на 45 году жизни основательнее ознакомился с сочинениями этого великого немецкого композитора. Гайдн и Моцарт, с творчеством которых он познакомился в более молодые годы, имели на него несравненно большее влияние.

По возвращении в Париж Керубини около двух лет страдал меланхолией, явившейся результатом общей слабости его организма. В 1806 г. он заканчивает восьмиголосное «Credo», и этим завершается его творческая деятельность до 1808 г. Керубини был в таком подавленном состоянии духа, что думал, будто его творческие силы окончательно иссякли. Единственными его развлечениями были природа и живопись. Под руководством знаменитого ботаника и директора Jardin des plantes (ботанического сада) Дефонтена он усердно собирал и классифицировал растения, составляя себе гербарий. К рисованию и живописи он повидимому имел некоторый талант, но, по словам Шлессера, все его картины носили мрачный, меланхолический характер.

Лето и осень 1808 г. Керубини провел в имении Chimaу у князя Жозефа Карамана. Здесь, в деревенской тишине, в дружеском кругу любителей музыки, к нему вернулось здоровье и вместе с ним и новые творческие порывы. С этого момента начинается второй период его жизни. Если раньше все его силы были направлены на сцену, то теперь его все больше и больше стала привлекать церковная музыка. Хотя принципиально он не отказывался от оперы и в «Абенсеррагах» создал еще одно из своих наиболее значительных драматических произведений, но обращается он к сцене все реже и, как по своей внутренней склонности, так и под влиянием внешних обстоятельств почти всецело отдается сочинению церковной музыки.

Первым произведением, блестяще характеризующим новое направление в творчестве Керубини, является месса F-dur для голосов соло, трехголосного хора и оркестра. Фетис рассказывает об ее возникновении следующее. Во время пребывания Керубини в Chimaу, сельский церковный хор обратился к нему с просьбой написать мессу для праздника св. Цецилии. Композитор, который все это время избегал занятий музыкой, отказался со своей обычной резкостью. Но княгиня вскоре заметила, что он стал возвращаться со своих ежедневных ботанических экскурсий с пустыми руками. Она начала подозревать, что его мысли заняты мессой, и украдкой подсунула ему нотную бумагу. И действительно, он, не говоря ни слова, принялся за работу, и вскоре, совместно с Обером, также гостившим в это время в замке, написал «Kyrie» и «Gloria». В Париже Керубини дописал остальные части. В общих чертах этот рассказ несомненно верен, но то, что Керубини совершенно воздерживался от творческой работы, вряд ли соответствует действительности. Повидимому, он все же написал в Chimaу кое-какие мелкие вещи для домашнего исполнения: два романса и еще несколько танцев для оркестра.

Месса была исполнена в 1809 г. в одном из парижских салонов. Почти все известные композиторы Парижа были или в качестве исполнителей или слушателей. Фетис, присутствовавший при исполнении, описывает общее изумление, вызванное этим произведением. Это впечатление понятно, так как во Франции почти не было подобного рода произведений в течение всего XVIII в. За исключением Госсекса, написавшего в 1760 г. свой знаменитый «Реквием», французские композиторы ограничивались в области духовной композиции сочинениями меньших размеров, мотетами, которые можно сравнить с немецкими кантатами. Мотеты обычно исполнялись в торжественных службах вместо полных месс.

В 1811 г. Керубини написал новую, еще более монументальную мессу: Missa solemnis d-moll. Этими двумя мессами Керубини завоевал себе почетное место среди современных церковных композиторов, причем они были написаны не по заказу правительства или двора, а по собственному желанию композитора.

В промежутках между сочинениями обеих месс Керубини написал еще небольшую литанию для 4-голосного хора и 4 солистов: она напечатана в первом и, к сожалению, в последнем томе «Musique religieuse», опубликованном в 1867 г. уже сыном Керубини. Она издана только в клавираусцуге, но с точным указанием инструментровки.

В том же году сочинена фантазия для органа, также напечатанная в сборнике «Musique religieuse». Это произведение так же стоит особняком среди зрелых произведений Керубини, как органная соната среди его юношеских сочинений, и еще более далека от нее, чем его большие мессы от его первых церковных произведений. Особенно замечателен романтический характер этой фантазии, благодаря чему она скорее напоминает каприччио для фортепиано, хотя изложена вполне органно.

Напоминая нам «Новелетту» Шумана (op.21, № 2), она является новым доказательством того, как далеко проник Керубини в «страну романтики».

Рядом с сочинением вышеупомянутых духовных произведений Керубини написал две одноактных оперы, впрочем имеющих небольшое значение в его творчестве. Одна из них — «Pigmalione» («Пигмалион») — написанная для тюильрийского театра Наполеона; вторая — комическая опера «Le crescendo» была поставлена в «Opera comique», соединившей в себе театры Фейдо и Фавар. «Пигмалион» написан на тот же сюжет, как и мелодрама Руссо того же названия. Опера состоит главным образом из речитатива *assomagnato*, завершающегося более или менее закругленными ариями, и балетных номеров и носит итальянский характер.

В «Crescendo» Керубини вновь возвращается к французскому стилю. В ней много комических моментов, музыка свежа и остроумна.

Один старый военный хочет жениться на племяннице своего друга; эта последняя любит некоего молодого человека, и они оба с помощью своих друзей используют слабость старика (он не выносит шума), на помолвку устраивают оглушительную серенаду и добиваются его отказа от женитьбы. Уже в первой арии, в которой немзыкальный старик жалуется на окружающие его шумы, Керубини находит ряд очень смешных моментов. И в дальнейшем Керубини блестяще пользуется всяким случаем для комической характеристики этого типа. «Crescendo» — последняя комическая опера Керубини. Одновременно с ней он начал было писать и серьезную оперу «Навзикая» и уже набросал эскизы почти для всего акта, но затем оставил эту работу по неизвестным причинам. Но через год он принялся за новую оперу и в 1813 г. после «Анакреона», т.е. после десятилетнего перерыва, дал для Национального театра «Les Abencerrages» (Абенсерраги). В это время произошло важное для истории оперы событие. Появилась «Весталка» (1807) и затем «Фердинанд Кортес» Спонтини (1809 г.), положившие основание «большой французской опере». Отличительной чертой оперы этого рода является стремление к блестящей постановке, массовым сценам, к торжественным шествиям и т.п. С этим связано и стремление перенести действие в отдаленные времена и страны. К оркестру также предъявляются иные требования. Простой, ясной инструментовки в стиле Глюка и тонкой инструментовки Керубини было уже недостаточно. Массам на сцене должна была соответствовать и массивная оркестровка. В «Бардах» Лесюера есть уже налицо все элементы большой оперы, но преимущества итальянца Спонтини перед Лесюером заключаются в большей изобретательности; притом у Лесюера нет и следа той широкой песенной мелодии, какую мы видим в «Весталке». Этой мелодикой Спонтини внес во французскую оперу ново-итальянский элемент, в ней есть уже предвкушение «Вильгельма Телля» Россини, затем Беллини, Верди и др., хотя и нельзя отвергать сродства ее и со старым неаполитанским типом. Увертюра пишется в форме попури, и Кастиль Блаз отчасти прав, говоря, что увертюра Керубини к «Анакреону» — последняя хорошая увертюра в большой опере.

Керубини, повидимому помогавший своему молодому земляку в инструментовке «Весталки», воспользовался некоторыми ценными его приемами из этой оперы.

Сюжет оперы «Абенсерраги» взят из истории Испании во время владычества мавров в XV в. Любовь героя Альмансора из Абенсеррагов к Нораиме, представительнице другого мавританского рода, враждебного Абенсеррагам, дает завязку конфликта, который ведет к ряду высокодраматических сцен: заговор, обвинение в измене, суд, изгнание, поединок, суд над заговорщиками, ряд торжеств и т.п., делают сюжет оперы одним из очень удачных. Но Керубини не дает здесь ориентализма, которого можно было бы ожидать, а лишь старается передать блеск и теплоту южного неба, выдвигая на первый план мелодику, более богатую, чем во всех его «французских операх», притом определенно ново-итальянского типа.

Инструментовка этой оперы несколько сложнее предыдущих: здесь чаще встречаются барабаны, тромбоны и вторая пара валторн. Тромбоны участвуют даже в аккомпанементе речитативу. Также и в увертюре заметно влияние нового направления — не в расширенном составе оркестра, а в самом стиле. Во всяком случае, она гораздо выше увертюр Спонтини и совсем не носит характера попури²⁰. Уступка новому стилю в увертюре заключается в блеске и помпезности, сменивших прежнюю глубину.

«Абенсерраги» — первая опера Керубини, имевшая успех на большой сцене. Но и она, несмотря на то, что Альмансора пел знаменитый тенор Нурри и первая его ария долго была весьма популярна, значительным успехом не пользовалась и ставилась только 20 раз. Очевидно, она показалась слишком длинной и на последних представлениях два ее акта были соединены вместе. Увертюра, сцена суда и финал вошли в репертуар концертов и исполнялись еще в 1860 г. в день столетия со дня рождения композитора.

²⁰ Творчество Спонтини в Париже отвечало настроениям буржуазно-гоголи империи Наполеона. Прим. ред.

Уклонение от прежнего стиля не отразилось на достоинствах оперы. По мнению такого авторитетного критика, как Мендельсон, это произведение полно красоты, смелости и огня.

Попытаемся здесь восстановить по возможности точно картину отношений между императором и Керубини. Многие из прежних биографов композитора утверждали, будто Наполеон преследовал Керубини, результатом чего было и падение творческой продуктивности его. Одна из внучек Керубини рассказала известному французскому музыковеду А.Пужену следующее: «Я слышала от моего деда, что он очень удивлялся, как истолковывали те слова, которыми ему приходилось обмениваться с императором; дед говорил: «Наполеон не любил музыки, потому что он ее не понимал; он воспринимал музыку как надоедливый и неприятный шум; когда ему приходилось слушать оркестр под моим управлением, он упрекал меня за мощностъ и громкость его, на что я заметил ему: «Ваше величество любите лишь ту музыку, которая не мешает вам думать о государственных делах». Керубини добавлял: «Я, неся ответственность за организацию концертов, не уступал его требованиям в смысле репертуара; он был этим недоволен и говорил мне кислосладкие слова, я же делал вид, что их не понимаю».

Совершенно ясно из этого, что Керубини, считая Наполеона мало музыкальным, не мог быть глубоко затронутым недоброжелательным отношением последнего к его музыке.

Исторические события не могли не отразиться на жизни Керубини. Когда снова вернулись Бурбоны, Людовик XVIII наградил его званием кавалера Почетного легиона, а затем сделал его заведующим королевской музыкой. За год перед тем он получил блестящее доказательство того уважения, которым пользовался за границей. Английское общество «Philharmonic Society» пригласило его в Лондон для исполнения его произведений в своих концертах. В организации этого общества участвовали многие видные музыканты, как то: Виотти, Клементи, Крамер и др., в том числе некоторые английские друзья Бетховена

25 февраля 1815 г. Керубини выехал из Парижа, захватив с собой наброски концертной увертюры, законченной им уже в Лондоне. Из его письма от 7 апреля к жене мы знаем что эта увертюра, а также «Incarnatus» из мессы F-dur имели большой успех и потребовалось их повторение. Действительно, увертюра была значительным произведением, и остается пожалеть, что она осталась неизданной. В Лондоне Керубини исполнил и единственную, написанную им там же симфонию. В 1821 г. он переделал ее в струнный квартет и издал в этой форме вместе с другими квартетами. Керубини не был симфонистом и сам сознавал это. В Лондоне же он написал еще четырехголосный хор с сопровождением оркестра на итальянский текст «Inno alla primavera» («Гимн весне»). Вещь эта также имела успех и впоследствии была издана в Лейпциге в клавираусцуге с переводным текстом.

Несмотря на блестящий прием, оказанный Керубини в Лондоне, и большой успех его произведений, в его письмах заметно мрачное настроение. Повидимому он снова начал страдать нервами, к тому же он считал эту поездку неудачной в материальном отношении, так как ему не удалось поставить в Лондоне оперу «Элизу».

4 марта Керубини было переслано из Парижа письмо, в котором директор берлинского театра граф Брюль предлагал ему занять место капельмейстера Королевской оперы и спрашивал об его условиях. На обязанности капельмейстера было 1) сочинять ежегодно по две оперы — серьезную и комическую, 2) дирижировать как этими, так и другими большими иностранными операми, иногда попеременно с другим капельмейстером, 3) дирижировать придворными концертами, 4) преподавать в открывающейся консерватории. Не отвергая категорически сделанного предложения, Керубини заметил, что он не страдает честолюбием и не хотел бы покидать Парижа.

Во время его пребывания в Лондоне его почтила и Франция, избрав в мае 1815 г. членом Institut de France. Кандидатура его была поставлена еще за два года перед тем, но, узнав, что одновременно должен был баллотироваться в члены и Монсиньи, Керубини письмом просил отдать предпочтение Монсиньи, как наиболее достойному художнику.

8 июня Керубини вернулся в Париж и приступил к своим служебным обязанностям, которые исполнял попеременно с Лесюером. В церковных произведениях он теперь должен был принаравливаться к порядку придворного культа. Служебной деятельности Керубини мы между прочим обязаны возникновением реквиема c-moll.

Реквием сплошь написан для четырехголосного хора, короток по размерам и отличается особенной простотой и четкостью музыкальной мысли. Напечатанный вскоре после его создания, он исполнялся при разных траурных торжествах и между прочим на панихиде по Буальдьё.

В 1821 г. Керубини совместно с Буальдьё, Бертоном, Крейцером и Пазром, написал оперу «Blanche de Provence» («Бланка Прованская»). 1 мая эта опера была поставлена в Тюильрийском театре, а 3-го в Большой опере, для которой и предназначалась. Из номеров, написанных Керубини, женский хор «Dors, noble enfant» («Спи, благородное дитя») долго пользовался в Париже большой популярностью и часто исполнялся в концертах.

Его можно найти в сборнике «Frauenchore» изд. Петерса. Это колыбельная песня, полная искренней нежности. Из письма Виотти к Керубини, найденного Пуженом в его архиве, видно, что Керубини надеялся получить место директора Большой оперы. Это желание было вызвано чисто материальными соображениями. По вычислению Пужена, годовой доход Керубини составлял 14 тыс. франков. Семья его состояла в это время из жены и двоих детей; последним он хотел дать хорошее образование и потому стремился увеличить свой заработок. Но на это место был назначен его друг Виотти, который пробыл на нем лишь несколько лет и отказался от него, не видя в этой службе никакой радости; не лучше было бы там, конечно, и Керубини. Лишь в 1822 г. Керубини был назначен директором Парижской консерватории и на этом посту пробыл двадцать лет, посвятив последний период своей жизни почти исключительно работе в консерватории. В этот период, благодаря новым обязанностям, а также и преклонному возрасту, продуктивность его творчества сильно падает; все-таки и в это время им созданы довольно значительные произведения.

Лучшего выбора на место директора нельзя было сделать, так как Керубини, помимо своей европейской известности, в качестве композитора пользовался уважением, как педагог и один из основателей консерватории. При нем консерватория выпустила в свет различные руководства, составлению и изданию которых Керубини содействовал или своим советом или непосредственным участием в работе. Теоретические труды Керубини заключаются в двух сочинениях, посвященных преподаванию пения, изданных консерваторией, и в руководстве по контрапункту. Из руководства по пению мы видим, что образцом ему служила итальянская метода пения. Большое внимание было обращено на обучение певца искусству импровизировать украшения, но так, чтобы они соответствовали характеру исполняемой вещи. Руководство по контрапункту было издано только в 1835 г. под названием «Cours de contrepont et de fugue». Это наиболее выдающийся труд его в музыкально-педагогической области, получивший широкое распространение не только во Франции, но и повсюду за пределами ее. Фетис, впрочем, уверяет, что Керубини принадлежат только примеры, текст будто бы написал Галеви. Это утверждение он основывает на том, что Керубини недостаточно владел даром слова. Но вряд ли можно судить о стиле письма человека по его разговору. Во всяком случае, письма его и другие писания доказывают, что он умел выражаться необычайно ясно и точно. В своем труде Керубини основывается прежде всего на великих итальянских контрапунктистах XVIII в., учеником которых он был преемственно через Сарти. В отношении цели изучения контрапункта Керубини держится либеральной точки зрения, считая, что цель эта заключается в умении просто и логично разрабатывать тематический материал в свободных формах. В предисловии он говорит, что тот, кто умеет написать хорошую фугу, сумеет написать и оперу. Это надо понимать в том смысле, что талантливый человек, дисциплинируя свой слух и фантазию на строгих формах, свободно овладеет и всем остальным.

1 апреля 1822 г. Керубини вступил в исполнение обязанностей директора консерватории. При нем снова было открыто общежитие для учеников консерватории. Строгий к самому себе, он требовал как от учеников, так и от преподавателей строгого и добросовестного исполнения своих обязанностей. Его не без основания упрекали в слишком педантическом соблюдении всяких мелочей. Но несмотря на суровость и педантичность он горячо принимал к сердцу интересы учеников и учителей. Керубини не терпел никакого посягательства на личные права его подчиненных и был непреклонен по отношению к тому, что ему казалось неприемлемым для художественной совести. Так напр., он категорически отказался принять в число учащихся девицу, которой покровительствовал сам король. Под его управлением консерватория вскоре достигла прежней высоты. На это указывают прежде всего блестящие качества консерваторского оркестра. Правда, в этом значительную роль играл дирижер Габенек, но все же это было бы невозможно без основательной подготовки музыкантов. Еще до сих пор парижский консерваторский оркестр считается одним из лучших в мире. Из выдающихся французских композиторов вряд ли много таких, которые не были бы питомцами консерватории. Она не давала им определенного направления — да это и не задача школы, — но давала им возможность изучить все возможное.

Положение и известность Керубини были таковы, что всякий более или менее значительный музыкант, приезжавший в Париж, считал своим долгом побывать у него. У него был Шпор (1821 г.), Мендельсон (1825 г.), Вебер (1826 г.); из композиторов, проживавших в Париже, — Шлессер, Гиллер, Тальберг, Шопен, Россини. Последний подружился с Керубини и был частым гостем в его семье и даже принимал участие в его семейных делах.

Следующим крупным произведением Керубини для церкви была торжественная месса F-dur. Она отличается от всех предыдущих большим составом оркестра: в ней кроме трех тромбонов введен еще офикпейд, впервые употребленный в 1821 г. лишь в оперной музыке Спонтини (в его «Олимпии»).

Шуман, на которого месса произвела необычайное впечатление, говорит, что она звучит, как светская оперная музыка. По гармоническим тонкостям она даже выше реквиема; но и кроме того в ней много замечательного.

Июльская революция не прошла бесследно для Керубини. «Музыкальная королевская школа» опять получила свое прежнее название консерватории. Сарретт мог бы снова занять место директора, но отказался в пользу Керубини. Придворная капелла была распущена, и Керубини лишился места ее заведующего, но в материальном отношении он от этого потерял мало, зато, быть может, это позволило ему вновь вернуться к опере. В 1831 г. он пишет «Интродукцию» к опере с диалогом «La marquise de Brinvilliers», написанной несколькими композиторами. В том же году он начал новую большую оперу «Али-Баба», на известный сюжет из «Тысячи и одной ночи», обработанный Дюверье вместе со Скрибом. На этот раз работа шла относительно медленно, однако автографная партитура содержит не менее 1000 страниц. Керубини, как всегда, тщательно отделял все детали, но в успех оперы не верил и называл ее мертворожденным детищем. Он сам разучивал оперу, но в день первого представления уехал из Парижа и не был ни на одном ее представлении. Успех, действительно, был невелик. Тем не менее она ставилась в 1835 г. и в Германии — в Берлине и Касселе. Партитура не была напечатана, но клавиш был издан Брейткопфом и Гертелем.

Последние годы своей творческой деятельности Керубини посвятил сочинению камерной музыки. Он сочинил также второй реквием.

31 июля 1834 г. он закончил струнный квартет d-moll. Очевидно, эта работа вдохновила его, так как в промежуток времени от сентября 1834 г. по июнь 1835 г. он написал еще два квартета, E-dur и F-dur. Квартет a-moll, начатый им в июле этого года, он закончил в июле 1837 г. В период с июля по октябрь он написал квинтет, который был исполнен у него на дому. Несмотря на его желание создать еще пять квинтетов, как он говорил, «не из тщеславия, а для собственного удовольствия», семидесятилетнему старику было трудно выполнить эту задачу, и вышеупомянутый квинтет не только оказался единственным, но и вообще «последним крупным сочинением Керубини. Четыре квартета были изданы уже после его смерти, квинтет же остался в рукописи.

Из камерных произведений Керубини первый квартет в Es-dur, написанный еще в 1814 г., представляет историческую достопримечательность: он не только занимает совсем особое место среди тогдашних его произведений, но и является совершенным художественным созданием со всеми особенностями, свойствами личному стилю Керубини. Квартеты в Es-dur и a-moll исполняются очень редко и забыты совершенно несправедливо. На последних квартетах отразился возраст автора — в них заметно некоторое ослабление его творческого духа. Интересно, что это обстоятельство несколько не повлияло на достоинства второго реквиема (1836 г.) a-moll, ни в чем не уступающего первому.

Последней вещью Керубини был канон, написанный им для своего друга, художника Энгра, который написал и подарил ему его портрет. Канон был вообще любимой формой Керубини. Это видно и по его операм и по церковным произведениям. После его смерти остался целый том канонов, написанных им для своих друзей.

Каноны эти выражают самые разнообразные настроения — от любовной жалобы до веселой шутки, — и чрезвычайно напоминают шуточные бетховенские каноны.

В конце 1841 г. Керубини в первый раз пожаловался Галеви на старость и слабость. Галеви стало ясно, что дни его сочтены. 4 февраля 1842 г. Керубини покидает пост директора консерватории.

Последним его намерением было посетить свою младшую дочь, жившую в Италии, но смерть, последовавшая 15 марта 1842 г., не дала ему возможности привести это в исполнение.

Погребение его было очень торжественным и сопровождалось воинскими почестями, так как Керубини был кавалером Почетного легиона. Галеви произнес глубоко прочувствованное надгробное слово.

В апреле 1842 г., после долгого перерыва, был возобновлен «Водовоз». Спектакль обратился в овацию по адресу скончавшегося автора. Старик Бульи, умерший затем через несколько недель, написал к опере пролог. Оперу хотели поставить и раньше, но этому воспротивился сам Керубини, вероятно, полагая, что трудно было ожидать успеха ввиду того, что за сорок лет вкусы публики успели измениться. И действительно, после его смерти интерес к его произведениям значительно упал. То же случилось и в Германии, хотя «Водовоз» еще долгое время держался в репертуаре.

Романтическая сторона творчества Керубини оказывала сильное влияние на современных ему молодых композиторов (Вебер, Шпор). Следы этого влияния мы видим и у Шумана, напр. в начале вступления к оратории «Рай и Пери». Несомненно влияние Керубини на «Фиделио» Бетховена.

Это сказывается больше в общем стиле оперы, чем в отдельных особенностях. Ближе всего к оперному творчеству Керубини, быть может, «Роберт-диавол» Мейербера, по тщательной обработке материала, тогда как остальные парижские композиторы относились крайне небрежно к хорам и балетной музыке. Правда, в позднейших произведениях Мейербер иногда бывает более груб, но прекрасный унисон скрипок в начале 5-го акта «Африканки» — чисто керубиниевская черта. Вообще, влияние Керубини на последующие произведения довольно значительно. Грове считает его связующим звеном между классиками и романтиками. Шуман пишет в декабре 1840 г.: «Стоит лишь просмотреть увертюру Керубини, как приходит на ум, не слишком ли мало ценили и знали этого великого художника и не теперь ли, когда, благодаря новым лучшим путям нашей музыки, он становится для нас гораздо понятнее, настало время приняться за более тщательное его изучение».

Мастерство Керубини как в больших, так и в малых формах, техническое совершенство его произведений, богатство контрастов, сочетание драматической выразительности с романтическим лиризмом — всецело доказывают справедливость этих слов. Можно лишь пожалеть, что сочинения Керубини так незаслуженно забыты и что его лучшие оперы, увертюры и квартеты так мало известны широкой публике. Призывая музыкантов обратить внимание на творения Керубини, Кречмар ссылается на великое возрождение Баха, как на пример, который должен повториться и в отношении творца «Водовоза».

Перечень сочинений Керубини (составленный им самим)

- 1782 Оперы «Армида», «Адриан в Сирии», «Месенций»; десять ноктюрнов для пения.
1783 Оперы «Квинт Фабий», «Жених трех невест».
1784 Оперы «Идалида», «Александр в Индии».
1785 Опера «Мнимая принцесса».
1786 Опера «Юлий Сабин», кантата «Амфион»: несколько вставных номеров к опере «Маркиз Тюльпан» Паэзиелло (Лондон).
1787 18 романсов на тексты «Es'elle» Флориана.
1788 Оперы «Ифигения в Авлиде» (Турин), «Демофон» (Париж).
1789 Кантата «Цирцея»; девять вставных номеров к опере «Мельничихе» Паэзиелло (Париж).
1790 Восемь номеров к неоконченной опере «Маргарита Анжуйская»; два вставных номера к опере «Грот Трофонио» Паэзиелло, два — к опере его же «Фраскатана», три — к опере его же «Счастливее путешественники», шесть — к опере «Итальянка в Лондоне» Чимарозы.
1791 Опера «Лодойска»; 6 романсов для пения с ф-п.; две вставных арии к опере «Ночной барабан» Паэзиелло; облигатные речитативы к опере его же «Нана».
1792 Много вставных номеров к разным операм.
1793 Неоконченная опера «Кукуржи»; две двухголосные кантаты на текст Метастазиио «Свадьба» и «Новая песнь Нине».
1794 Опера «Элиза» (Париж) и кантата для одного голоса «Клитемнестра».
1795 «Гимн Пантеону» для б. хора; «Гимн братству», «Песнь 10 августа»; «Гимн и похоронный марш в память генерала Гоша»; «Ода к 18 фруктидора», гимн для праздника молодежи (Керубини поместил эти произведения, сочиненные между 1795 и 1798 г., под 1795); 65 сольфеджий.
1796 Неоконченная кантата.
1797 Опера «Медея» (Париж).
1798 Опера «Португальская гостиница» (Париж); романсы и канцоны. 1799.
1799 Оперы «Наказание» и (в сотрудничестве с Буальдье) «Пленница» (Париж); две оды Анакреона.
1800 Оперы «Два дня» и (в сотрудничестве с Мегюлем) «Эпикур» (Париж).
1801 Ноктюрн и романсы.
1802 Неоконченная комическая опера.
1803 «Анакреон, или быстротечная любовь» (Париж).
1804 Неоконченная опера «Les arrets», балет «Ахиллес на Скиросе» (Париж).
1805 Трехголосная кантата на смерть Гайдна, два антракта к «Лодойске»; сольфеджий.
1806 Опера «Фаниска» (Вена); «Credo» для 8 гол. с органом.
1807 Неоконченная опера; сборник 2-, 3-й 4-голосных канонов, написанных с 1779 по 1807 г.
1808 Месса в фа-маж.; арии и романсы.
1809 Опера «Пигмалион» (Париж), романсы.
1810 Опера «Крещендо» (Париж); четырехголосные литании с акк. инструментов; Фантазия для ф.п. Ода на бракосочетание Наполеона.

- 1811 Месса в ре-мин.; четырехголосный мадригал.
1812 Кантата.
1813 Опера «Абенсерраги» (Париж).
1814 Опера «Байард в Мезьере» в сотр с Буальдые и др.; две кантаты, квартет в ми-бемоль.
1815 Увертюра и Симфония (Лондон); «Гимн Весне» для 4 голосов.
1816 Месса в до; реквием в до; ряд других сочинений для культа; кантата «Свадьба Соломона».
1817 Два «Tantum ergo» и др. культовые сочинения.
1818 Торжественная месса в ми и др. культовые сочинения.
1819 Торжественная месса в соль для коронации Людовика XVIII.
1820 Похоронный марш для оркестра; литании для 4 гл.
1821 Опера «Бланка Прованская» в сотр. с Буальдые, Бертоном, Крейцером и Паэром (Париж); месса в си-бемоль.
1822 Гимны, сольфеджий.
1823 «Куге», романсы, сольфеджий
1824 Сольфеджий
1825 Месса в ля.
1826-1828 Сольфеджий, культовая музыка.
1829 2-й квартет.
1830-1832. Сольфеджий, марши.
1833 Опера «Али-Баба» (Париж).
1834 3-й квартет.
1835 4-й и 5-й квартеты.
1836. 2-й реквием.
1837 6-й квартет, квинтет.
1838—1839 Сольфеджий; одна ариетта.

Л Е С Ю Е Р

Жан-Франсуа Лесюер родился 15 февраля 1760 г. на ферме Плесьель в кантоне Абевиль. Склонность к музыке обнаружилась в нем с шести лет благодаря совершенно непредвиденному случаю, который глубоко повлиял на его сознание, спавшее в ленивой неподвижности деревенской жизни. Проходил военный оркестр, привлекая мужчин, работавших в поле, к краям дороги и вызывая матерей, стороживших своих детей, на пороги домов. Все работы Плесьеля были брошены; радостные звуки уже давно умолкли, но событие все еще обсуждалось всеми. Медленно, неохотно люди возвращались к работе. Внезапно волнение одной матери, кликавшей своего маленького Жана-Франсуа, всполошило всех соседок. Ребенок исчез. Его нашли через пять часов лежащим в изнеможении на дороге, у него больше не хватило сил следовать за военным оркестром, но он все еще прислушивался к звукам, доносившимся издалека.

С этого дня, когда ему открылась музыка, ничто не могло отвлечь его от полученного впечатления и от удовольствия петь то, что он запомнил. Кто-то посоветовал отдать его в церковную певческую школу Абевилья, чтобы петь там, сколько ему угодно и, быть может, научиться зарабатывать деньги. Там Жан-Франсуа Лесюер начал учиться музыке. При старом режиме единственными музыкальными школами во Франции были детские певческие школы при капеллах соборов и крупных церквей. У них был бюджет в двадцать миллионов, и все-таки, вследствие бездарности учителей, отсутствия метода и излишней автономии, они приносили самую незначительную пользу, если сравнить их работы с консерваторией и ее вспомогательными учреждениями, которые с момента революции создали французскую школу музыки, обходясь государству менее полумиллиона в год. Лесюер, таким образом, мог в совершенстве изучить свое искусство, только расширяя самостоятельными занятиями пределы преподаваемой ему науки. Обучившись у каноников Абевилья основам музыки, он вступил в церковную певческую школу Амьенского собора, где расширил свое художественное образование занятиями литературой. Затем, когда ему было шестнадцать лет, он в течение шести месяцев управлял церковной певческой школой в Сее. Оттуда он приехал в Париж и занял место учителя музыки при храме Сен-Инносан; под руководством регента этого храма, известного теоретика аббата Роз он усовершенствовал свой талант.

Он был затем регентом в певческих школах соборов в Дижоне, в Мансе, в Туре; в 1784 г. он вернулся в Париж, где в «Concerts spirituels» под управлением Госсека было исполнено его произведение, написанное на оду Ж.-Б.Руссо. С тех пор он получил известность среди музыкантов и получил покровительство наиболее влиятельных из них: Госсека, Гретри, Филидора и Саккини; последний утверждал, что он «не знает в Италии и двух регентов, могущих сравниться с Лесюером».

После смерти аббата Роз он был назначен регентом капеллы Сен-Инносан, а через два года, в 1786 г., после конкурса, в котором участвовало пятьдесят соискателей, стал во главе певческой школы собора Парижской богородицы.

Получив эту важную должность, Лесюер с воодушевлением отдался плодотворной, своеобразной деятельности. Для исполнения его произведений устраивались настоящие концерты в огромном соборе, который порой оказывался слишком мал, чтобы вместить толпу, привлеченную объявлением о грандиозном концерте. Собор Парижской богородицы получил вскоре кличку «оперы нищих» («l'opera des gueux»), и многие завидовали музыканту, который сделал церковь более привлекательной, чем театр. Тогда Лесюеру пришлось защищаться от тех, кто обвинял его в опасных нововведениях. В 1787 г. он опубликовал брошюру «*Essay de musique sacree et Expose d'une musique, une, imitative et particuliere pour chaque solennite*» («Вопрос о культовой музыке и изложение учения об изобразительной музыке свойственной каждому торжеству»); шум, который произвела брошюра, еще более осложнил положение Лесюера в церковных кругах. Он высказывал в брошюре убеждение, что музыка должна изображать; он доказывал, что латинские слова литургии могут быть драматизированы, ибо эти слова можно уподобить облачению священнослужителей, которое при покое, остающемся неизменным, принимает особую окраску для разных торжеств. Для пояснения своей мысли он анализировал одно из своих произведений, возбуждавшее наибольшее число толков: «Рождественскую мессу» («*Messe de Noel*»). Увертюра к ней, вызвавшая большое удивление, изображала пророчества о рождении Мессии; в «*Gloria*» сквозь симфоническую ткань проступала мелодия народной песни «*On vont ces gais bergers*» («Куда идут веселые пастухи»), изображая шествие пастухов к яслям в Вифлееме; вся месса осуществляла именно ту новую манеру понимания культовой музыки, за которую его упрекали и которую его брошюра отстаивала. Архиепископ и каноники не решались больше защищать Лесюера перед возмущенными ханжами; Лесюер, которому надоели ссоры и свары и который устал от работы, просил разрешить ему отпуск. Эту просьбу сочли просьбой об отставке, и для замещения его должности был объявлен конкурс. Но никто из его собратьев не согласился участвовать в этом вероломно объявленном конкурсе; пришлось обратиться к иностранцу. Поселившись в окрестностях Парижа у одного друга, Лесюер отошел от религиозной музыки и занялся театральной. В тиши своего убежища он был вдали от тревоги и потрясений революции и спокойно закончил свое первое театральное сочинение «*La caverne*» («Пещера»). Желание увидеть свою вещь на сцене привело его в Париж; он нашел музыку перестраивающейся под влиянием новой жизни. Лучшие из его собратьев были увлечены общим порывом и гораздо более спаяны, чем в то время, когда искусство, пренебрегавшее народом, ограничивалось служением церкви, театру, салону. Он с жаром примкнул к коллегам и создал себе имя театрального композитора постановками в театре Фейдо в 1792 г. «Пещеры», в 1794 г. «*Paul et Virginie*» («Павел и Виргиния»), в 1796 г. «*Telemaque*» («Телемак»). С 1793 г. он стал профессором в Национальном музыкальном институте, с 1795 г. - инспектором, как Госсек, Гретри

Мегюль и Керубини, консерватории; он принял участие в сочинении произведений для празднеств революции; им написаны: «*Le chant des triomphes de la Republique*» («Песнь триумфа Республики»), «*L'hymne du 9 thermidor*» («Гимн 9 термидора»), «*Le chant national pour l'anniversaire du 21 Janvier*» («Национальная песня к годовщине 21 января»), «*Le chant dithyrambique pour l'entree triomphale des objets d'arts et de science recueillis en Italie*» («Дифирамбическая песнь в честь триумфальной встречи произведений искусства и науки из Италии»), «*Le chant du 1 vendemiaire an IX*» («Песнь 1 вентемьера IX года») для четырех хоров, гимны для праздника Старости, Земледелия, на открытие храма Свободы, «*Scene patriotique*» («Патриотическая сцена»).

В 1802 г. при консульстве, когда спала последняя волна революционного энтузиазма, Лесюер стал застрельщиком язвительных и тайных нападок, направленных против Сарретта и консерватории. В брошюре, названной «*Lettre a Guillard sur l'opera «La mort d'Adam» et sur plusieurs points d'utilite relatifs aux arts et aux lettres*» («Письмо Гюйару об опере «Смерть Адама» и о некоторых вопросах, касающихся литературы и искусства»), он, по выражению члена государственного совета Редерера, проводившего следствие, вызвал «неодобрение своих собратьев, волнение среди подчиненных и ропот среди учеников», так как по поводу недовольств, которые у него могли быть по отношению к администрации театра Оперы, он прямо критиковал Бернара Сарретта и некоторые решения, принятые его коллегами по консерватории.

Он создал шум изданием брошюры, написанной под влиянием оскорбленного самолюбия в экзальтированном тоне, как показывает письмо, которое сопровождало посвящение брошюры первому консулу:

«Величайший из людей! Разрешешь ли мне похитить у тебя несколько минут времени, которое ты употребляешь на благо человечества. Перед тобой ли я унижусь до того, чтобы изменить чувствам чести и независимости ради лживого искусства постылых царедворцев. Прочти возражения, которые моим слабым голосом тебе представляет Искусство Граций и Орфея Терпандер и Тимотей разговаривали об искусстве с Александром; герой с интересом внимал им. Он оказал им справедливость. Ты мне обязан ее дать, я жду ее от тебя. Привет и уважение».

Все члены консерватории объединились для ответа на брошюру Лесюера и прежде всего на пасквилы, направленные против консерватории, которые враги учреждения, основанного Конвентом, поспешили напечатать по поводу скандала, поднятого Лесюером; была составлена убедительная защитительная записка и заклеямен виновник раздора —художник, „забывший свою миссию настолько, что направляет свои выпады против молодых аспирантов, которых он, согласно договору, должен был поддерживать и которым должен был содействовать», инспектор классов, который не устыдился «впутать в дело страсти и различные интересы тех, которые только и ждали удобного случая напасть на консерваторию, чтобы восстановить на ее развалинах церковные певческие школы». Во главе музыкантов, которые таким образом отвечали Лесюеру, были его собратья по революционному оружию — Госсек, Мегюль, Керубини.

Мы теперь точно и определенно знаем, что с 1802 г. Лесюер был заодно с теми, кто хотел восстановления певческих школ при церквях и отдачи духовенству дела музыкального образования. Начиная с этого выступления, он начал кампанию, упорно тянувшуюся в течение всего XIX в. Кампания эта не могла добиться уничтожения консерватории, но все же добилась включения в государственный бюджет ассигнования в пользу церковных певческих школ, которое превышало пособие, даваемое консерватории и ее отделениям. До 1885 г., когда кредиты обсуждались в парламенте и были снижены, это ассигнование составляло 450000 франков в год.

В библиотеке театра Оперы хранятся бумаги и письма Лесюера; среди них находятся удостоверения, датированные 1802 годом, которые Лесюер выпросил у влиятельных лиц, знавших его как органиста в начале его карьеры в Туре и в Париже. После 1802 г. он еще более решительно утвердил свое возвращение к навыкам юности и свою симпатию к художественной организации музыкального прошлого: основные сочинения, написанные им к празднествам революции, он приспособил для культовой музыки. Интересно отметить, что в большинстве из этих приспособлений он понизил тональность на тон или на полтора тона.

Главная тема «Chant des triomphes de la Republique» («Песни триумфов Республики») стала темой «Marche du sacre» («Коронационного марша») Наполеона. Песнь для басов, которой начинается «Scene patriotique» («Патриотическая сцена) получила слова оды Анакреона, «Chant national pour l'anniversaire du 21 Janvier» («Национальная песня к годовщине 21 января») в ми-бемоль-мажоре превратилась в «Fiat misericordia» («Да будет милосердие») из второго «Te deum» в до-мажоре.

Из «Chant du 1 vendemiaire» («Песня 1 вендемьера») он взял четверной хор интродукции «Jour glorieux» («Славный день») в до-миноре и сделал из него № 4 третьей оратории к коронации «Ora pro nobis» («Молись о нас») двойной хор в ля-миноре.

Трио и хор «Tu renaiss parmi nous» («Ты возрождаешься среди нас») в си-бемоль-мажоре стал № 6 третьего «Te deum» в том же тоне; хор «Condamnes aux malheurs de la guerre» («Осужденные на ужасы войны») в ре-мажоре стал № 3 псалма «Super flumina» («На реках Вавилонских») в том же тоне; хор «L'avare Albion» («Скупой Альбион») в ре-мажоре стал № 1 мотета «Veni, sponsa, coronaberis» («Гряди, невеста, под венец») в том же тоне; финальный хор «Nous donnerons la paix» («Мы дадим мир») в до-мажоре стал № 2 первого «Te deum» - «Fiat misericordia» в том же тоне.

После полемики 1802 г. Лесюер пережил критический период. Консерватория была для него закрыта, и коллеги относились к нему неодобрительно. Но вскоре, благодаря вмешательству Паэзиелло, любимого композитора императора, ему удалось занять место дирижера императорской капеллы. В 1804 г. он поставил в Опере свое лучшее произведение «Ossian ou les Bardes» («Оссиан или барды»). Сочинение это было принято с таким восторгом, что Лесюер должен был выйти кланяться публике из ложи императора, куда его втащили, несмотря на беспорядок в костюме, потому что Наполеон сказал: «Я знаю, что такое день битвы; я не больше обращаю внимания на его костюм, чем на костюм генералов в дни сражений; пусть явится».

После «Оссиана» Лесюер поставил в 1807 г. в театре оперы «Le triomphe de Trajan» (Триумф Траяна) и «La mort d'Adam» («Смерть Адама») в 1809 г. Затем он писал вокальные и инструментальные симфонии для церемоний империи. После падения империи он больше ничего не дал театру, так как его последнее драматическое произведение, законченное в 1823 г., «Alexandre a Babylone» («Александр в Вавилоне») не было поставлено.

Между тем его энергия не убывала. Разделяя с Керубини управление королевской капеллой, он вновь обрел увлечение своей молодости культовой музыкой. С большим успехом, чем его коллега (холодный и безупречный стиль которого больше восхищал музыкантов, чем волновал толпу), — он сумел возобновить музыкальные праздники прежней церкви своими сочинениями, которые, по словам Гуно, «могут сравниться с средневековыми фресками, с причудливой величавостью византийской мозаики» и, по словам Шорона, «как бы высечены из камня». Керубини совсем не понимал причины воздействия произведений Лесюера и наивно выражал это своему сопернику: «Я же ничего не понимаю; на репетициях у меня всегда большой успех, а в церкви все достается тебе». Избранный в 1815 г. членом Института, Лесюер был вновь приглашен в 1818 г. в консерваторию профессором композиции. Он создал там блестящую плеяду учеников: Гектор Берлиоз, Амбруаз Тома, Гуно, Эльвар, Гиро (отец Эрнеста Гиро), Лекарпантье (все получили Римскую премию), а среди тех, кто не занимался музыкой для театра — Дитш, Ребер, Мармонтель, Анри Лемуан. Его преданность ученикам была необычайна и часто побуждала его к смелым поступкам. Однажды он один выступил в защиту молодого музыканта против всех членов королевской капеллы, которые плохо отнеслись к просьбе Берлиоза об исполнении его произведения.

При первом исполнении оперы, которою дебютировал его ученик Марк, «*Arabelle et Vasco*», он повторил то, что Глюк некогда сделал для «*Danaïdes*» («Данаиды») Сальери: вплоть до того дня, когда успех оперы определился, он выдавал это произведение за свое. Лесюер умер в Париже 6 октября 1837 г., оставив незаконченным очень значительный труд по истории музыки, который так и не был опубликован.

Его память была почтена назначением пенсии его вдове; торжественным открытием памятника в Абевиле в 1852 г., в честь чего Амбруаз Тома написал кантату; книгой Октава Фука (*Octave Fouque*), который приветствовал в нем „предшественника“ Гектора Берлиоза; действительно, некоторые особенности Берлиоза — употребление античных ладов, музыкальная изобразительность и пр. — имеются и в сочинениях Лесюера. Это подтверждается словами Эльвара, сказанными его товарищу Берлиозу после смерти почитаемого учителя: «Ты явился для того, чтобы применить идеи нашего учителя...» Лесюер — основоположник французской музыкальной школы. Он родоначальник таких художников, которые, как Берлиоз, являются музыкантами - поэтами, заставляют с необычайной силой звучать музыку жизни и волнуют нас мощным звучанием.

РУЖЕ-де-ЛИЛЬ

Клод-Жозеф Руже-де-Лиль — старший из восьми детей Клода-Игнатия Руже и Жанны-Мадлены Гайанд — родился 10 мая 1760 г. в Лон-ле-Сонье в департаменте Юры.

Уже в раннем детстве у него пробудилось влечение к музыке: на площади деревни Монтегю (где жили его родители, предпочитавшие деревню городу) остановилась группа бродячих музыкантов, чтобы дать концерт, впечатление от концерта было настолько сильно, что мальчик не мог оторваться от музыкантов и сопровождал их так далеко, что дома решили, что он пропал.

Такой же эпизод, как мы уже знаем, произошел в то же время на севере Франции: военный оркестр увлек за собой ребенка такого же возраста, музыкальное призвание которого также было неоспоримо: Лесюера.

Серьезные занятия изящными искусствами считались недостойными сына состоятельного буржуа, и Руже-де-Лиль не был посвящен музыке, которая его влекла к себе. Его отдали в местный коллеж для получения им общей литературной и научной подготовки, необходимой для поступления в военную школу. Ему разрешили заниматься музыкой только в тех пределах, которые нужны для любительской игры на скрипке; молодым людям из «хорошей семьи» это предписывалось модою того времени.

В 1776 г. он приехал в Париж и поступил в военную школу. Поступление это потребовало прибавления дворянской частицы «де» к простонародному имени его отца. Об этом свидетельствует следующий отрывок из заметки, опубликованной в 1863 г. одним из его потомков, Амедеем Руже-де-Лилем: «Отца автора «Марсельезы» звали Клод Руже. Прибавленное «де Лиль» — это имя одного из предков. Прибавлено оно было для того, чтобы облегчить поступление моего знаменитого родственника в Военную школу, в которую тогда принимали только дворян».

С этого времени он стал Руже-де-Лиль и во всех официальных бумагах значится под этим новоприобретенным дворянским именем.

В течение шести лет, проведенных им в Военной школе (с 1776 по 1782 г.) Руже-де-Лиль несомненно занимался поэзией и музыкой, ибо в 1780 г. он представил в театр Итальянской комедии оперу и, может быть, мечтал пожертвовать военной карьерой для своих художественных целей.

В 1782 г., состоя в чине подпоручика, Руже-де-Лиль заканчивал в Инженерной школе Мезьера свое образование офицера инженерных войск. Он вышел оттуда в 1784 г. с правом на чин поручика королевского инженерного корпуса, получил назначение в Гренобль, затем через несколько месяцев в Мон-Дофин, где провел пять лет.

К этому времени относятся первые известные нам произведения Руже-де-Лилия — стихи, по большей части предназначенные для пения; в тех случаях, когда стихи эти не были приспособлены автором к музыке народных песен и популярных арий, — он писал к ним сам музыку. Они имеются в сборнике, опубликованном в 1796 г. «*Essays en vers et en prose*» («Опыты в стихах и в прозе»), с обозначением времени их создания. Это милые наброски, навеянные незначительными происшествиями повседневной жизни. При их помощи Руже-де-Лиль с пользой для развития своих способностей, а его товарищи с удовольствием — заполняли досуги гарнизонной жизни, чрезвычайно мало заполненной военными обязанностями.

Из Мон-Дофина Руже-де-Лиль был послан в 1789 г. в форт Жу (в департаменте Юры) в чине поручика. Но в начале 1790 г. он взял отпуск и прибыл в Париж, где провел больше года, беззаботно относясь к своей военной карьере. Усиленные занятия поэзией и музыкой влекли его к театру.

Он привез с собой три драматических произведения: оперу-феерию в трех действиях «*Almanzor et Feline*» («Альманзор и Фелина»), забракованную дирекцией театра Оперы; комедию с пением в двух действиях «*L'aurore d'un beau jour ou Henri de Navarre*» («На заре ясного дня, или Генрих Наварский»), предложенную театру Итальянской комедии, которая ее отвергла, но приняла либретто оперы в двух действиях «*Bayard dans Bresse*» («Баярд в Брессе»), музыку к которой было поручено написать композитору Шампеню.

Опера эта, поставленная в феврале 1791 г., была сыграна лишь два раза, к тому же Руже-де-Лиль сам осудил свое произведение, написав на первой странице дошедшей до нас рукописи: «Плохо».

Революционное движение, начавшее распространяться и на музыку, оказало влияние на Руже-де-Лилия. Подружившись с Гретри, он написал для него комедию с пением в трех действиях «*Les deux couvents*» («Два монастыря»), моральной целью которой было разоблачить лицемерие и гнусность монахов и доказать, что «справедливость и человечность пребывают совместно в широких народных массах». Это новая пьеса, представленная в 1792 г., хотя и была много удачнее, чем «Баярд в Брессе», все же не имела успеха. Гретри воспользовался написанной им для нее увертюрой для другого произведения, поставленного в 1793 г. «*La fete de la Raison ou la Rosiere republicaine*» («Праздник разума или республиканская избранница»).

Руже-де-Лиль находит выражение своим впечатлениям, вызванным революционным движением в театре. Незабвенное празднество Федерации 14 июля 1790 г. вызвало у него стихи, полные энтузиазма. Он так начинает «*Hymne a la liberte*» («Гимн свободе»):

Святая свобода,

Приди, будь душою моих стихов.

До него доносятся тревожные вести с границы, и он возвращается в армию. В Страсбурге, куда он был направлен 1 мая 1791 г. в чине капитана, ярко проявляется героизм поэта и музыканта...

Мэр города Фредерик Дитрих, избранный гражданами с момента учреждения муниципалитета в 1790 г., был горячим приверженцем новых идей, к которым все более и более единодушно примыкали жители города: их патриотическое чувство восставало против постоянно возобновлявшихся гнусных выпадов и происков дворян-эмигрантов в Кобленце.

Через несколько недель после своего приезда, в конце июня, Руже-де-Лиль убедился в революционной искренности огромного большинства жителей Страсбурга. Город по собственной инициативе, с пением и иллюминацией, праздновал известие об аресте Людовика XVI в. Варение.

В Страсбурге, кроме того, музыка занимала большое место. Два оперных театра Страсбурга и две его капеллы пользовались известностью. Туда были привлечены знаменитые артисты, такие, как Эдельман, который десять лет тому назад прославился в Париже как автор оперы «*Ariane dans Pile de Naxos*» («Ариадна на острове Наксосе») и как учитель Меюля, который был ему вверен Глюком; такие, как Плейель, с 1783 г. обосновавшийся в Страсбурге. Мэр Фредерик Дитрих сам был музыкантом, и члены его семьи питали пристрастие к музыке: его жена и две племянницы играли на клавесине, он пел, играл на скрипке и подчас даже сочинял аллеманды.

Таким образом, в Страсбурге было все нужное для поэтических и музыкальных занятий Руже-де-Лилия, который отошел от театра и артистической суеты, захваченный революционными событиями.

С сентября 1791 г. он получил возможность проявить свое художественное дарование в новых формах, продиктованных политической обстановкой. 14 сентября Людовик XVI присягнул конституции. Это событие праздновалось в Париже 18 сентября; в Страсбурге оно было отмечено грандиозной церемонией 25 сентября. Мэр Дитрих обратился к Руже-де-Лиллю с просьбой написать гимн, а к Игнатию Плейелю — написать на эти слова музыку: затем он предложил всем жителям выучить и петь припев этого гимна.

В день празднества страсбургцы составили хор и с воодушевлением пели рефрен «Hymne a la liberte» («Гимн свободе») Плейеля. Руже-де-Лиль еще в Париже набросал несколько строк гимна, которым теперь (по инициативе мэра Дитриха) утверждалось его желание отдать свое искусство на служение революции. «Долой опьянение пустой и ненужной радости! Долой сладострастие песни! Ты, святая свобода, будешь душой моих стихов, и пусть все, даже наши концерты, будет носить твой благородный отпечаток».

Гимн пережил празднество, которое вызвало его к жизни. Мощный голос народа, разнося этот гимн, пробился через границу. В 1794 г. в одной брошюре, обращаясь к народу и его представителям, автор «Гимна свободы» мог с законной гордостью напомнить, что «со свободного берега реки он часто слышал, как противоположный берег оглашался звуками этой песни, посвященной французской свободе, песни, переведенной на немецкий язык размером подлинника».

Спустя шесть месяцев новая идея мэра Дитриха побудила к деятельности Руже-де-Лилля. Энтузиазм его еще возрос; он стал одновременно поэтом и музыкантом и создал национальную песню Франции.

20 апреля 1792 г. Национальное собрание объявило войну Австрии и Пруссии; 25 апреля объявление войны было провозглашено в Страсбурге, куда в качестве командующего Рейнской армией прибыл маршал Люкнер. Весь этот день город был охвачен патриотическим трепетом, батальон юных добровольцев «Детей Отчизны» («Les enfants de la Patrie»), под командой старшего сына Дитриха, маршировал с пением «Ca ira», и во всех сердцах были те мысли, которые выражало воззвание «Общества друзей конституции».

Вечером на обеде у мэра Дитриха собрались офицеры: Руже-де-Лиль был в числе приглашенных. Когда он ушел с этого банкета, на котором все до глубокой ночи пребывали в том же патриотическом воодушевлении, что и днем, — его воображение было целиком захвачено тем предложением, которое мэр Дитрих бросил в разговоре. Лейтенант С.Макскпер, свидетель этого разговора, передает его следующим образом: «Нам нужна военная песнь, которая бы воодушевляла и вела наших солдат; лучшую песнь муниципалитет удостоит премии. Поговорите об этом с вашими друзьями, я хочу объявить о конкурсе в газете...»

Но отнюдь не мысль о победе на артистическом турнире вдохновляла Руже-де-Лилля. Позднее он рассказывал своему другу Дезире Монье, что, «чувствуя себя во власти того героического чувства, которое воодушевляло мэра Дитриха, он услышал в себе голос музыки, кричавшей ему: «Иди, иди!..» И он пошел.

В своей комнате, весь во власти творческого вдохновения, он старался сочетать и пламенные слова, слышанные им («К оружию, граждане!.. Знамя войны поднято. Идем. Вперед!..»), и звуки, которые его пальцы, послушные вдохновенной мысли, извлекали из скрипки. Под напором патриотического возбуждения слова и звуки отливались в стройную форму.

Когда Руже-де-Лиль проснулся утром 26 апреля 1792 г., черновики, набросанные на письменном столе, напомнили ему ночное вдохновение. Оно было запечатлено на бумаге стихами и нотами.

Взволнованный, он побежал показать свое произведение мэру Дитриху, который немедленно распорядился созвать в тот же вечер всех бывших у него накануне. Когда все собрались, его дрожащий голос запел под аккомпанемент клавесина гимн Руже-де-Лилля. Он кончил, а слушатели все еще были охвачены волнением; героизм побудил изящное дарование офицера, любителя - поэта и музыканта создать нечто гениальное.

Но в тот момент никто не предвидел славного будущего, ожидающего гимн Руже-де-Лилля, который он назвал «Chant de guerre de l'armee du Rhin» («Военная песнь Рейнской армии») и посвятил маршалу Люкнеру.

Воспоминание об этом первом исполнении в салоне мэра Дитриха не сохранилось в точности. Образовалось ложное предание. По преданию, уже не Дитрих пел гимн, а сам Руже-де-Лиль. Легенда эта была пущена Ламартином в «Истории жирондистов», откуда художник Пиль (Pils) почерпнул сюжет для своей известной картины. «Военная песнь Рейнской армии» распространилась с поразительной быстротой.

Через несколько дней после своего возникновения гимн был исполнен оркестром национальной гвардии при встрече батальона Роны и Луары, прибывшего в Страсбург. Солдаты быстро усвоили эту песню. Руже-де-Лиль послал ее Гретри, который «по предложению автора» снял несколько копий и раздал их в Париже. Затем через посредство газеты, субсидировавшейся Дитрихом, «Военная песнь Рейнской армии» проникла в Марсель.

В то время клубы Монпелье и Марселя вербовали добровольцев, «умеющих умирать», для отправки их в лагерь, создание которого под Парижем было декретировано Национальным собранием. Батальон добровольцев выступил и, проходя через всю Францию, проносил с собой гимн Руже-де-Лилля, как походную песню. В городах и в деревнях раздавался вдохновенный гимн «Aux armes, citoyens» («К оружию, граждане»), и новая песня распространилась по всему длинному пути марсельцев. С нею они вступили 30 июля в Париж; через несколько дней она была на устах всех парижан. Под звуки этой песни, окрещенной запросто «Марсельезой» («Marseillaise») народ 10 августа захватил Тюильри; звуками этой песни, сыгранной, вместо веселого рондо, на драгоценном клавесине Марии-Антуанетты, один из участников захвата Тюильри остановил ярость разрушения, овладевшую толпой.

Месяц спустя, 26 сентября, военный министр Серван писал генералу Келлерману: «...Время «Te deum» прошло, его надо заменить чем-нибудь более нужным и более соответствующим общественному настроению. Итак, разрешаю вам, генерал, если вы нуждаетесь в разрешении, устроить торжественное исполнение с тою же пышностью, с каковою было бы исполнено «Te deum» — «Гимна марсельцев» («L'hymne des marseillais»), который при сем для этой цели прилагается».

29 сентября Келлерман из главной квартиры пишет министру: «...Я весьма охотно заменяю «Te deum» «Гимном марсельцев», который я нашел при вашем письме, и исполнение его будет проведено с тою же торжественностью, с каковою было бы исполнено «Te deum»...»

С этого времени данное произведение не принадлежит более Руже-де-Лиллю; народ дал его Франции.

Только три месяца прошло с того момента, как Руже-де-Лиль написал „Военную песнь Рейнской армии», и судьбы произведения и автора настолько разобшились, что то самое событие, которое определило начало славы произведения, было началом злключения автора. После 10 августа 1792 г., когда народ свергнул монархию и подготовил республику под звуки новой песни, принесенной добровольцами- марсельцами (т.е. «Военной песни Рейнской армии», окончательно переименованной в «Марсельезу») — она, непосредственно звучащая в часы энтузиазма, стала одновременно и песней граждан республиканцев и песней солдат Республики.

25 августа в Гюпинг, куда Руже-де-Лиль был направлен в июле, прибыли комиссары Карно и Приер для принятия присяги от должностных лиц на постановления Законодательного собрания, изданные на следующий день после событий 10 августа. Руже-де-Лиль, не считаясь с причинами, вследствие которых народ отвратился от короля, был единственным отказавшимся; он выразил протест против отрешения от власти Людовика XVI и созыва Национального конвента. Он оставался непоколебимым, несмотря на настояния комиссаров и своих товарищей — офицеров инженерных войск, и согласно закону, был отрешен от должности.

Считая, что ему грозит проскрипция, он уехал и скрылся в горы.

Его друг Дезире Монье рассказывает, что после того, как Руже-де-Лиль уже несколько месяцев скитался в горах, он однажды встретил горца, распевавшего: «Allons, enfants de la Patrie».

Что это ты поешь? — спросил его Руже-де-Лиль.

Это песня марсельцев. Разве вы ее не знаете?

О, я ее отлично знаю, я ее знаю наизусть, так же, как ты. Но почему ты эту песню, сочиненную в Страсбурге, называешь «Марсельезой»?

Она не из Страсбурга, ее сочинили марсельцы и принесли в Париж, где ее каждый вечер поют в театрах. Я видел этих марсельцев в красных беретах и слышал, как они поют эти строфы...

Когда Руже-де-Лиль таким способом узнал о распространении его гимна, он одновременно с этим узнал и то, что отечество приняло это произведение, не заботясь об его авторе. Может быть, он даже счел это правильным, потому что сам в то время оставался равнодушным к опасностям, которые грозили отечеству; враг добрался уже до Шампани и шел на Париж. Сознав свой долг, Руже-де-Лиль явился в Кольмар и увидел, что акты Законодательного собрания санкционированы народом, признавшим Конвент, низвержение Людовика XVI и провозглашение республики (22 сентября) — он написал Генералу Валенсу о своем намерении вступить в Северную армию добровольцем.

Генерал Валенс ответил ему предложением должности адъютанта и уверениями в том, что он примет участие в судьбе автора песни, ставшей боевым кличем республики.

Руже-де-Лиль прибыл в октябре 1792 г. в Верден и после принятия присяги был вновь зачислен в армию и реабилитирован.

Во время войны, в которой он принимал деятельное участие, особенно при осаде Намюра, где он исполнял «свои обязанности инженера с рвением, храбростью и знанием дела», — Руже-де-Лиль увидел, какое место занимал его гимн в армии добровольцев республики, победителей при Жемаппе²¹, которые шли на приступ, увлекаемые к победе Дюмуре, с пением «Марсельезы».

Из писем друзей он знал, что и в Париже его гимн не менее знаменит.

В день провозглашения республики, на представлении, данном «в пользу женщин и детей наших братьев, ушедших к границам», он исполнялся в театре Оперы. 30 сентября в том же театре он был инсценирован Госсексом под названием «Дар Свободе».

14 октября на празднестве, происходившем на площади Революции в честь завоевания Савойи²², «Марсельеза» заменила «Te deum», и поэт, имя которого до сих пор достоверно неизвестно, прибавил к ней строфу детей: «Когда старших уже не будет, мы займем их место».

И, наконец, письмо Гретри, датированное ноябрем, подтверждало приобретенную песней известность: «...Ваши строфы марсельцев «Allons, enfants de la Patrie» поются на всех представлениях и во всех уголках Парижа; все прекрасно усвоили арию, потому что слышали ее каждый день в исполнении хороших певцов...»

Когда в январе 1793 г. Руже-де-Лиль приехал в Париж с генералом Валенсом, который оставил его там, чтобы позаботиться о приведении в порядок его военно-служебных дел, — он естественно более склонен был предаваться поэтическим и музыкальным мечтам, внушенным славой «Марсельезы», чем заниматься хлопотами, касающимися его офицерской карьеры. Он остался капитаном инженерных войск, но без жалования, и посвятил себя художественной деятельности.

Когда он был еще в Страсбурге в 1792 г., ему хотелось «обновить знаменитую песнь Роланда, которая была военной песней наших предков», и он написал стихи и музыку военной песни «Roland a Roncevaux» («Роланд в Ронсевальском ущелье»). «...Умереть за родину прекрасно и завидно». Эта песня три года спустя стала походной и победной песней солдат Гоша при Кибероне.²³ Она и сейчас была бы предметом восхищения, если бы ее не заслоняла громкая слава гимна, написанного за месяц до этого. «Роланд в Ронсевальском ущелье» навеян песнями Седена из его либретто к опере «Вильгельм Телль»; музыка к ней написана в 1791 г. Гретри. Припев Седена «умрем за родину! День славы стоит ста лет жизни!» он заменил тем припевом, который Александр Дюма и Маке буквально воспроизвели в 1847 г. в «Chant des girondins» («Песнь жирондистов»), положенной на музыку Варнеем в «Chevalier de Maison Rouge».

Когда в 1793 г. Руже-де-Лиль решил вернуться к художественной деятельности, он обратился к театру. Он уже безуспешно пробовал свои силы на этом поприще в 1791 г. и написал два Либретто — «Баяр в Брессе» и «Два монастыря»; теперь он чувствовал за собой поддержку в известности своего гимна, о котором теперь уже знали, кто является его автором. Он предложил в театр Оперы либретто «Альманзор и Фелина», прежде отвергнутое. Произведение снова не получило одобрения, и Руже-де-Лиль не мог приняться за новые попытки. Еще раз отрешенный от должности в августе, он был задержан по закону о подозрительных личностях, и в сентябре заключен в тюрьму в Сен-Жермене.

Выпущенный на свободу через несколько дней, он в ноябре, в момент, когда чествовался Разум, написал слова и музыку «Hymne a la Raison» («Гимн Разуму») для трехголосного хора. Новая неосторожность на словах или в каком-нибудь поступке обратила на него внимание Комитета общественного спасения.

В январе 1794 г. он был снова заключен в Сен-Жерменскую тюрьму и вышел оттуда только через семь месяцев, уже после 9 термидора.

В это время «Марсельеза» продолжала свой победный путь.

В 1793 г. когда Руже-де-Лиль безуспешно пытался добиться успеха в театре, она еще раз прозвучала на сцене Оперы в «Congres des rois» («Конгресс королей»), где, следуя за арией Гретри «O Richard, o mon roy!» («о Ричард, о мой король»), музыка Руже-де-Лиль с красноречивой искренностью выражала пришествие и триумф республики. С ней шли Карно, Бонапарт, Дюмуре, чьи солдаты распевали ее в завоеванных странах, «чтобы зажечь сердца желанием свободы»; в Германии Гете превозносил этот «революционный «Te deum», поразительный и грозный».

²¹ Победа Дюмуре при Жемаппе 6 сентября 1792 г. открыла революционным войскам Франции дорогу в Бельгию. - *Прим. ред.*

²² Савойя — герцогство в составе священной Римской империи — дала династию с 1720 г. Сардинскому королевству, была занята войсками республики в 1792 г. и присоединена к Франции. - *Прим. ред.*

²³ Киберон — полуостров в Бретани. В 1795 г. поддержанный англичанами десант роялистов в Кибероне был ликвидирован генералом Гошем. - *Прим. ред.*

Чтобы отомстить за эту славу, которая несла им гибель, контрреволюционеры пытались ополчить «Марсельезу».

Allons, enfants de la courtille,

Le jour de boire est arrive.

C'est pour nous que le boudin grille,²⁴

В 1794 г., когда Руже-де-Лиль сидел в тюрьме, на мотив «Марсельезы» пелись бесчисленные куплеты, порождаемые событиями дня: празднованием побед армии, чествованием павших республиканцев Шарлье, Марата, Лепелетье. В июне весь Париж, собравшийся на Марсовом поле на празднестве в честь Верховного существа, пел припев к гимну, написанный Ж.Шенье на музыку «Марсельезы»; голоса смешивались с двумястами барабанов и с салютом пушек, «возвещавшими, что день победы настал».

В момент этого торжества, которого никакая музыка не была более достойна, чем «Марсельеза», Руже-де-Лиль в тюрьме должен был подчиниться декрету, призывавшему всех арестованных граждан «дать верные сведения о своем поведении, о своем сословии, о своих убеждениях с первых дней революции». В своем обращении, адресованном к народу и его представителям, Руже-де-Лиль вынужден был ограничиться лишь тем, что он напомнил о своем авторстве «Марсельезы»...

Но разобщенность судеб произведения и его творца оказалась еще более сильной.

Выпущенный на свободу в июле, после 9 термидора, Руже-де-Лиль отметил падение Робеспьера в «Hymne dithyrambique» («Дифирамбический гимн»). Другие тоже радовались падению Робеспьера; среди них был поэт Суригер и музыкант Пьер Гаво, сотрудничество которых дало «Le reveil du peuple» («Пробуждение народа»); это произведение вскоре было подхвачено контрреволюционерами и противопоставлялось ими (на улицах, в театрах) республиканцам, оставшимся верными «Марсельезе». Руже-де-Лиль оказался в компании щеголей и золотой молодежи, для которых «Марсельеза» была преступной, а «Пробуждение народа» — любимым гимном.

Все же пришло время, когда Руже-де-Лиль был приобщен к славной судьбе своего произведения.

14 июля 1795 г. депутат Жан Дельри после прослушания «Марсельезы», исполненной Национальным музыкальным институтом, внес следующее предложение: «...Я предлагаю, чтобы навеки славный гимн марсельцев был целиком внесен в сегодняшний протокол и чтобы военный комитет отдал приказ об исполнении этого гимна национальной гвардией... Я предлагаю, чтобы имя автора гимна марсельцев, Руже-де-Лилия, было с почетом вписано в протокол». Собрание приняло предложение под крики: «Да здравствует республика».

С этого дня, когда судьбы произведения и автора официальным путем почетно соединились, «Марсельеза» стала национальным гимном Франции.

Руже-де-Лилия не было в Париже, когда Конвент объявил его произведение «национальным гимном» и «с почетом» внес его имя в протокол заседания 14 июля 1795 г.

Уйдя на несколько месяцев от превратностей своей судьбы, он был вновь призван в армию в марте 1795 г. в чине капитана 1-го ранга и прикомандирован в мае к Рейнской армии. Но он предпочитал отправиться в Бретань, вступить добровольцем в республиканскую армию, находившуюся под командой Гоша, и принять участие в войне против англичан и эмигрантов. Позднее он описал этот поход в произведении, названном им «Historique et souvenirs de Quiberon» («История и воспоминания о Кибероне»).

Когда он вернулся в Париж, раненный осколком картечи в бедро, его ждали новые почести: на заседании 27 июля депутат Фрерон произнес похвальное слово «новому Тиртею», который «умел одинаково и воспевать свободу и сражаться за нее», и предложил постановление о том, что ему будет дана должность в армии. Через несколько недель после этого Комитет народного образования постановил разрешить автору гимна марсельцев выбрать в национальном хранилище две скрипки со смычками и футлярами; и, наконец, в марте 1796 г. Руже-де-Лиль был назначен командиром батальона.

Он почти тотчас же снова попал в беду: думая, что его подозревают в отсутствии гражданственности за просьбу о назначении его сопровождать дочь Людовика XVI к австрийскому императору, и зная что директор Карно относится к нему враждебно со времени событий 10 августа 1792 г., Руже-де-Лиль подал в отставку через несколько недель после своего назначения. Он вышел в отставку, несмотря на попытки примирения, которые предпринял один общий друг его и Карно; он оставил эти попытки без внимания, «чтобы поддержать достоинство своего характера, которое ничто не могло так унижить в его собственных глазах, как столь явно своекорыстное примирение...»

²⁴ Вперед, порождение навоза, настал полуденный день, для нас жарится кровавая колбаса.

Это решение, навсегда погубившее его военную карьеру, позволило ему отдаться занятиям поэзией, музыкой и театром. В 1796 г. он выпустил сборники романсов («Romances») с аккомпанементом фортепиано и скрипки, написанных на его собственные стихи и на стихи других лиц. Затем, как уже было сказано, он опубликовал книгу под названием «Essays en vers et en prose» («Опыты в стихах и в прозе»), посвященную его другу Мегюлю и содержащую вместе с милыми рифмованными набросками (написанными в период его юности в Мон-Дофине, в Форте Жу, в Париже), новеллу в прозе «Adelaide et Monville» («Аделаида и Монвиль»), которая заканчивается «Гимном Надежде», и произведения, рожденные Революцией: «Марсельезу» под названием «Chant des combats vulgairement appelle Hymne des Marseillais» («Боевая песнь, обычно называемая Гимном марсельцев»), с «Exegi monumentum» («Я памятник себе воздвиг») Горация в качестве эпиграфа: «Hymne a la liberte» («Гимн Свободе»), «Roland a Roncevau» («Роланд в Ронсевальском ущелье»), «Hymne a la Raison» («Гимн Разуму»), «Hymne du 9 thermidore» («Гимн 9 термидора»), гимн «Heros du „Vengeur“» («Герои „Мстителя“»), сочиненный в 1794 г. для чествования героизма французских моряков.

После опубликования этих произведений, газеты признали Руже-де-Лиль выдающимся литератором и музыкантом; в нем теперь хотели видеть только художника, и его военная деятельность как бы была сглажена.

В 1797 г. он хотел поступить в армию в качестве адъютанта Гоша. Ему весьма сурово отказали на основании приказа директории о том, что отставные офицеры не могут вступать в армию. Ему не помогла и его артистическая слава, о которой директория вспомнила только через несколько месяцев, в воззвании, обнародованном на Марсовом поле по поводу годовщины установления республики. В прочитанном тексте имя Руже-де-Лиль было присоединено к именам других поэтов и композиторов, способствовавших художественному оформлению празднеств с момента Свободы. Эти художники были объявлены достойными признательности страны и приглашались впредь служить прославлению нации своими талантами.

Руже-де-Лиль — человек действия, под влиянием военных операций, участие в которых было ему запрещено, — теперь принужден был жить в противоречии со своим деятельным характером, и стараться обмануть свое нетерпение в занятиях самыми различными делами.

В 1798 г. он сочиняет стихи и музыку пьесы «Chant des vengeances» («Песнь мщения»), которую ставит в театре и пишет вместе с Депре либретто комической оперы «Jacquot ou l'ecole des meres» («Жако, или школа матерей»), поставленной в театре Фавара с музыкой Делла-Мариа, затем он делается представителем батавской республики при французском правительстве и уезжает в Голландию, чтобы добросовестно ознакомиться с нуждами этой страны. В конце 1799 г. он возвращается в Париж, когда 18 брюмера уже выдвинуло власть Бонапарта; давая первому консулу отчет о выполненном поручении, он в то же время со свойственной ему искренностью пишет ему о Франции: «...Прежде всего, что бы ни случилось, именем вашей славы, именем родины, никогда не пытайтесь насиловать национальное сознание или подменять его своим; с того момента, как вы начнете об этом помышлять, все будет потеряно...»

Чтобы заставить его умолкнуть, Бонапарт заказывает ему военный гимн, и Руже-де-Лиль пишет стихи и музыку «Chant des combats» («Песня битв»); она была исполнена в 1800 г. в театре. Увидев при этом случае вблизи беспорядки, царившие в этом театре, он хочет устранить их и выставляет свою кандидатуру на пост директора.

Его предложение не имело последствий, и в ноябре 1800 г., стремясь опять поступить в армию, он пишет Бонапарту: «...Возьмите меня офицером инженерных войск, офицером главного штаба, простым гренадером, вашим бардом. Главное, возьмите меня».

Бонапарт не хочет иметь Руже-де-Лиль в армии, даже в качестве барда, и в ответ дает ему поручение ехать к испанскому королю с подарками от Бонапарта в знак дружбы. Возвратясь, Руже-де-Лиль позволяет жене первого консула вовлечь себя в предприятие по снабжению армии продовольствием и на этом разоряется.

В 1802 г. у него нет никаких средств, и он, «лишенный всяких перспектив на своей родине», мечтает уехать в Англию.

Проходит, между тем, голосование пожизненного консульства Бонапарта. Руже-де-Лиль оказывается в числе восьми тысяч протестующих «по тем же причинам и тем же предчувствиям, которые заставили его голосовать против 10 августа». Став непримиримым противником покушений первого консула на свободу, Руже-де-Лиль имеет смелость написать ему в феврале 1804 г.: «Бонапарт. Вы себя губите и, что хуже всего, вы губите с собою Францию! Что вы сделали со свободой? Что вы сделали с республикой? Во что обратилась сегодня та блестящая судьба, которой ваше 18 брюмера лишило нашу несчастную Францию?... Отнюдь не для владычества одного она сбросила тиранию пяти...»

Три месяца спустя была провозглашена империя. Руже-де-Лиль до этого чувствовал себя словно потерянным — теперь он совершенно разбит. В тяжелой тоске, которая охватила его, у него хватает сил только на то, чтобы признаваться близким в угрызениях совести от своего бездействия.

Чтобы существовать, он занимается перепиской музыки и сочиняет сам; его старый товарищ по Страсбургу, Плейель, ставший теперь издателем, печатает это и оплачивает. Самым большим развлечением для него бывают визиты к Софи Гайль, у которой собираются ученые и артисты. Ее приятные композиции в большой моде; к Руже-де-Лиллю она относится с искренней симпатией. Но он под надзором полиции; правда, в нем видят только «малоизвестного субъекта», но его беспокоят по поводу анонимных пасквилей и заговоров Пишегрю и Кадудала, и в особенности из-за его родства с генералом Малле, два раза замешанным в заговорах против Наполеона

В 1812 г., оставив всякую надежду, он покидает Париж и возвращается в родной город, в старый фамильный дом в Монтегю, пустующий теперь, когда у Руже-де-Лилия остался только один брат, делающий блестящую военную карьеру на полях битв... Руже-де-Лиль мечтает умереть здесь, в мире, вдалеке от событий, которыми он занят лишь постольку, поскольку в «Гимне миру», написанном во время московского похода, он выражает желание мирной деятельности и в гимне «Господь хранит короля, песнь Юры», написанном в 1814 г. — надежды на ожидаемый мир, на ниспровержение империи и на реставрацию старой Франции.

Но радости — окончить дни в доме своего детства — он не получает. Его брат, генерал Руже, не хочет уступить ту часть, которая принадлежит ему в имении Монтегю, и требует продажи его. Подавленный этим новым горьким испытанием, Руже-де-Лиль возвращается в Париж. Бедность доводит его до жизни в жалких меблированных комнатах и до анонимных переводов для «Британского обозрения» («*Revue britannique*»).

Но героизм, свойственный ему, еще не погас: по случаю установки статуи Генриха IV на новом мосту в Париже, он пишет героическую песнь о Генрихе IV; затем в последующие годы «*Les veterans*» («Ветераны»), «*Mon dernier vœu*» («Мое последнее желание»). Когда появляется «*Sainte alliance des peuples*» («Святой союз народов») Беранже, он вдохновляется и пишет песню, зовущую к братству. Его музыка бодро звучит в припеве: «Народы, заключите святой союз, подайте друг другу руки».

Эта совместная работа служит началом нежной дружбы между Руже-де-Лилем и Беранже, который становится доверенным автором запрещенной теперь знаменитой национальной песни и старается рассеять его уныние.

Реакция растет и выступает против свободы с еще большей наглостью, чем во времена империи; Руже-де-Лиль тянется к будущему и увлекается проектами социальных реформ Сен-Симона. Руже-де-Лиль советует ему ввести музыку в его планы действия и в качестве примера сочиняет стихи и музыку «*Chant des industriels*» («Песнь промышленных рабочих»), исполненную рабочими одной фабрики, директор которой, Терно, тоже является последователем нового учения.

В 1826 г., через несколько месяцев после опубликования сборника под названием «*Cinquante chants français*» (Пятьдесят французских песен), в который были включены важнейшие музыкальные и поэтические произведения Руже-де-Лилия и на издание которого были истрачены последние средства, — Руже-де-Лилия за долги сажают в тюрьму. Он сообщает Беранже об этом горьком событии, и тот выручает его из беды.

По выходе Руже-де-Лилия из тюрьмы друзья отправляют его в Шуази-ле-Руа. Желая избавиться от великодушных воспомоществований друзей, что его тяготит, он рассчитывает на свое либретто «Макбет» (по Шекспиру), музыку для которого написал композитор Шелар. Опера была поставлена в Королевской академии музыки в июне 1827 г., но выдержала только пять представлений. Композитор поставил ее затем в Германии, где ее успех обеспечил ему место капельмейстера у короля Баварского. В это время сотрудник Шелара в совершенном отчаянии, помышляет о самоубийстве.

Наступил 1830 год. Революционное движение вновь вдыхает энергию в Руже-де-Лилия. Он уезжает из Шуази-ле-Руа, чтобы отправиться на баррикады, забыв о своих 70 годах, но не в силах выдержать переезда. Предчувствие, которое гнало Руже-де-Лилия в Париж, его не обмануло: герцог Орлеанский, еще до объявления его королем, вспоминает, что в 1792 г. он был товарищем по оружию автора «Марсельезы»; он награждает Руже-де-Лилия, назначает ему пенсию и восстанавливает национальную славу гимна. Теперь «Марсельеза» восстановлена, и Берлиоз (который только что получил Римскую премию) аранжирует ее для большого оркестра и двойного хора. В партитуре обозначение «тенора и басы» заменяется таким обозначением: «все, у кого есть голос, сердце и кровь в жилах» — в память того энтузиазма, с которым народ, собравшись в Пале-Рояле, пел этот гимн.

Час справедливости настал наконец для Руже-де-Лилия. Последние годы его старости были отрадны. Целый «двор» молодых земляков оживлял его убежище в Шуази и почитал его как патриарха, окруженного ореолом героизма.

При этом неожиданном апофеозе Руже-де-Лиль остался верен своим занятиям поэзией, музыкой и театром: он писал романсы (оставшиеся в рукописи), воспоминания о Кибероне и сделал из шекспировского «Отелло» либретто для оперы, посвятив его своему юному сопернику Берлиозу. Благодаря за посвящение аранжировки «Марсельезы», он писал Берлиозу: «Хотите со мной познакомиться? Ваша голова — вулкан, в состоянии непрерывного извержения, в моей всегда была только горящая солома, которая теперь гаснет, слегка дымя. Но в конце концов из сочетания богатства вашего вулкана и остатков моего слабого огня может выйти что-нибудь...»

Но Берлиоз должен был тогда уехать в Италию. Могучий темперамент Руже-де-Лиль был сломлен лишь длительной болезнью. Он умер на 77-м году жизни, 27 июня 1836 г.

На кладбище в Шуази-ле-Руа, после речей двух друзей, во время медленного шествия толпы, рабочие, теснившиеся возле могилы, взволнованно и проникновенно пели «Марсельезу».

Эта простая почесть была величественна: она исходила от тех, чьи надежды вызвали в Руже-де-Лиле последнюю вспышку музыкального вдохновения — «Песнь индустриальных рабочих». И в этот торжественный час никакая церемония, никакая речь не могла бы произвести такого впечатления, как пение гимна, в котором словно вновь оживал освобожденный от тяжких разочарований героический дух Руже-де-Лиль, исключительно славный тем, что он некогда на мгновение сосредоточил в себе героизм целого народа.

МЕГЮЛЬ

Этьен-Никола Мегюль родился 22 июня 1763 г. в Живе в Арденнах. Он явился на свет хилым и болезненным; в детстве он бы окружен нежными и неослабными заботами своей матери, чьи нежные песни пробудили в нем музыкальные способности и раннюю страсть к искусству, которое без этого, может быть, никогда не привлекло бы к себе сына серого трактирщика — Жана-Франца Мегюля.

В память этого материнского влияния Мегюль, в день своего славного дебюта в театре, посвятил матери свою партитуру.

Слепой органист капеллы францисканцев был первым учителем Мегюля; он умер, когда его десятилетний ученик был уже достаточно подвинут в музыке, чтобы занять его место за органом монастырской капеллы.

В 1775 году он был принят в аббатство Ла-Вале-Дье, находившееся в горах, в окрестности Живе. Вильгельм Ганзер, ученый монах-музыкант, за год до этого прибыл в Ла-Вале-Дье из немецкого аббатства Шуссенрид для преподавания музыки местным послушникам. Он посвятил себя занятиям с 7 учениками. Мегюль стал восьмым и вскоре показал своими успехами и талантом, что он не предназначен, как остальные, для того, чтобы стать только блестящим соборным органистом.

В течение четырех лет он жил в обстановке уединенного аббатства: исполнив ежедневный урок, он заботливо ухаживал за цветами в предназначенном ему уголке сада и с рвением исполнял свои обязанности помощника органиста, чем и расплачивался за содержание, получаемое в Ла-Вале-Дье.

Если бы он слушался голоса ограниченного честолюбия своих родных, или соблазна мирного существования — он стал бы монахом и со временем заменил бы своего учителя Вильгельма Ганзера; но настал миг, когда его страстная душа не могла больше довольствоваться покоем. В 1779 г., услышав о блестящих перспективах, которые ему рисовал один любитель музыки — полковник из гарнизона в Шарлемоне, он решился перешагнуть порог монастыря, где он задышался, вступить в жизнь и завоевать славу.

Мегюлю тогда было шестнадцать лет. Он без колебаний покинул тихое аббатство и отважно явился в Париж, не имея ничего кроме рекомендательного письма своего учителя к Глюку. Глюк вскоре привязался к нему.

В октябре 1779 г., через пять месяцев после представления «Ифигении в Тавриде», через несколько дней после постановки своего последнего произведения (имевшего меньший успех) «Эхо и Нарцисс», Глюк покинул Париж и возвратился в Вену. Уезжая, он познакомил Мегюля с Фредериком Эдельманом — клавесинистом, композитором и известным учителем, который завершил его музыкальное образование и подготовил его к искусному применению драгоценных советов, извлеченных им из общения с Глюком.

Опубликовав аранжировки балетных номеров из оперы Госсекса «Тезей», Мегюль добился затем исполнения своего первого произведения, написанного на оду Ж.-Б.Руссо, в Concert spirituel под управлением Госсекса.

В том же концерте, 17 марта 1787 г., дебютировал Лесюер, также, как Мегюль, со славой принимавший после участие в музыкальном движении революции. Но до этого он занялся преобразованием собора Парижской богородицы в «оперу нищих», в то время как Мегюль, по убеждению отошедший от церковной музыки, в тишине ждал возможности проявить себя в театре.

За шесть лет, отделяющих дебют Мегюля в концерте в 1784 г. от его дебюта в театре в 1790 г., он работал над тремя драматическими опытами (которые служили ему упражнениями), издал несколько сборников сонат для фортепиано и для фортепиано и скрипки (в которых уже обнаружилось его театральное чутье), сочинил «Scenes lyriques» («лирические сцены»), исполненные в академическом Обществе сынов Аполлона (Societe academique des Enfants d'Apollon) и в Concerts spirituels; написал оперу «Cora» («Кора») и комическую оперу «Euphrosine et Coradin» («Эфросина и Корадин»). Кроме того, Мегюль давал уроки музыки, что явствует из отрывка «Memoires» («Воспоминаний») жены художника Годфруа, описывающих салон ее мужа до взятия Бастилии, и в особенности интересных тем, что они показывают Мегюля с юности связанным со своим будущим сотрудником — художником Л.Давидом, который играл на скрипке, как и Энгр, и тем, что он разоблачает неожиданные особенности характера автора стольких строгих партитур.

«...Я присутствовала на небольших концертах любителей, в которых Мегюль, мой учитель музыки, играл на клавесине, Л.Давид на скрипке, м-ль Моро, потом м-м Берне пела... Можно ли этому поверить! Как Годфруа, так Мегюль, этот патетический композитор, был неподражаем в шутках. Его невозмутимая серьезность придавала особое веселье его шуткам...»

Мегюлю надоело ждать постановки в королевской академии музыки его оперы «Кора», хотя она была написана также, как и опера «Эдип в Колоне» Саккини (представленная после его смерти в 1787 г.), на одно из трех либретто, премированных на конкурсе либретто, организованном в 1784 г. для обогащения репертуара Королевской академии музыки. Мегюль сочинил «Эфросину и Корадина» на либретто в трех действиях Гофмана. Она была поставлена в Итальянском театре, который еще не был тогда Комической оперой, 4 сентября 1790 г., — и Мегюль сразу стал знаменитым.

Мегюль внес преобразования в жанр комической оперы, которая была только смесью из пения и диалогов, подобно тому, как Глюк преобразовал серьезный жанр оперы; Мегюль заменил героическую или сказочную сюжетику просто человеческой драмой и тем проложил новые пути, по которым пошли молодые композиторы, как он сам, Керубини, Лесюер, Бертон и даже старшие его поколения — Гретри и Далеирак.²⁵

Несмотря на общественное возбуждение, царившее в то время, когда появилась «Эфросина и Корадин», во „второй год свободы“, произведение, которым дебютировал Мегюль, обратило на себя внимание «народа, который отказывал в нем всему, что не касалось Революции»; ибо, если это произведение и было по сюжету чуждым политическим событиям момента, оно являлось достойным живого интереса благодаря своей смелой новизне.

В писаниях того времени можно найти доказательства восторга, который охватил музыкантов. И через пятьдесят лет после своего появления, произведение Мегюля, теперь забытое, произвело сильное впечатление на Берлиоза.

Успех «Эфросины и Корадина» заставил администрацию Королевской академии музыки вспомнить о том, что в архивах ее имеется опера Мегюля «Кора». Ее поспешили поставить, и первое представление (15 февраля 1791 г.) этого произведения, написанного несколько лет тому назад, ничего не прибавило к славе Мегюля. Но новое произведение «Stratonice» («Стратоника»), одноактная лирическая драма, либретто Гофмана, поставленная 3 мая 1792 г. в театре Фавара, имела громкий и продолжительный успех и окончательно утвердила торжество его искусства, достаточно выразительного, чтобы волновать «без помощи кинжалов, ядов, темниц, без феерических картин и без больших движений — сюжетом, отличающимся античной простотой».

«Комедия с ариями», которую он написал вслед затем вместе с Гофманом, «Le jeune sage et le vieux sot» («Юный умник и старый глупец»), была поставлена 28 марта 1793 г. в театре Фавара и очень понравилась.

С 1793 г. до конца революции жизнь Мегюля была деятельно связана с артистическим художественным движением, вызванным событиями.

²⁵ Автор преувеличивает значение Мегюля в жанре комической оперы. Последняя, как в Италии, на своей родине, так и во Франции, создавалась в первой половине XVI в. в результате роста буржуазии и служила своеобразной ареной социального протеста. Начав с осмеяния всего того, что в укладе разлагающегося феодализма мешало развитию производительных сил и установлению буржуазных производственных отношений, комическая опера восприняла около середины века ту Волну сентиментализма, которая характерна для буржуазной литературы этой эпохи; с этого времени „просто человеческая драма“, о которой говорит автор по отношению к Мегюлю, прочно уже утвердилась в комической опере. Мегюлю, таким образом, принадлежит лишь заслуга дальнейшего развития этого направления. - *Прим. ред.*

Достигнув славы, поставившей его над всеми современными музыкантами, получая покровительство богатой семьи Ле-Сенешаль, предоставившей в его распоряжение дом и парк в окрестностях Парижа в Жентильи, — Мегюль мог бы пренебречь волнениями дня и остаться в стороне от того, что окончательно утвердило во французской музыке ее «политическую сущность» (по определению самого Мегюля). Но, как некогда он отказался от тишины и покоя аббатства Ла-Вале-Дье, чтобы выполнить свое назначение музыканта, так и теперь он без колебаний покинул «замок одиноких» и примкнул к художникам, уже связанным с народом, к живописцу Л.Давиду, к поэту Ж.Шенье, к музыкантам Сарретту и Госсеку, которым он принес содействие своего таланта в расцвете сил и действенный энтузиазм.

Близко связавшись с музыкой национальной гвардии в тот момент, когда маленькая военная музыкальная школа Сарретта и Госсека преобразовалась в Национальный музыкальный институт, Мегюль горячо принялся за создание консерватории, которая освободила французскую музыку от узкого и отсталого преподавания, отличавшего церковные певческие школы. Отдавая свое искусство на служение революции, он прославлял патриотизм и свободу в песнях, распространявшихся и в самых отдаленных провинциях; в гимнах, оживлявших празднества и церемонии и увеличивавших блеск торжеств; в произведениях, представленных в театрах, достойных его первых художественных произведений, создавших ему славу. В них, по выражению его сотрудника и биографа Арно, он применил для выражения страстей « всю ту силу и энергию, с какою он бы сам переживал эти страсти, если бы предался им ». Наконец, в «*Chant de depart*» («Походной песне») Мегюль связал свое имя с вечной памятью о победах французской нации, вооружившейся для защиты свободы, и соединил свою славу музыканта со славой своей родины.

Влияние революционного движения на драматическую музыку сказалось не только в сочинениях, сюжет которых стал менее пустым, а стиль более энергичным, таковы «Эфросина» и «Стратоника», прославившие Мегюля, когда он еще не достиг тридцатилетнего возраста; влияние это сказалось вообще в опере, аристократическое величие которой снизошло до «прославления суверенного народа»,

В конце 1792 г. Госсек дебютировал в Опере с «*Offrande à la Liberté*» («Дар Свободе»), где инсценировал «Марсельезу»; затем в конце 1793 г. он дает «*Le triomphe de la république ou le camp de Grandpres*» («Триумф республики, или лагерь в Гранпре»),²⁶ танец из которого стал популярным. Остальные композиторы в том же году с успехом дали в опере «*La patrie reconnaissante*» («Признательная родина») П.Кандейля дань уважения коменданту Вердена, который покончил с собою, не желая подписать капитуляцию крепости, «*Congres des rois*» («Конгресс королей»), объединивший двенадцать авторов; «*Le siege de Thionville*» («Осада Тионвилля») Жадена — военный эпизод 1792 г.; «*Fabius*» («Фабий») Мепро; «*Miltiade à Marathon*» («Мильтиад на Марафонском поле») Лемуана; «*La Montagne ou temple de la liberté*» («Гора, или основание храма Свободы») Гранжа и Фонтенеля; «*La rosière republicaine ou la fête de la Raison*» («Республиканская избранница, или праздник Разума») Гретри; «*Le 10 août ou la chute du dernier tyran*» («10 августа 1792 г., или падение последнего тирана») Крейцера.

В 1793 г., столь насыщенном новинками в Опере, что коренное изменение репертуара этого театра кажется менее удивительным, чем прекращение его сонливой апатии, Мегюль участвовал только в создании «Конгресса королей». В 1794 г. до постановки «*Toulon soumis*» («Падение Тулона») Рошфора и «*La Reunion du 10 août ou l'inauguration de la République française*» («Собрание 10 августа, или установление Французской республики») Порты. 18 февраля была поставлена его одноактная опера «Гораций Кокпес», либретто для которой написал Арно.

Под влиянием революционного движения Мегюлем написаны еще следующие драматические произведения: увертюра и шесть хоров для трагедии Ж.Шенье «*Timoleon*» (Тимoleon), представленной в театре Республики в сентябре 1794 г.; «*Doria ou la tyrannie détruite*» (Дориа, или свержение тирании), героическая опера с увертюрой, заимствованной из «*Cora*» (Кора), поставленная в театре Фавар в марте 1795 г.; «*Le pont de Lodi*» («Мост в Лоди»), поставленная в том же театре в декабре 1797 г.²⁷

Исключительно важной и славной была деятельность Мегюля вне театра — в деле создания консерватории, в сочинении произведений, выражавших энтузиазм народных масс.

С основания Национального музыкального института в ноябре 1793 г., вместе с Лесюером и Керубини он присоединяется к Госсеку и Кателю и также, как они, не гнушается сочинять произведения для духового оркестра музыкантов национальной гвардии, созданного Бернаром Сарреттом.

²⁶ Гранпре — город в Арденнах, где стояла республиканская армия перед победой при Вальми. - Прим. ред.

²⁷ Мост через Адду при городе Лоди в Ломбардии, место знаменитой победы французов под начальством Бонапарта 10 мая 1796 г. - Прим. ред.

Когда встал вопрос о преобразовании института в консерваторию, он подготовил успех этого дела хлопотами у своего либреттиста Ж.Шенье, работавшего тогда в комитете народного просвещения.

Когда законом 3 августа 1795 г. консерватория была основана, Мегюль первым был назначен на пост инспектора преподавания — пост, который вместе с ним занимали Гретри, Госсек, Лесюер и Керубини. С этого времени он всегда принимал деятельное участие во всех работах новой школы, в преподавании, в проведении национальных празднеств, в редактировании учебников, пополнении библиотеки, в защите перед властями учреждения, на которое постоянно и настойчиво нападали реакционеры, приверженцы церковных и монастырских певческих школ.

Вступив в число членов музыкальной национальной гвардии, он применял свой талант к сочинению гимнов, вдохновленных свободой и патриотизмом.

Через несколько дней после праздника Разума (10 ноября 1793 г.) Мегюль выступил с «Гимном Разуму» на стихи Ж.Шенье. Это произведение, вместе с «Гимном Свободе» Госсека, исполненным на празднике Разума, и «Гимном Разуму» Руже-де-Лилия, беспристрастная история сохранит для опровержения легенды, созданной реакционерами о беспутстве этого торжества. В нем отнюдь не могла бы в таком случае участвовать лойяльная музыка Госсека, и она не могла бы воодушевить двух музыкантов, лучше всего прославлявших родину, — творца «Марсельезы» и творца «Походной песни».

Несколько месяцев спустя, при подготовке праздника Верховного существа (он состоялся 3 июня 1794 г. и был поводом для самой грандиозной музыкальной манифестации за время революции) — Мегюль вошел в непосредственное соприкосновение с массами. Согласно программе, выработанной Робеспьером, Давидом и музыкантами Национального музыкального института, грандиозный хор из 2400 граждан и гражданок, делегированных в числе пятидесяти от каждого из сорока восьми районов Парижа, должен был петь поочередно строфы, приспособленные Ж.Шенье к «Марсельезе», и закончить массовым исполнением последней строфы. Мегюль был самым страстным из музыкантов, искренне посвятивших себя успеху этой грандиозной попытки и сумевших выполнить ее.

Это общение с массами вдохновило Мегюля на «Походную песнь», исполненную в первый раз 4 июля 1794 г., через несколько недель после праздника Верховного существа, в концерте в саду Тюильри, в честь победы при Флерюсе. По преданию Мегюль писал музыку «Походной песни» в уголке у камина в салоне Сарретта, среди шумной беседы, импровизируя в моменты лихорадочного патриотического подъема (как Руже-де-Лиль в Страсбурге) гимн, который народный инстинкт воспримет впоследствии вместе с «Марсельезой», и который поведет к победам республиканские войска.

Мегюль воспевал славу военную в «Походной песне», в «Hymne de Bara et Wiala» (Гимн Бара и Виала), в «Chant des victoires» («Песнь побед»), написанных в июле и в августе 1794 г.; славу мира он воспел в «Chant du retour» («Песнь возвращения»), написанной в 1797 г.

Мегюль воспел гражданский героизм в «Chant funebre a la memoire du representant Ferault» («Траурная песнь памяти представителя народа Феро») и в «Hymne des vingt-deux» («Гимн двадцати двух»), написанном в 1795г.; нравственные добродетели, прославленные декадным культам — в «Hymne du 9 thermidor» («Гимн 9 термидора»), «Chant du 18 fructidore» («Песнь 18-го фруктидора») и «Hymne pour la fete des epoux» («Гимн для праздника супругов»); завоевание свободы в гимне «Chant du 25 messidore» («Песнь 25-го мессидора»), исполненном у храма Марса 14 июля 1800 г. тремя хорами и тремя оркестрами, расположенными в трех противоположных местах; он сам дирижировал этим ансамблем, отмечая такт рукою, обвязанной белым платком.

Тесно связанный с Ла-Ревельер-Лепо, который обеспечил теофилантропии официальное существование, Мегюль написал вместе с ним несколько специальных произведений, как например «Cantate a la naissance d'Oscar Leclerc» («Кантата на рождение Оскара Леклера») - для семейного теофилантропического празднества. Когда Ла-Ревельер-Лепо изыскивал «способы приобщить массы к активному участию в празднествах», Мегюль, с которым он советовался о возможности объединить народ в хор в сто тысяч человек, дал ему следующее указание, вошедшее в проект, прочитанный в 1798 г. в Институте: «Народ поет возглас в четыре голоса, — первый на основном тоне, второй, третий и четвертый последовательно на терции, квинте и октаве, после чего все четыре голоса, вступая одновременно, заставляют звучать возглас на четырех звуках сразу». Мегюль, в сотрудничестве с А.-Ф.Жофре, сочинил «Romances historiques» («Исторические романсы»); сохранилось только несколько названий их: «Le petit nantais» («Маленький житель Нанта»), «Le triomphe de l'amour paternel» («Торжество отцовской любви»), «L'heroine de l'amour conjugal» («Героиня супружеской любви»).

Современные музыканты должны помнить, что в то время, когда музыка была в столь тесном единении с массами, их искусство было свободно от проявления взаимной зависти и пренебрежения. Тогда самые знаменитые музыканты, объединенные общим идеалом, братски любили друг друга.

Руже-де-Лиль, посвящая Мегюлю свои „опыты в стихах и в прозе», писал ему: «Прими, друг, эту дань уважения и восхищения» Соперники гордятся тобою, твой век любит тебя, потомство зовет тебя. Пусть венец, который готовит тебе потомство, украсится и этим цветком, даваемым дружбой».

Мегюль отвечал ему: «Ты знаешь, что я страстно желал бы уберечь свое имя от забвения; и вот если мои сочинения не могут достичь этой цели, ты в одно мгновение сделал то, чего я не мог сделать во всю мою жизнь...»

Сочинение новой вещи было для Керубини и Мегюля поводом публично засвидетельствовать взаимную симпатию: Керубини посвятил ему «Медею», Мегюль ответил ему через год посвящением «Ариоданта»: «Ты посвятил мне «Медею», я посвящаю тебе Ариоданта» Медея была знаком дружбы, цену коей почувствовало мое сердце, Ариодант — дань уважения великому таланту».

Приглашенный в Институт при основании его в 1795 г., Мегюль опередил своего старшего коллегу Госсекса и вскоре написал ему: «Спешу, дорогой коллега, сообщить Вам о выборах в Институт, который зовет вас в свое лоно. Вы заслужили эту дань уважения, и я иногда не сомневался, что она будет создана вашим талантом; но если бы деятельная и хитросплетенная интрига добивалась устранения вас с поста, который вы украсите и который украсит вас, я бы подал в отставку, чтобы отомстить за вас и отошел бы в неизвестность, из которой решился бы выйти только на ваш зов».

А Госсекс отомстил за Мегюля, написав в журнал, нападавший на «Иосифа» Мегюля: «Возвращая вам майский и июньский номера, оставляю себе июльский, как забавный памятник несправедливости, глупости или сумасбродства».

Энергия Мегюля была так велика, что даже в период наибольшего революционного воодушевления, с 1796 по 1799 г., когда он стоял во главе художественного движения, вызванного политическими событиями, — он не отошел от своих обычных занятий «музыканта: он победоносно продолжал свой путь драматического композитора, начатый во время первых революционных волнений, и стал писать симфонии для консерваторского оркестра, чтобы «понемному приучить публику к мысли, что француз может следовать Гайдну и Моцарту».

Кроме театральных произведений, подсказанных обстоятельствами («Гораций Коклес», «Дориа, или уничтожение тирании», «Мост Лоди», «Тимолеон»), Мегюль дал в этот период еще следующие драматические произведения: в 1794 г. «Фрозину и Мели-дора», лирическую драму в трех действиях; в 1795 г. «Пещеру», лирическую драму в трех действиях; в 1797 г. «Юного Генриха», комическую оперу в двух действиях; в 1798 г. «Ариоданта», лирическую драму в трех действиях. Эти четыре сочинения были поставлены в театре Фавар. В 1799 г. последовала опера «Адриан» в трех действиях.

«Фрозина и Мелидор» появилась в то время, когда «все были у подножия гильотины», за несколько недель до падения Робеспьера, и ее скоро забыли. Опера «Юный Генрих» провалилась из-за сценической неловкости либреттиста; но увертюра, живущая до сих пор, была встречена с таким восторгом, что после первого и единственного представления, во время которого ее пришлось исполнить три раза, — в театре Фавар установился обычай исполнять ее почти каждый вечер в антракте. «Адриан» был написан еще в 1792 г., постановка его откладывалась в течение семи лет, несмотря на усиленные требования либреттиста Гофмана; в 1799 г. после четырех представлений опера была запрещена, и появилась вновь в 1803 г., но недолго продержалась в репертуаре.

«Пещера» и «Ариодант» привлекли больше внимания и были в числе тех произведений, на которых утвердилось счастливое соревнование двух (существовавших в то время в Париже) театров комической оперы — театра Фавара и театра Фейдо.

«Пещера» Мегюля, поставленная в театре Фавара в 1795 г., отвечала на «Пещеру» Лесюера, поставленную в театре Фейдо в 1793 г.; «Павел и Виргиния» Лесюера, поставленная в театре Фейдо в 1794 г., отвечала на постановку «Павла и Виргинии» Крейцера в театре Фавара в 1791 г. Опера «Ариодант» должна была быть ответом на постановку «Montano et Stephanie» («Монтано и Стефани») на тот же сюжет в театре Фейдо в 1799 г. «Лодойска» Керубини появилась в театре Фейдо в июле 1791 г., а «Лодойска» Крейцера в театре Фавара в августе 1791 г. «Ромео и Джульета» Далейрака в театре Фавара в 1792 г. и опера на тот же сюжет Штейбельта в театре Фейдо в 1793 г.

«Ариодант» пользовался наибольшим успехом из всех драматических произведений Мегюля этого периода. Известность романса оттуда «Femme sensible» («Чувствительная женщина») долго заставляла вспоминать эту партитуру: она еще и теперь имеет определенный для французских музыкантов интерес; в предисловии Мегюль утверждал свое стремление к ясности и призывал композиторов писать доступно для всех, ибо в музыке многое так легко может остаться неясным или неверно понятым.

После 18 брюмера, в период консульства, до последнего момента революции, Мегюль неуклонно продолжал давать каждый год новое драматическое произведение, или несколько, но менее значительных. Он написал в 1800 г. «Épique» («Эпикур»), комическую оперу в трех действиях, в сотрудничестве с Керубини и «Bionu» («Биони»), комическую оперу в одном действии, поставленную в театре Фавар; «La dansomanie» («Страсть к танцам») — балет, поставленный в Опере, где он не сходил с репертуара в течение двадцати шести лет; в 1801 г. «L'irato ou l'emporte» («Ирато, или сердитый») оперу-буфф в одном действии, поставленную в театре Фавар; в 1802 г. «Une folie» («Безумье»), «Tresor suppose» («Мнимое сокровище»), две других оперы — «Joanna» («Иоанна»), лирическую драму в трех действиях, поставленную в театре Фейдо, который с сентября 1801 г. благодаря слиянию двух театров, Фавара и Фейдо, получил название театра «Комической оперы»; в 1803 г. «Daphnis et Pandross» («Дафнис и Пандрос»), балет, поставленный в Опере; «Helene» («Елена»), лирическую оперу в трех действиях; «Le baiser et la quittance» («Поцелуй и расписка»), комическую оперу в трех действиях, написанную в сотрудничестве с Буальдье, Крейцером и Николо; «L'heureux malgre lui» («Счастливец поневоле»); все эти три произведения были поставлены в театре Комической оперы; «La chanson Roland» («Песнь Роланда») для драмы Александра Дюваля, поставленной в театре Французской комедии; в 1804 г. через несколько дней после провозглашения империи «Les Hussites» («Гусситы») — мелодраму, поставленную в театре Porte S.-Martin и составленную из оперы, постановки которой Мегюль и его либреттист Александр Дюваль не могли добиться в театре Оперы, ввиду того, что администрация его тогда враждебно относилась к наиболее влиятельным членам консерватории. Самый большой успех имела опера-буфф «Ирато», посвященная Мегюлем генералу Бонапарту, салон которого в Мальмезоне он усердно посещал.

Оперой «Ирато» Мегюль с честью ответил завистникам, считавшим его неспособным к изяществу и веселью итальянских музыкантов. Таким образом, когда его имя после успеха оперы было названо со сцены, изумление тех, кто до этого времени противопоставляли ему Паззиелло, было особенно велико; но, утверждая, что суровый автор «Стратоники» изменил манеру, они не могли скрыть своего завистливого недоброжелательства, ибо Мегюль позаботился предупредить это покушение запиской в начале партитуры «Ирато».

«Некоторые лица подумают или скажут, что я наконец оставил тот жанр, к которому я казался исключительно привязанным. Я не знаю в музыке ни одного жанра враждебного другому, если все в разной мере стремятся сделать ее одновременно более приятной и более правдивой. Я верю, что у этого искусства цель гораздо более возвышенная, чем ласкать слух, и что оно не должно быть всегда только приятным...»

Начиная с установления империи, когда революционное движение было окончательно подавлено, плодовитость Мегюля прекратилась. Мегюль, дававший с 1790 по 1804 г. неизменно каждый год, за исключением 1796 г., новое театральное произведение, несмотря на деятельное участие в работе консерватории и подготовке празднеств, — совершенно отошел от сцены в 1805, 1808, 1809, 1812 гг. и появился только в 1814 г. с произведением, написанным к случаю, в сотрудничестве с тремя композиторами.

В 1805 г. ему был всего только 41 год, его талант был в полном расцвете, и самое знаменитое из его произведений «Иосиф» еще не было написано, но высокие иллюзии, преисполнявшие его таким пылом во времена свободы, были разбиты: он видел как музыка, освобожденная республикой, вновь повержена империей в прежнее состояние рабства. Вот почему те тринадцать лет, которые ему осталось жить, не были так творчески плодотворны и насыщены, как четырнадцать лет революционной эпохи, начало которой ознаменовало его вступление на путь славы и в течение которой, — не отказываясь от театра, где его слава утверждалась, — он добился, помимо восхищения музыкантов, и признательности всех патриотов.

В последний период, с 1805 по 1817 г., были поставлены следующие произведения Мегюля: в Комической опере в 1806 г. «Les deux aveugles de Tolède» («Два слепца из Толедо»), увертюра которой стала знаменитой; «Ushal» («Узгал»), лирическая драма в одном действии, вдохновленная песнями Оссиана, так же как «Барды» Лесюера; но она не имела такого большого успеха, как опера Лесюера, несмотря на старания Мегюля, который даже изъясил из своего оркестра скрипки, чтобы получить более тусклый колорит, вполне соответствовавший музыке этой драматизированной легенды; затем «Габриель д'Эстре»; в 1807 г. «Иосиф», комическая опера в трех действиях, либретто Александра Дюваля; в 1813 г. «Prince troubadour» («Принц-трубадур»), комическая опера в одном действии; в 1816 г. «La journée aux aventures» («День приключений»), комическая опера в трех действиях. Затем в театре оперы в 1810 г. «Persee et Andromede» («Персей и Андромеда»), балет, в 1811 г. «Amazones» («Амазонки»), опера в трех действиях; 1814 г. «L'oriflamme» («Орифламма»), опера, написанная к случаю, в одном действии, в сотрудничестве с Паером, Бертоном и Крейцером.

Последнее драматическое произведение Мегюля — «Valentine de Milane» («Валентина Миланская»), комическая опера в трех действиях, была поставлена в театре Комической оперы лишь через пять лет после смерти автора в 1822 г. Но ни одно из этих произведений не имело такого успеха, который был бы способен рассеять уныние, подавленное состояние, овладевшее Мегюлем; здоровье его мало-по-малу расшатывалось, а настроение стало столь удрученным, что на следующий день после постановки «Амазонок» он писал своему сотруднику Жуи: «Я хотел бы на этом остановиться. Я убит, раздавлен, полон отвращения. Нужно счастье, а мое отошло».

После возврата к нравам старого порядка, Мегюль чувствовал себя словно выбитым из колеи; его искусство было не у места в обществе, которое вернулось к распущенности. Неудач постиг даже то сочинение, которое теперь признается его шедевром — партитуру «Иосифа»; оно писалось с такой щепетильной добросовестностью, что впоследствии нашлось четыре варианта романса «A reine au sortir de l'enfance» («В самые юные годы») и в свое время заслужило особую премию, учрежденную Наполеоном для лучшего произведения, поставленного в Комической опере.

Грустного настроения Мегюля, вызванного неудачами его опер, не могли рассеять ни милости Наполеона, сделавшего его кавалером ордена Почетного легиона (с момента основания ордена в 1804 г., вместе с Гретри и Госсексом), предлагавшего ему место дирижера императорской капеллы (данное Лесюеру после отказа Мегюля), ни успех его «Симфоний» в консерваторских концертах, ни успех его кантат, написанных для официальных торжеств; в них еще сохранились музыкальные традиции празднеств революции, но искаженные и снизившиеся до придворной лести. Эти кантаты были написаны совместно с поэтом Арно; в 1808 г. в честь приема городом Парижем одного корпуса Великой армии; в апреле 1810 г. для торжеств в Тюильри в честь второго бракосочетания императора; в июне того же года для торжества, устроенного Парижским муниципалитетом в честь императрицы Марии-Луизы; в декабре в театре Оперы в честь будущего рождения ребенка, ожидавшегося в императорской фамилии; в 1811 г. в июне для празднества, устроенного городом Парижем по случаю крещения римского короля (сына Наполеона); в июле, вместе с Кателем и Керубини, для открытия нового концертного зала консерватории, и в том же месяце для открытия статуи Наполеона, воздвигнутой Институтом.

Мегюль находил успокоение, только удаляясь от повседневной жизни и посвящая свое время преподаванию композиции ученикам консерватории, своим работам в Институте и своей любви к цветам (общей с Керубини).

В своем маленьком домике в Пантене он вновь переживал те дни молодости, когда в аббатстве Ла-Вале-Дье его радовало разведение цветов. Его имя стало известно профессиональным садоводам; они прозвали его сумасшедшим тюльпанистом; он поражал их великолепием своих тюльпанов и лютиков, цветение которых «было для его глаз тем же, чем музыка Моцарта и Глюка для его слуха».

В институте он делал заключения о работах, предъявлявшихся на соискание римской премии²⁸, о новых инструментах и принимал весьма деятельное участие во всех работах музыкальной секции института.

В консерватории его преподавательское усердие было вознаграждено пятикратным присуждением его ученикам римской премии. Лучшим учеником его был Герольд, выступивший с комической оперой в трех действиях «Les rosieres» настолько удачно, что впоследствии могли отнести к самому Мегюлю те хвалы, которые он воздал своему коллеге Госсексу в докладе, прочитанном в Институте в 1808 г.: «Повторить себя в многочисленных учениках — это значит увенчать длинную и почтенную карьеру; это значит вернуть долг таланта родине».

18 октября 1817 г. Мегюль умер в Париже в своем доме на улице Монтолон пятидесяти четырех лет, от болезни легких, которую он безуспешно старался победить жизнью на юге, в Монпелье и на Гиерских островах.

В 1816 г., когда началось систематическое разрушение консерватории, затеянное победившей роялистской реакцией, он лишился сил и надежды. Звание инспектора классов у него было отнято, также как у Керубини; даже самое название «Консерватория» было уничтожено для восстановления старого наименования — «Королевская школа музыки». Сарретт, Госсек, Катель были изгнаны из учреждения, которое они создали. Его друг и биограф Вьейар (Vieillard) описывает скорбь, которую испытал тогда Мегюль.

Похороны Мегюля были грандиозны. После реквиема в S.-Vincent de Paul его гроб сопровождал на кладбище Пер-Лашез величественный кортеж, во главе которого шел музыкальный штаб национальной гвардии, где Мегюль был лейтенантом. Произносились официальные речи, а в памяти толпы, теснившейся позади гроба, звучала его героическая «Походная песнь», в то время запрещенная.

²⁸ Римская премия давала возможность молодым артистам совершенствоваться 8 Риме в своем искусстве. - Прим. ред.

БЕРТОН

Анри-Монтан Бертон родился в Париже 17 сентября 1767 г. В доме его отца, Пьера Монтана Бертона, талантливого композитора, наведывавшего королевской музыкой и администратора Королевской академии музыки (оперы) в период ожесточенных споров между глюкистами и пиччинистами, часто бывали вместе эти два композитора, разделившие Париж на две одинаково увлекающиеся партии. Вдали от своих воинственных приверженцев, композиторы, которых сделали соперниками, дружески беседовали о музыке. Юный Анри Бертон прислушивался к этим беседам. С раннего детства занимаясь музыкой и живя в среде, где каждый день давал ему возможность развить художественный вкус, Анри Бертон уже способен был интересоваться разговорами, которые поднимали Глюк и Пиччини. Он восхищался их славой, вызывавшей такое возбуждение, и мечтал о том, как некогда и он станет великим человеком, о котором будут спорить люди. Дома его не поощряли к выступлениям на музыкальном поприще; ему было двенадцать лет, когда умер его отец, бывший его первым учителем. Такого же благожелательного преподавателя ему не удалось найти в лице дирижера театра Оперы, куда Бертона приняли скрипачом, когда ему было тринадцать лет.

Новый учитель не был снисходителен при разборе его сочинений. Анри Бертон уже готов был отказаться от честолюбивых мечтаний о будущем, когда одна певица Оперы, верившая в его талант, представила его Саккини. Этот последний был очень приветлив и предложил свои советы начинающему композитору, который оказался усердным и признательным учеником. Саккини умер в 1786 г.; в том же году в *Concerts spirituels* исполнялось первое произведение девятнадцатилетнего Анри Бертона (Оратория), а в следующем году в театре Итальянской комедии была поставлена его опера-буфф «*Lis promesses de mariage*» (Брачные обещания). Во время революции Анри Бертон следовал тому движению в искусстве, которое было порождено событиями, но не участвовал в первых опытах Сарретта и Госсека. С 1790 г. одновременно с постановкой в Итальянской комедии комической оперы «*Les rigueurs du cloître*» («Монастырские строгости»), в театре Фавар ставится его опера, продиктованная обстоятельствами, «Новый а Асса»; вслед за нею в 1794 г. в театре Фейдо представлена «*Viala ou le heros de Durance*» («Виала, или герой Дюрансы») и опера «*Tyrtee*» («Тиртел») репетируется, но не доходит до представления. С конца 1795 г. Бертон становится одним из деятельных сотрудников Сарретта и Госсека; он делается профессором гармонии в консерватории с момента ее основания, пишет значительное число маршей для оркестра национальной гвардии, сочиняет для революционных празднеств различные произведения, как например «*Hymne du 21 Janvier*» («Гимн 21-го января») и «*Hymne pour la fete d'agriculture*» («Гимн к празднику земледелия»).

Анри Бертону не было еще тридцати лет, когда его пригласили в консерваторию профессором гармонии. Он сумел создать блестящих учеников, не прибегая к педантизму и строгости.

Консерваторского жалованья не хватало Анри Бертону, который был женат и имел двух детей; в конце 1798 г., после мало прибыльной постановки оперы-буфф в трех действиях «*Ronce de Leon*», музыку и либретто которой он написал сам, он оказался настолько без средств, что принужден был распродать все вплоть до своего фортепиано и даже прервать сочинение оперы «Монтано и Стефани» из-за отсутствия нотной бумаги. А между тем этой опере суждено было стать лучшим его произведением - «Монтано и Стефани» имела в 1799 г. в театре Комической оперы очень большой успех, который даже затмил успех «Ариоданта» — произведения Мегюля на тот же сюжет, поставленного за год до этого. Имя Анри Бертона прославилось, и два произведения, написанные вслед за «Монтано и Стефани», еще увеличили его известность: «*Le delire*» («Бред») — комическая опера, полная драматических моментов, в которой было особенно хорош певец Гаводан, настолько трагически проводивший одну сцену, что каждый вечер многие зрительницы падали в обморок; «*Aline, reine de Golconde*» («Алина, королева Голконды») — комическая опера в трех действиях, поставленная в театре Фейдо в 1803 г.; музыка этой оперы была двадцать лет спустя аранжирована для балета. Затем были поставлены многие произведения Бертона, из которых более известны следующие: «*L'enlèvement des Sabines*» («Похищение Сабинянок») в 1811 г., балет; «*L'oriflamme*» («Орифламма»), написанная совместно с Мегюлем и Паером, в 1814 г.; «*Roger de Sicile*» («Роже Сицилийский»), поставленная в театре оперы в 1817 г.; «*Corisandre*» («Корисандр») — в комической опере в 1820 г.; «*Blanche de Provence*» (Бланка Прованская,) написанная с Буальдые и Крейцером в 1821 г.; «*Les petits appartements*» (Маленькая квартира в 1827 г.; «*La marquise de Brinvilliers*» («Маркиза Бренвилье») написанная с Обером, Баттоном, Бланжини, Буальдые, Керубини, Карафа, Герольдом и Паером в 1831 г.

Кроме этих произведений для театра Анри Бертон писал «Кантаты» для торжеств империи, культовую музыку, симфонии, увертюры, квартеты, романсы, много канонов для нескольких голосов, очень веселых, находчивых и мелодичных, певшихся во всех салонах столицы и исполнявшихся полковыми музыкантами в походах по Европе. Вне композиции Бертон применял свою энергию в преподавании в консерватории по классу гармонии, а затем по классу композиции, который он унаследовал в 1817 г. от Мегюля, через два года после того, как был сделан членом Института и кавалером ордена Почетного легиона. Он опубликовал работу по гармонии, писал доклады для Института, статьи в журнале «L'abeille» («Пчела»), редактировал весь музыкальный отдел в Новой энциклопедии Куртена, отстаивая искусство Глюка и Моцарта от увлечения музыкой Россини. Некоторые из его брошюр имели успех, как, например, «Les observations sur la musique mecanique et la musique philosophique, l'epitre a un celebre compositeur» («Наблюдения над музыкой механической и музыкой — философической, послание к знаменитому композитору», т.е. Буальдьё).

Измученный работою, Анри Бертон в последние годы своей жизни жил уединенно, имея силы только для своих занятий в консерватории, где он преподавал до самой смерти. В 1832 г. его постигло большое горе; его сын Анри умер от чумы. Он тоже был композитором, и уже настолько известным, что в нем видели достойного потомка знаменитых деда и отца. Это горе присоединилось к разочарованиям в области искусства; успехи Россини повели к забвению его произведений». Но перед смертью от изнурительной болезни 22 апреля 1844 г., Бертон вновь обрел спокойствие, примирение с бесплодием своих мечтаний юности и утешение от сознания что, не достигнув славы Глюка, он с верностью следовал по его пути.

Когда его гроб провожали на кладбище, где уже покоились Мегюль, Лесюер, Катель, Буальдьё, Керубини, — толпа, прежде рукоплескавшая ему, вспомнила его произведения и его заслуги.

КАТЕЛЬ

Шарль Симон Катель родился 10 июня 1773 г. в Легле, в департаменте Орн. Благодаря покровительству Саккини, которого пленил его красивый детский голос, он одиннадцати лет был принят в королевскую школу пения, руководимую Госсекком. Она была основана за год до того, чтобы обеспечить кадр артистов, предназначенных для оперы или для королевской капеллы. Катель учился там игре на фортепиано у Гобера и композиции у Госсека, завоевал симпатию своих учителей усердием в занятиях, и его рано обнаружившийся талант так быстро развивался, что через три года после его поступления в школу, в 1787 г., Госсек доверил ему должность аккомпаниатора. Закончив учение, он стал аккомпаниатором в Опере; это место сохранялось за ним до 1802 г. Избранный Бернаром Сарреттом в качестве сотрудника Госсека по организации музыки национальной гвардии, он с самого начала был приобщен к тому удачному начинанию, которое на обломках музыки старого режима воздвигло музыкальную школу национальной гвардии, затем Национальный музыкальный институт и, наконец, консерваторию. В качестве первоклассного музыканта, Катель рядом со своим учителем Госсекком принимал участие во всех торжествах, где выступал оркестр, составленный Сарреттом. Марши и симфонии, которые исполнял оркестр в те радостные часы, когда массы собирались для празднования завоеваний свободы, были сочинены Госсекком и Кателем. Катель с верою следовал художественной проповеди своего учителя и Сарретта, и так же, как они, был убежден в непригодности и неудобствах струнных инструментов для исполнения на открытом воздухе, на публичной площади, которая должна быть ареной для духовых инструментов.

В плодотворный период с 1790 по 1799 г. он написал, кроме маршей и симфоний для духовых инструментов, «Hymne a la liberte» («Гимн свободе») в 1791 г.; «De profundis» памяти генерала Гувьона в 1792 г.; «Ode patriotique» («Патриотическая ода») и «Hymne sur la reprise de Toulon» («Гимн на обратное взятие Тулона») в 1793 г. «Stances» («Стансы») для празднества изготовления пушек, пороха и селитры; «Hymne ala victoire» («Гимн победе») и хор «Bataille de Fleurus» («Битва при Флерюсе»); «Hymne a l'etre supreme» («Гимн Верховному существу»); «Ode au vaisseau le Vengeur» («Ода кораблю Мститель») в 1794 г.; «Stances» (Стансы) к годовщине 9-го термидора; «Hymne du 10 aout» («Гимн 10 августа») в 1795 г.; «Le chant du banquet republicain» («Песнь республиканского пира»); «Le chant pour l'anniversaire de la fondation de la republique» («Песнь к годовщине создания республики»); «Chants» («Песни») для сборника гражданских песен в 1796 г.; «Hymne a la souverainete du peuple» («Гимн суверенному народу») в 1799 г.

А когда Конвент в 1795 г. декретировал создание консерватории, куда Катель был приглашен профессором гармонии, он стал сотрудником Сарретта и Госсека, самоотверженным при защите учреждения от нападков врагов республики — энергичнейшим в изыскании методов работы и издании сольфеджий, ценнейшим в преподавании. Он написал свой знаменитый «*Traité d'harmonie*» («Трактат о гармонии»), в котором впервые и по более простой системе, чем у Рамо, был дан свод правил этого искусства с такой ясностью, что педагоги в течение пятидесяти лет не искали теории более рациональной и углубленной.

В театре Катель дебютировал оперою в трех действиях «*Semiramis*» (Семирамида), поставленной в 1802 г. Заговор, организованный врагами консерватории, которые никак не могли простить Кателю того, что он стал самым влиятельным профессором этого учреждения, и противниками его системы гармонии, которые ненавидели в нем реформатора, победившего рутину, — помешал тому, чтобы произведение Кателя, выдержавшее двадцать представлений, и дальше пошло путем, которого оно было достойно.

Кроме того, много говорилось об «учености его музыки», и с этого времени талант Кателя был взят публикой под подозрение.

Не в силах разорвать пути, которыми завистники его научной работы связали его на пути к театральным успехам, Катель дал все же ряд работ для театра: «*L'auberge de Bagneres*» («Гостиница в Баньере») — комическая опера в трех действиях, поставленная в 1807 г., получила вместе с «*Deux journées*» («Два дня») Керубини и «Монтано и Стефани» Бертоне, «Ариодантом» Мегюля почетный отзыв на одном из конкурсов, учрежденных Наполеоном; первую и вторую премии заслужили «Весталка» Спонтини и «Иосиф» Мегюля. В том же году была поставлена опера «*Les artistes par occasion*» (Случайные артисты) Кателя; трио для двух теноров и баса из этой оперы стало знаменитым; в 1808 г. «*Alexandre chez Apelle*» («Александр у Апеллеса»), балет; в 1810 г. «*Les bayaderes*» («Баядерки»), опера в трех действиях,

В театре Оперы после «Баядерок» были поставлены в 1812 г. «*Le premier en date*» («Первый по времени»), комическая опера; в 1817 г. «*Wallace*» (Уоллес), лирическая драма в трех действиях, возобновленная в 1844 г. в Комической опере; в 1818 г. «*Zirphyle et fleur de myrte*» («Зирфил и миртовый цветок»), опера в двух действиях; в 1819 г. «*L'officier enleve*» («Похищенный офицер»), комическая опера. После этого последнего произведения Катель решительно отошел от театра и почти совсем бросил композицию, целиком посвятив себя преподаванию и поселившись в окрестностях Парижа. В эту эпоху он был в расцвете своего таланта: ему было всего 46 лет. Но несколько лет перед тем в 1814 г. сильное нравственное потрясение сломило его энергию. Вернувшиеся к власти Бурбоны выгнали Бернара Сарретта и Госсека из консерватории. Нежно привязанный к обоим чувством признательности и воспоминаниями о славных днях, прожитых с ними, Катель не хотел отречься от них и, подав в отставку, явил прекрасный пример стойкости. Коллеги выразили ему свою симпатию по поводу этого поступка, выбрав его в Институт в 1815 г. и выхлопотав ему орден Почетного легиона, полученный им в 1824 г. Но он отказывался от всех предложений вернуться в консерваторию. Он оставался непоколебим в занятой им позиции добровольного изгнания и протеста против несправедливой меры, направленной против Сарретта и Госсека.

Катель умер 24 ноября 1830 г., через год после Госсека и за двадцать лет до Сарретта. На его могиле раздавались красноречивые хвалы чистоте и серьезности его таланта и грустно оплакивали его преждевременную смерть; но больше всего превозносили нравственное его величие

КОМПОЗИТОРЫ РОМАНСОВ И МУЗЫКАНТЫ ИМПЕРИИ

Подобно тому как баллада в Шотландки, как баркарола в Венеции — так и романс является во Франции национальным жанром искусства.

Романс — излюбленная форма для выражения нежных и изящных чувств, и само его название происходит от первоначального наименования *roman* (романский), данного нашему языку, когда он уже не был латинским, и еще не стал французским.

В эпоху Возрождения определились характерные черты романса. Ной Феньен, Люпи, Гильом де-Гертёр, Пьер Вермон сочиняли романсы достаточно талантливо, и этот жанр перешел в Италию под именем *Canzonetta alia francese* (французская канцонетта).²⁹

Затем музыканты Болье, Дешан, Клоден, Пьер Гедрон, Буассе вдохновлялись поэзией Ронсара, Баифа, Давида де-Перрона. Сами короли, увлекаясь музыкой, содействовали успеху

²⁹ О композиторах этой эпохи см. книгу Ж.Комберье «Французская музыка XVI века» в русском переводе. Музгиз, 1931 г.

этого жанра: Франциск I, Генрих IV, Людовик XIII соперничали со своими подданными в сочинении романсов.

При Людовике XIV Кино и Буало сочиняли романсы для Ламбера, тестя Люлли, и Бернье.

Распущенные нравы эпохи Регентства задержали развитие романса и поощряли склонность к легкомысленным песенкам.

В романсах, музыку которых писали Колен де-Буамон, Бюри, Кампра, есть изящество и тонкость. В них предчувствуются знаменитые романсы, которые будут даны поэтами и композиторами эпохи Людовика XV, с теми свойствами, которые обеспечат этому жанру такую живую популярность, что она продлится до последних лет XIX в.

Романс Рибуте «*Que ne suis je fougerie!*» («Почему я не папоротник!»), музыку к которому написал Альбанез, начинает ее бою эпоху. Затем герцог де-ла-Вальер ввел в моду «исторический романс», жалобные песни, в которых Беркен вскоре стал его соперником. Повсюду пели «*Genevieve de Brabant*» («Женевьеву Брабантскую»). Иногда в них чувствовалась искусственность. Тогда пародисты изощрялись в шуточных романсах в тридцать или сорок строф, издеваясь над авторами, чувствительность которых была чрезмерно драматична. Но подлинный романс не терял своих прав. Из наиболее удачных известны: романс аббата Монжено «*Tirsis au bord d'une fontaine*» («Тирсис у фонтана»), на тему которого Виотти написал знаменитые вариации; романс Лагарпа «*O ma tendre musette*» («Нежная моя волынка») и более всего романс Мартини «*Plaisir d'amour ne dure qu'un moment*» («Счастье любви длится лишь миг»), способствовавший перемене в социальных навыках артистов. Прежде слава доставалась поэту. Начиная с Мартини, соотношение музыканта и поэта изменяются. Композиторы романсов начинают заботиться о своей известности у публики. Они требуют своей доли успеха, и часто получают большую, чем их сотрудники-поэты. Таким образом, искусство композитора романсов становится средством добиться известности. Превосходные музыканты, способные писать и не такие скромные произведения, обратились к романсу. И когда произошла революция, ее потрясения лишь задержали на время дальнейшее развитие этого жанра. Затем романс принял героические черты, в тот самый момент, когда Мегюль хотел, чтобы народ вспомнил о самых славных национальных подвигах, как подвиг детей-героев Бара и Виала. Но вскоре поэты и музыканты определенной группировки стали оплакивать несчастья Марии-Антуанетты и изгнание юных эмигрантов. И понемногу романс снова завоевывает былой успех. При директории он был принят с удовольствием. Во время империи он царил везде. Близилось время, когда романс заполнил все. Во всяком случае, хотя знаменитые музыканты, представители этого жанра, и обязаны были своей славой романсу, они в то же время занимались и другим творчеством. Пьер Гаво, превосходный актер, своим произведением «*Le reveil du peuple*» («Пробуждение народа») внес свою долю в музыку эпохи революции. Также Гара — основатель французской национальной школы пения и один из знаменитейших профессоров консерватории. Пантад становится коллегой Керубини и Лесюера в капелле Людовика XVIII по композиции культовой музыки; а их соперник Шорон — ученый, прекрасный педагог, основатель школы — привлекает внимание музыкантов к Палестрине и забытым мастерам эпохи Возрождения. Софи Гайль — женщина-композитор, имела успех и в театре, Прадер, профессор фортепиано в консерватории, начал дело, которое продолжают Циммерман, Мармонтель, Дьемер; он дает пример плодотворности художественной децентрализации, основав консерваторию в Тулузе. Бланжини — выдающийся дирижер и профессор пения в консерватории. Одна королева Гортензия проявляет себя в музыке только в области романса. Но ее пример показателен. От императорского двора и из парижских салонов романс доходит до деревни. Все способствуют его подъему. Так будет продолжаться долгое время. Незначительные музыканты и музыкантши воспользуются этой модой. Но музыкальное искусство много бы потеряло, если бы это увлечение романсом в течение XIX в. не способствовало повсеместному распространению вкуса к пению и развитию того жанра, который теперь значительно усовершенствовался в сочинениях современных композиторов.

Г А В О

Пьер Гаво родился в Безьере в 1761 г.; семи лет он был отдан в церковную певческую школу.

Всю свою юность он провел при соборе Безьера, изучая наряду с музыкой латынь. Так как он отличался способностями и прилежанием, его предназначали для духовной карьеры, и его образование было больше направлено на изучение литературы и теологии, чем музыки. Но в то же время он был лучшим из детей певчих, составлявших хор безьерского собора; ему поручали и сольные номера. Вскоре влечение к музыке проявилось в нем с такой силой, что он часто вставал по ночам, чтобы приняться за занятия, которые ему урезывали днем.

Ему было двенадцать лет, когда умер его учитель музыки — органист собора, способствовавший его музыкальному развитию. Он принужден был бросить свои первые композиторские опыты, и отнесся к этому спокойно, так как в своем учителе латыни нашел хорошего виолончелиста, большого любителя произведений модного в то время Перголези и ярого противника французской музыки Люлли и Рамо.

Они вместе исполняли «Stabat mater» и «Serva-padrone» («Служанку-госпожу»); ученик пел под аккомпанемент виолончели учителя, и оба были в таком восхищении от этой музыки, что в качестве благочестивых музыкантов решили: «всякий, кто не любит этой музыки, будет проклят».

Пьер Гаво семнадцати лет получивший первое церковное посвящение, решил поехать в Неаполь, чтобы некоторое время изучать там музыку. Но внезапная смерть епископа Безьера погубила его надежды на будущее: вместе с епископом исчезло данное ему обещание поддержки в тот день, когда он окончательно вступит в духовное звание. Не имея больше высокого покровительства в родном городе, Гаво уехал в Бордо и там поступил тенором в хор одной из церквей.

Под руководством Франсуа Бека, прекрасного музыканта, талант которого проявлялся одновременно и в церковной и в светской музыке, Гаво вновь принялся за занятия композицией; затем он развил свои природные данные певца общением с Гара, который был послан родными в Бордо для изучения прав; он так же страстно, как Гаво, любил музыку и тоже брал уроки у Франсуа Бека.

Мало-по-малу, под влиянием своего учителя, которого он ежедневно видел то на скамейке у органа, то за дирижерским пультом театра, и под влиянием своего товарища Гара, который, быстро отделившись от юридических наук, несмотря на угрозы отца, удрал в Париж и посвятил свою жизнь музыке и пению, Пьер Гаво стал предпочитать суровым антифонам церковного пения прелестные мелодии Гретри, стал интересоваться светской жизнью, против которой ему столько проповедей читали в соборе, и мечтать о будущем, которое казалось ему не таким мрачным, как в роли церковника.

Соблазн был непреодолим, и Гаво сделался самым любимым тенором Большого театра в Бордо; но в душе его осталось воспоминание о юности, проведенной в церковной обстановке. Его либреттист Планар рассказывает, вспоминая с друзьями о времени, когда он ходил в церковном облачении, он говаривал: «Я был одним из тех благочестивых бездельников и весельчаков, о которых говорит Буало — они «поют заутреню, не вставая с постели; готовятся к доброму обеду и поручают нанятым за себя певчим воспевать хвалы богу».

Из театра в Бордо Гаво перешел в театр Монпелье и в 1799 г. благодаря своей известности был приглашен в Париж в театр Фейдо, ставший затем после слияния с театром Фавара театром Комической оперы. Театр находился в управлении общества артистов; молодые певцы принимались туда сначала на жалованье и делались членами общества только после выбора их товарищами.

Пьер Гаво стал членом общества Комической оперы, где он выступал как актер и как композитор.

Одно время его актерская карьера была блистательна. Ему принадлежали главные роли лирического тенора; особенным успехом он пользовался в «Лодойске» Керубини, в «Ромео» Штейбельта, в «Монахинях ордена визитации» Девьена. Как превосходный музыкант, он руководил певцами в ансамблях и способствовал живости и слаженности ансамблей. Но появились новые актеры, которые затмили его, и он должен был уступить первое место Элевью, Мартену, своему зятю Гаводану.

Его композиторская слава была менее эфемерной. Многие из его романсов пользовались известностью. Он обогатил репертуар Комической оперы 35 драматическими произведениями, очень изящными; наибольший успех имели: «L'amour filia» («Сыновья любовь») — 1792 г.; «La famille indigente» (Бедная семья), «Les deux ermites» («Два отшельника»), «Le petit matelot» («Маленький матрос») - 1796 г.; «Sophie et Moncars» («Софи и Монкар»), «Le traite mil» («Расторгнутый договор») — 1797 г.; «Le locataire» («Жилец») — 1800 г.; «Le bouffon et le tailleur» («Шут и портной») — 1804 г. — единственная не совсем забытая в наши дни опера; «Le diable couleur de rose» («Розовый дьявол») — 1804 г.; «L'échelle de soie» («Шелковая лестница») — 1808 г.; «L'enfant prodigue» («Блудный сын») — 1811 г.

Пьер Гаво редко писал серьезные драматические сочинения, и никогда ему вполне не удавались те вещи, в которых он насиловал свое дарование. «Leonore ou l'amour conjugal» («Леонора, или супружеская любовь»), написанная в 1798 г., была быстро забыта, и либретто ее послужило, как известно, в 1805 г. для бессмертной оперы «Фиделио» Бетховена. «La rose blanche» («Белая роза»), «серьезная опера в трех действиях», поставленная 1809 г. и быстро снятая, заставила автора либретто Жильбера де-Пиксерекур жалеть, что он не дал своей драме возможность более долгого существования, т.е. не предоставил Мегюлю написать на нее партитуру, «которую, вероятно, еще играли бы», как говорит Пиксерекур в полном собрании своих сочинений для театра.

Актер, любимый публикой, но скоро заслоненный блестящими соперниками, приятный композитор, но мало уважаемый современниками музыкантами и быстро устаревший в глазах публики, Пьер Гаво однако числится среди знаменитых музыкантов своей эпохи.

Гимн Суригера, на который он написал музыку «Le reveil du peuple» («Пробуждение народа»), и возбуждение, вызванное этой песней во время директории, являются удивительным примером того, во что может превратить незначительную вещь политическая острота момента. «Пробуждение народа» — произведение написанное Гаво в 1795 г., стало термидорианской песней, песней, подхваченной и в течение четырех лет исполняемой врагами республиканского режима, старавшимися восстановить деспотизм: падение Робеспьера дало им надежды на это.

В музыке революции можно найти много свидетельств того движения, которое родилось под влиянием события 9 термидора. Годовщина стала предлогом «Праздника свободы», с исключительным блеском проведенного в 1798 г.; художественное воспоминание о нем осталось у нас прежде благодаря одному из самых значительных музыкальных произведений революции — «Дифирамбической песне» Лесюера в честь представления народу, собравшемуся на Марсовом поле, предметов науки и искусств, вывезенных из Италии и привезенных во Францию, где «они наконец находятся на свободной земле» — как говорилось в программе праздника.

До Пьера Гаво Руже-де-Лиль, чуть не попавший на эшафот в эпоху террора, прославил 9 термидора «Гимном свободе»; в 1795 г., в том самом, когда появилось «Пробуждение народа», Катель сочинил «Стансы к годовщине 9 термидора», Госсек — «Гимн человечеству» в память 9 термидора, Мегюль — «Гимн 9 термидора, день освобождения», Лесюер — «Гимн 9 термидора».

«Золотая молодежь» однако признавала только «Пробуждение народа», сделавшееся своего рода «Марсельезой» реакционеров, которые после уничтожения Комитета общественного спасения настолько торжествовали, что открыто устраивали в Париже «балы жертв», где бывали только родственники гильотинированных, и во время директории открыто выступали врагами существующего порядка, врагами патриотов и республиканцев.

Контрреволюционное озлобление, желая найти себе выражение в песне, предпочло не мощные по тексту и музыке произведения, а сочинения второго сорта.

Таким образом, незначительная по существу вещь получила историческую известность.

Благодаря успеху гимна «Пробуждение народа», длившемуся пять лет, Пьер Гаво приобрел репутацию «бунтовщика», странно противоречащую его приятно-поверхностному дарованию композитора и актера, и мягкости его личного характера.

Наконец, вышло постановление директории относительно спектаклей от 4 января 1795 г.: «Все директора, антрепренеры и владельцы спектаклей Парижа обязаны ввести исполнение их оркестрами каждый вечер, до поднятия занавеса, песен, любимых республиканцами — «Марсельезы», «Будем на-страже страны», «Походной песни». Запрещается петь, а также разрешать исполнение братоубийственной песни «Пробуждение народа».

И публика стала нападать на Пьера Гаво. Когда он появился на сцене театра Фейдо, чтобы петь «Марсельезу», в партере раздавались голоса, кричавшие: «Долой Шуана!». Этими скандалами полиция воспользовалась как предлогом для того, чтобы его окончательно скомпрометировать: в газете — «Ami des lois» («Друг законов») появилась такая заметка:

«Автором этой братоубийственной песни, как все теперь знают, является певец Гаво. Если оценивать его только с этой стороны, то он не так уж преступен. Но кто не знает также и того, что тот же Гаво, отдав свой музыкальный жар словам, которые зовут к убийству и резне, кто не знает того, говорю я, что этот наглый Гаво участвовал даже в организации убийств на юге, что он не только певец, но преимущественно крикун своей песни, любимой всей шайкой шуанов и роялистов всех цветов...»

Травимый публикой, полицией и прессой, Пьер Гаво почувствовал, как революционное окружение проникает в его жизнь, до тех пор мирно отдаваемую актерской и авторской работе, чтению книг, беседе с добрыми друзьями, которых пленяет его поведение вполне порядочного человека и его приятный разговор, заботам о музыкально-торговом предприятии, которое он основал в 1793 г. с братом своим Симоном, тоже работавшим в театре Фейдо.

В 1799 г в последние месяцы директории, донесения полиции еще полны им; они говорят, как и в 1796 г., о «нечистых устах Гаво, который профанирует гимн свободе», о «значительных беспорядках», производимых в театре Фейдо» тем, кого патриоты называют «певцом убийц» Министру внутренних дел надоели придирки против автора песни «Пробуждение народа», которая уже больше не исполнялась, и он дает точные инструкции театральной полиции и превращает драму в фарс: «Есть два средства положить конец конфликту: во-первых, запретить господину Гаво петь гимн Свободе, во-вторых, разрешить ему петь — патриоты в зале достаточно сильны — и заставить его всевозможными средствами, кроме кровопролития, позорно отступить, а если он упорствует, засыпать его гнилыми яблоками. Этот способ прост и всегда ведет к успеху

Понемногу настало успокоение, и после 18 брюмера политика совершенно отворачивается от Пьера Гаво, который продолжает без большого шума свою карьеру музыканта, автора, актера до 1812 г. В эту эпоху он принужден отказаться от композиции, с которой связан был только один большой успех в театре (опера «Шут и портной») и большая известность в салонах (романсы). Он также принужден был отказаться от места певца в императорской капелле, которое он занимал с 1804 г., и в Комической опере, где уже давно перешел с первых ролей на вторые.

В апреле 1812 г. длительная и жестокая болезнь — следствие нравственных потрясений, испытанных им во время революции поразила его рассудок. Ясность сознания у него сохранилась только по отношению к воспоминаниям о ранней юности.

Через несколько лет он все же мог вернуться к композиции и на писал музыку для лирической сцены Руссо «Пигмалион», оставшуюся не напечатанной, затем комическую оперу «Une nuit au bois ou le muet de circonstance» («Ночь в лесу, или немой по необходимости») поставленную в 1818 г., затем сумасшествие снова вернулось к нему. Его поместили в лечебницу в Пасси.

Он умер там, всеми забытый, 7 февраля 1824 г. или 5 февраля 1825 г. — заметки в словарях о Пьере Гаво расходятся в определении даты его смерти, так же, как и рождения: одни показывают 1761 год, другие 1760 или 1764.

В то время как умирал Пьер Гаво, Руже-де-Лиль находился в крайне бедственном положении. Менее чем через тридцать лет после директории и разочаровавшиеся республиканцы, и победившие роялисты одинаково забыли и автора «Марсельезы», и автора «Пробуждения народа», которых они некогда столь шумно противопоставляли друг другу.

ГАРА

Гара родился 25 апреля 1764 г. в Устарице в Нижних Пиренеях. Сын адвоката, племянник литератора, который был министром юстиции при Конвенте и членом Института во время империи, он был предназначен для адвокатской карьеры.

Его собственные склонности, которым он отдался, несмотря на сильное противодействие семьи, толкали его на поприще певца и композитора романсов.

Для изучения юридических наук он был отправлен в Бордо, где, посещая спектакли в Большом театре и в особенности «Орфея» Глюка, — мало-по-малу развил свою склонность к пению, которую его мать, обладавшая хорошим голосом, внушила ему с детства.

По совету дирижера Большого театра Франсуа Бека, у которого он взял несколько уроков, он решил покинуть Бордо, бросить, несмотря на угрозы отца, занятия правом и поехать в Париж; он прибыл туда 1786 г. почти без денег и без всякой возможности рассчитывать на поддержку родных.

В то время большая аллея Пале-Рояля была местом прогулок высшего общества, в летние вечера здесь бывало множество народа. С беззаботностью, свойственной юности, с весельем, присущим его характеру, и отвагою южанина, Гара устраивал там импровизированные концерты, на которых приводил в полный восторг гуляющих своей необычайно искусной имитацией голосов модных актеров и актрис и подражанием оркестровым инструментам. Он один изображал всю оперу. Его чудесный, необычайно сильный голос, чистота дикции, красота стиля немедленно вызвали восхищение, дошедшее до музыкантов: Пиччини, Саккини, Гретри и Филидор ходили в Пале-Рояль, чтобы удостовериться, и были поражены.

Известность Гара стала настолько большой, что о нем заговорили при дворе. Королева Мария-Антуанетта пожелала услышать его, и он был приглашен в Версальский дворец. Его ждали королева, граф д'Артуа, брат короля, придворные и дамы. Гара сначала был «смущен торжественным собранием, но, ободренный приветливым приемом, пел с таким большим успехом и заслужил столько похвал, что невольно воскликнул: «Ах, что бы сказал отец, если бы увидел меня здесь!» И он написал отцу о лестном приеме, оказанном ему. Отец, все так же непримиримо относившийся к тому, что сын оставил юриспруденцию, резко ответил ему: «Я знаю, сын мой, что в Риме времен упадка шуты и фигляры бывали обласканы императорами».

Карьера Гара начиналась слишком хорошо. Его юная слава сделала его кумиром прекрасных дам и королев салонов; деньги шли к нему сами.

Граф д'Артуа назначил его своим секретарем, чтобы иметь предлог платить ему жалованье; королева Мария-Антуанетта предоставила ему пенсию в 5000 ливров.

Революция свергла его покровителей. Он остался им верен и едва не заплатил жизнью за успех, который он имел, когда пел свой романс «Le menestrel exilé» («Изгнанный менестрель»), взывая к жалости к эмигрантам, и в жалобной песне «Vous qui portez un cœur sensible» («Вы, обладающие нежным сердцем») воспевал несчастья и трагический конец Марии-Антуанетты.

После путешествия в Германию, Англию и Испанию, Гара вернулся в Париж и блистал на вечерах, которые председатель директории Бара давал в Люксембурге, и в концертах. Концерты его посещались фатами и щеголихами, которые являлись туда, как на «бал жертв» («bal des victimes»), в трауре по своим гильотинированным друзьям или родственникам.

В этот период Гара сочинил большинство своих романсов. Он сам пел их. Забытый во время революции жанр возродился в полной мере. Вместе с Гара, который исполнял также сочинения своих соперников, Буальдые и Прадер стали у публики любимыми композиторами. Назначенный Наполеоном профессором пения в консерваторию и получая денежное пособие в 6000 франков в год, от дяди с условием не выступать в концертах, — Гара отказался от своих громких успехов певца и отдался преподаванию. Один из его учеников М.Мьель оставил интересные записки о его способе преподавания.

«Когда он хотел пройти с нами какую-нибудь арию, он никогда не смотрел в ноты, так как с трудом их разбирал. Он заставлял ученика пропеть отрывок и слушал с большим вниманием; он заставлял повторить, ни словом не вмешиваясь, но удваивая внимание; затем, жестом устанавливая тишину, он вдруг начинал говорить, оживленный, со сверкающими глазами, и пел отрывок по-своему, поправляя ошибки и ударения, акцентируя, импровизируя наиболее подходящие, наиболее смелые и изящные ферматы и каденции, — словом, давал жизнь той арии, которую он только что слышал в ученическом исполнении».

Этим методом, который показывает, что он был больше певцом, чем музыкантом, он образовал таких учеников, как Нурри, Поншар, Левассер, и учениц, как Сент-Обен, Буланже и др.

Желание нравиться женщинам всегда играло большую роль в жизни Гара. Чтобы поддержать свой успех у них, он не останавливался перед тщеславным желанием быть законодателем мод, становясь типичным *incroyable*³⁰, пуская в ход костюмы, тросточки, лорнетки, ботинки *a la Garat*, подчеркивая непринужденностью «р» жеманную манеру, над которой смеялись даже его друзья. Это желание нравиться не покидало его даже после того, как ему исполнилось пятьдесят лет.

«Бывший молодой человек», как его называли, страстно влюбился в одну из своих учениц, м-ль Дюшан. Но ушло то счастливое время, когда он мог с уверенностью распевать любимые им куплеты оперы «Les Visitandines» («Монахини ордена визитации»):

Любимец женщин
Я во всех странах...
Очень хорошо ладил с женщинами,
Плохо с их мужьями...

Возлюбленная заставила его переживать муки ревности, потом бросила его. Он не перенес этого. Встретив в конце февраля 1823 г. одного своего друга, уезжавшего на юг, на его родину, он печально сказал: Я тоже отправляюсь в путешествие, но длинное, длинное...»

Через несколько дней, 1 марта он умер.

Гара — создатель французской национальной школы пения, он был великим артистом, исключительным певцом, обладавшим голосом такой гибкости, что он мог поочередно исполнять арии, написанные для баса, тенора, контральто или сопрано, и, наконец, он писал очаровательные романсы.

П Л А Н Т А Д

Шарль Анри Пантад родился 19 октября 1764 г. в Париже. Он начал свое музыкальное образование при дворе Людовика XV, где с семилетнего возраста состоял: «музыкальным пажем».

³⁰ *Incroyable* (невероятный) — тип франтов и денди из числа «золотой молодежи» во время директории.
Прим. ред.

В то время монополия преподавания музыки осуществлялась в церковных певческих школах и принадлежала духовенству, а для того, чтобы обеспечить музыкальное обслуживание двора, существовала организация, подробное описание которой нам оставил в своих «мемуарах» герцог Люин: «Два главных управляющих музыкой отбивают такт, в концерте королевы; каждый служил шесть месяцев в год. Кроме того, есть два учителя, из коих один прикомандирован к пажам музыки королевского дворца, а другой к пажам капеллы, они кормят пажей, обучают их или следят за их обучением и заботятся о них. Они получали приблизительно 40 су в день за счет короля. Король снабжает их одеждою, родные обеспечивают бельем Пажи обеих организаций — обычно дети музыкантов и набираются они среди имеющих склонность к пению; здесь дело отнюдь не в благородном происхождении, а в голосе».

Красивым голосом и умственными способностями Пантад выделялся среди пажей. Ему поручили исполнение сольных партий в мессах. Благодаря Глюку он еще больше выдвинулся.

Приглашенный во Францию королевой Марией-Антуанеттой, учителем которой он был в Вене, Глюк часто дирижировал концертами при дворе, где он сначала смешил всех своим плохим знанием французского языка; но вскоре, раньше чем он вполне овладел французским языком, его талант приобрел у всех уважение и восхищение.

Он заметил пажа Пантада и оказал ему честь приглашением петь дуэты с королевой.

Выйдя из числа пажей, Пантад приехал в Париж и закончил там свое музыкальное образование, учась композиции у Лангле, игре на виолончели у Дюпона, игре на фортепиано у Гюльманделя, на арфе у Пьетрини.

Когда он стал искусным клавесинистом и опытным аккомпаниатором, перед ним раскрылись двери всех салонов; приобретя там большую известность, он обратился к излюбленному жанру — романсу; успех этого жанра ему удалось увеличить введением драматических эффектов в аккомпанементе, которые у него выделялись на фоне привычной банальности.

Его романс «*Te bien aimer*» («Тебя любить»), вышедший в 1791 г., имел огромный успех; романс разошелся в 20000 экземпляров — цифра невиданная в те времена.

Успехи в свете не давали ему денег, и Пантад стал контрабасистом в оркестре Комической оперы, а затем аккомпаниатором Гара и учителем пения.

Благодаря покровительству знаменитого певца он был приглашен в 1797 г. учителем пения в аристократическую школу для молодых девиц г-жи Кампан.

После неудачных попыток добиться успеха в театре (с 1794 по 1800 г. были представлены восемь комических опер Пантада), он вернулся к романсу; в 1799 г. был приглашен вместе с Гара профессором консерватории. В 1806 г. он подал в отставку, чтобы сопровождать в качестве капельмейстера и директора музыки Гортензию.

Когда в 1810 г. Голландия была присоединена к Французской империи, Пантад без сожаления покинул эту страну и вернулся в Париж вместе с королевой Гортензией, которая вверила ему заведывание своей музыкой и поручила писать аккомпанемент к романсам, которые она сочиняла. Она пела их своим гостям, аккомпанируя себе на клавесине королевы Марии-Антуанетты, хранившемся в доме, где некогда на нем аккомпанировали «Карманьоле».

Желая напомнить о себе музыкантам, Пантад по возвращении из Голландии в 1810 г. организовал исполнение своей «Мессы с оркестром в церкви св. Евстафия, затем выпустил новые романсы. Его чествовала вся знать империи. Назначенный в 1812 г. заведывать пением в Опере, он дважды пытался (и не с большим успехом, чем раньше) выступить со своими произведениями в театре Комической оперы; но новые провалы навсегда отвратили его от сцены.

Кантатой «Оссиан», с большим успехом исполненной и 1814 г., он заслужил орден Почетного легиона и возвращение в консерваторию в качестве профессора пения; но через год он должен был ее покинуть.

Вновь возвращенный туда Людовиком XVIII в 1818 г., он вышел в отставку в 1828, оставив ряд прекрасных учеников, и целиком отдался своим обязанностям капельмейстера королевской капеллы. Он занимал это место с 1816 г. и из-за этих обязанностей должен был отказаться от романса и стать соперником Лесюера и Керубини в области культовой музыки.

Революция 1830 г. отняла у него оба места — и в опере, и в королевской капелле. Понимая, что теперь его карьера окончена, он удалился в Батиньоль, где и умер 18 сентября 1839 г. после непродолжительной болезни. Один из сыновей, его Шарль-Франсуа, впоследствии приобрел известность композитора; он сочинял романсы и, главным образом, шансонетки.

Шарль-Анри Плантад, проживший семьдесят пять лет, посвятил свою жизнь мелким сочинениям, нежное вдохновение которых оставалось неизменным среди всех потрясений эпохи королевства, революции, империи, реставрации; после смерти он был почти забыт. Но похороны его были торжественны. Церковь Нотр-Дам-де-Лоретт не могла вместить толпу тех, чьим другом или учителем он был. Оркестры Оперы и консерватории под управлением Габенек играли во время церемонии; пелись самые знаменитые из его романсов, к которым были приспособлены церковные тексты; на знаменитый романс «Тебя любить» пели «*Pie Jeiu*».

Слушая этот романс, самые старые из присутствовавших должны были почувствовать, что они пришли проститься не только с композитором, которого прославила эта простая мелодия, а со всем поколением музыкантов XVIII в., наивную сентиментальность и хрупкую грацию которых продолжал Шарль-Анри Плантад, задержавшись в XIX в.

Ш О Р О Н

Александр Шорон родился 31 октября 1772 г. в Нормандии, где его отец был главным управляющим королевскими имениями. Пятнадцати лет он окончил монастырскую школу, овладев латинским и греческим языком в той же мере, как французским, и составив себе благодаря живости ума, способности усвоения и чрезвычайной деятельности натуры, репутацию исключительного ученика. Возвратившись в отчий дом, он надеялся отдаться музыке, которую страстно любил, и захотел учиться, как и его сестры, играть на клавесине. Отец отказал ему в этом, мотивируя отказ тем, что занятия искусством недостойны мужчин, дело которых — наука, и приемлемы только для женщин, назначение которых состоит в том, чтобы нравиться. И для пресечения возможности возражений Александра Шорона немедленно отправили в Париж изучать юридические науки у прокурора Рогара, который был предупрежден о художественных наклонностях ученика и должен был им противиться.

Погружаясь в тайны судопроизводства при составлении деловых бумаг прокурора, Шорон непреодолимо тянулся к запрещенному искусству и начал свое музыкальное образование, изучая по ночам нотную систему. Совершенно не зная сольфеджио, он изучил ноты, интервалы, такты только при помощи памяти; он усердно помещал спектакли Оперы и Комической оперы, затем покупал ноты тех произведений, которые он слышал, и сравнивая высоту и долготу звуков сохранившихся в памяти мелодий с награвированными значками.

Вскоре он научился записывать то, что запоминал, и в отсутствии сурового прокурора он только и делал, что украшал деловые бумаги нотными линейками, куда заносились все модные тогда арии. Все шло хорошо до того дня, когда председатель парламента вернул прокурору Рогару с угрозой отставки прошение, на одной из страниц которого была написана музыка романса «*O Richard, o mon roi!*» («О Ричард, о мой король»). Шорон должен был сознаться в преступлении и после ужасного нагоняя отправиться домой.

Отчаявшись сломить упорство родителей, Шорон уже готов был отказаться от музыки, когда в 1789 г. умер его отец. Получив следуемую ему часть состояния, Шорон вернулся в Париж, где мог теперь свободно посвятить себя искусству, которое его влекло. Он изучил «Музыкальный словарь» Ж.-Ж.Руссо, «Трактат о гармонии» Рамо и через несколько месяцев был уже в состоянии занять место заведующего певческой школой церкви св.Северина.

Желание углубить изучение музыки заставило его оставить это место. Он решил, что никогда не постигнет музыки, если не будет знать математических наук.

Чтение теоретических трудов Рамо, наполненных вычислениями, побудило его идти этим окольным путем.

В 1793 г. он поступил в Горную школу, которая была основана в то время. Его точный ум был очень склонен к новым занятиям, а быстрые успехи привлекли к нему ученого математика Монжа, который принял его в качестве ученика, поручив ему занятия начертательной геометрией в общей школе (*Ecole normale*) и сделав своим сотрудником по организации политехнической школы. Но, делая успехи в занятиях наукой и раздумывая над этим, Шорон решает, что «связь музыки с математикой имеет гораздо меньше значения, чем метафизическое действие музыки на организм»; и так как он начал заниматься математикой только с исключительной целью стать музыкантом, — он бросил эти занятия, убедившись, что «музыку надо изучать только по ней самой». Ему было в то время двадцать пять лет. По совету Гретри, которому он показал свои первые композиторские опыты, он выбрал в качестве учителей итальянца Бонези и аббата Роз.

Так как его учителя говорили ему об итальянских мастерах Мартини, Эхимено, Саббатини, о немецких мастерах Марпурге, Альбрехтсбергере и об античной музыке, — он изучил итальянский, немецкий и даже еврейский языки, вполне овладел этими языками, так как он изложил методы преподавания итальянских учителей в своем труде: «*Principes d'accompagnement des mares italiens*»

(«Принципы аккомпанемента итальянских мастеров») и методы немецкие в труде «Principes de composition des ecoles d'Allemagne» («Принципы композиции школ Германии»), а однажды он заменил в College de France профессора по кафедре еврейского языка, которому нездоровье помешало прочесть курс.

Александр Шорон стал самым ученым музыкантом Франции, когда семейные дела вызвали его в Нормандию. В провинциальной тиши он предавался размышлениям. У него явилась мысль о необходимости сделать общедоступным преподавание музыки, и он стал мечтать о такой школе, где музыка изучалась бы как один из общеобразовательных предметов. Он стал проповедывать свою идею. Посещение начальных школ в деревне, где он хотел приобрести необходимый педагогический опыт для осуществления своей мечты, показало ему несостоятельность методов, применявшихся в образовании детей; поэтому он составил новую систему преподавания и опубликовал ее в работе «Methode destruction premiere» («Метод начального образования»). Этот метод он применил в школах родного города и его окрестностей, где уровень занятий был особенно низок. Своей новой системой, «заменявшей изучение отдельных букв упражнениями над звуками и над гласными французского языка», он достиг изумительных результатов. Он заслужил поздравления от всего преподавательского персонала округа и от министерства. Воодушевленный этим, он в 1805 г. окончательно переехал в Париж, чтобы добиться победы для своих начинаний.

Обладая средствами, которыми он решил не пользоваться для удовлетворения эгоистических желаний, он соединился с издателем Ледюком, основал «Bulletin musical» (Музыкальный бюллетень) и предпринял издание шедевров классической музыки, совершенно неизвестных в то время во Франции — Жоскина де-Пре, Клемана Жанекена. Эта художественная затея быстро разорила его; публика, равнодушная тогда ко всему, кроме Наполеона, не интересовалась ею. Но военный психоз, свирепствовавший в то время, обеспечил по крайней мере одному из произведений Шорона огромный успех.

В 1806 г. он выпустил сборник романсов, песен и стихов, положенных на музыку. Один из романсов «La sentinelle» («Часовой») стал своего рода «Марсельезой империи», его пели во всех театрах, во всех концертах и во всех салонах, затем аранжировали с вариациями для всех инструментов. Этот романс, весьма характерный для своей эпохи, — имел наибольший успех из всех сочинений Шорона, и всю жизнь он гордился этим. Он помечал на всех своих произведениях после своего имени: автор «Часового». Он доходил даже до того, что обижался на плохое исполнение любимого романса. Проходя однажды вечером по бульвару Тампля, он услышал слепого музыканта, который пикиал на скрипке его «Часового»; раздраженный искажением своей музыки, он подошел к слепцу, вырвал у него из рук скрипку и закричал: «Несчастный, кто позволил тебе так уродовать произведение искусства?! Вот тебе десять франков, но под условием, что ты выучишься лучше играть арию, которую вся Европа знает наизусть».

Но не в характере Шорона было остановиться на романсе. Переводом дидактических произведений, своим «Dictionnaire des musiciens» («Словарем музыкантов») он подготовлял издание большого энциклопедического труда «Introduction a la connaissance raisonnee de la Musique» («Введение в систематическое изучение музыки»), который остался не законченным.

В 1810 г. он был избран членом-корреспондентом Академии искусств (Academie des Beaux-Arts). Замечательные доклады по вопросам искусства и литературы, которые он тогда сделал, и среди них доклад о «Les principes de versification» («Принципы версификации») привлекли к нему внимание правительства. В 1815 г. он опубликовал брошюру «L'organisation des arts en France» («Организация художественной жизни во Франции») и был назначен Людовиком XVIII директором религиозных празднеств и церемоний и приглашен подготовить реорганизацию певческих школ при соборах. Это значило вступить в борьбу с консерваторией, которая была основана революцией с целью отнять у духовенства монополию музыкального преподавания, и значение которой реставрация хотела умалить.

Александр Шорон — ревностный католик и поклонник Палестрины и других авторов культовой музыки — не колеблясь принял это место, которое могло благоприятствовать осуществлению его проектов. Он принялся за работу, не беспокоясь о той неприязни, которую он возбуждал.

Возвращение Наполеона приостановило те реформы, которые он подготовил.

Покровительство министра Карно, который ввел его метод обучения чтению и письму, ставший основой взаимного обучения, позволило ему надеяться на осуществление его школьных проектов. Но империя пала. Министр, сменивший Карно, не питал такого доверия к этому методу и удовольствовался выражением благожелательного отношения к Шорону, назначив его в 1816 г. главным режиссером Оперы.

В то время директор оперы, назначавшийся королем, для получения этого места не должен был обладать ничем, кроме высокого происхождения. В помощь ему необходимо было дать деятельного толкового человека, знакомого с музыкой — для этого была изобретена должность главного режиссера.

Александр Шорон исполнял эти обязанности в течение семнадцати месяцев с беспримерной преданностью делу и умением. Меньше чем за полтора года он поставил семь новых опер и возобновил четырнадцать старых.

Но так как его желания всегда натывались на косность директора и так как он требовал реформ, ему в 1817 г. пришлось подать в отставку.

Он покинул оперу, в которой нашел очень слабые хоры и, некультурную публику, с намерением осуществить свой план школы, целью которой являлось бы: «подготовка наиболее совершенного исполнения классических произведений, главным образом вокальных сочинений мастеров всех школ и поколений; усовершенствование национального пения путем всеобщего обучения началам музыки и широкого распространения хорового пения; подготовка молодых; учителей, предназначенных для выполнения намерений законодателей в области преподавания пения в начальном обучении».

Он основал начальную школу музыки, где ввел особую систему преподавания; превосходство его системы заключалось в том, что она позволяла одному и тому же учителю одновременно заниматься с учениками различной подготовки: четыре части, образующие различные упражнения, распределены с таким расчетом, что ученики, еще не изучавшие тональностей и ритма, могут петь вместе с учениками, уже овладевшими всеми трудностями сольфеджио.

С ничтожными средствами, но с самоотверженностью, которая побуждала его в поисках голосов пешком обойти северные и южные провинции Франции, — Шорону удалось добиться исполнения больших произведений Баха, Генделя и Палестрины.

Деятельность начальной школы музыки приобрела такую известность, что правительство назначило школе субсидию, которая мало-по-малу возросла до 46000 франков. А в 1828 г. консерватория соединилась со школой и основала концертное «Общество при консерватории» («Societe des concerts du Conservatoire»). Школа Шорона получила название Conservatoire pratique; но затем характер ее все более и более определялся, и она стала называться «Школой религиозной музыки» — «Ecole de musique religieuse»; через двадцать лет во главе ее стал Нидермейер.

Кавалер ордена Почетного легиона, преподаватель университета, директор певческой школы при университетской церкви, где частые музыкальные торжества объединяли поклонников мастеров эпохи Возрождения, — Александр Шорон стал помощником епископов, которые отовсюду посылали ему предложения обновить церковные певческие школы.

Между тем субсидия была уменьшена до 12000 франков, школу пришлось перевести в другое помещение, и лишь необычайная изобретательность Шорона позволила школе сохранить прежнюю славу. Он целиком посвятил себя ученикам, которых три раза в неделю собирал для общих занятий. Здесь он красноречиво и воодушевленно привлекал внимание своих слушателей широкой эрудицией, обнимавшей философию, литературу, историю, религию и точные науки.

Июльское правительство не поддержало дела Шорона. Деятельность его принесла большую пользу, но ему не могли забыть того, что он противопоставлял свою школу консерватории с более или менее скрытой дерзостью, и того, что, став орудием в руках духовенства, он проводил политику реакционеров в пользу церковных певческих школ.

Шорон умер 26 мая 1834 г. Через несколько дней после его смерти все его ученики, из которых многие приобрели известность (как, например, композитор романсов Монпу, критик Скудо, дирижер Дитш), собрались в капелле Дворца инвалидов и почтили его память исполнением «Реквиема» Моцарта, который он проходил с ними. Спустя несколько месяцев его любимый ученик, знаменитый тенор Дюпре, возбуждая всеобщие восторги в опере силою своей декламации, силою драматизма, мощностью голоса, указал, что своему успеху он обязан преподаванию своего учителя.

Музыканты почувствовали, что они лишились громадной силы, которая, если бы была употреблена на развитие народного образования и современной музыки, вместо того чтобы довольствоваться обновлением церковных певческих школ и старых произведений, — заслужила бы продолжительную признательность.

ГАЙЛЬ

Софи-Эдме Гайль (сделавшая в области искусства известным имя своего мужа, ученого эллиниста Гайля) родилась 28 августа 1775 г. Ее отец, военный врач, был призван ко двору, где познакомился с лучшими представителями искусства и литературы, которых его гостеприимство привлекало в его салон. Эта интеллектуальная среда способствовала быстрому развитию

музыкальных склонностей его дочери. В двенадцать лет она была превосходной пианисткой и пела с таким вкусом и умением, что ее исключительный талант давал слушателям иллюзию, что перед ними настоящая маленькая певица.

Пятнадцати лет она выступила с романсами, которые были сочтены достойными помещению в специальных журналах, созданных модою на этот жанр, среди других в «Journal d'ariettes» («Журнал арий») Антуана Байлье — преподавателя музыки и композитора, ставшего нотным торговцем. В 1794 г. ее выдали замуж, не очень спрашивая ее согласия, за ученого профессора греческого языка в Коллеж де Франс; вскоре несходство характеров стало настолько очевидным, что супруги разъехались. Софи Гайль покинула семейный очаг и вернулась к светским собраниям, где она блистала талантами, умом, молодостью. Когда салонные успехи перестали ее удовлетворять, она отправилась в концертное турне по южным провинциям Франции и в Испанию. Оттуда она вернулась с решением целиком отдаться музыке, так как успех, сопровождавший ее повсюду, вселил в нее то доверие к своему таланту, которого ей до сих пор не хватало: она была достаточно умна, чтобы не поддаваться окружавшей ее лести.

Успех некоторых из ее романсов побудил ее взяться за произведения для сцены. Она написала сначала две арии для драмы «Монтони», исполненные в одном из театров, затем одноактную оперу, представленную в частном салоне.

Меюль заинтересовался ее первыми сценическими произведениями. Ее неопытность подавала все же большие надежды. Тогда, забыв на время о комплиментах наиболее знаменитых людей, которые пленялись ее живым лицом, ее гибким умом, ее остроумными ответами, Софи Гайль погрузилась в работу и прилежно принялась заниматься музыкой под руководством Фетиса, Паера и Нейкома.

Успех постановки ее одноактной комической оперы «Les deux jaloux» («Два ревнивца») в театре Фейдо в 1813 г. вознаградил ее старания. В первый раз женщина действительно имела успех в театре, и при этом успех очень громкий.³¹

Вспомним имена женщин-композиторов, неудачно пытавшихся завоевать известность в театре: м-ль де-ля-Герр в 1694 г. с оперою в пяти действиях «Cephale et Procris» («Цефал и Прокрис»); м-ль Дюваль в 1756 г. с оперою-балетом «Les genies» («Гении»); м-м Луи в 1758 г. с комической оперой в одном действии «Fleur d'epine» («Терновник»); м-м Девин в 1800 г. с оперой в одном действии «La ceinture de Venus» («Пояс Венеры»); м-м Симон Кандейль в 1807 г. с комической оперой в двух действиях «Ida ou l'orpheline de Berlin» («Ида, или берлинская сиротка»); затем м-м де-Зед и м-ль Люсиль Гретри, дочь композитора.

Комические оперы «M-le Lonnay en Bastille» («М-ль Лоней в Бастилии»), «Angela ou l'atelier de J.Cousin» («Ангела, или мастерская Жана Кузена»), написанная вместе с Буальдые, и «La merprise» («Ошибка»), поставленная в 1813 и 1814 гг., не прибавили ей славы, но в 1816 г. последовал крупный успех ее комической оперы «La serenade» («Серенада»). Либретто для этой оперы было написано женщиной, прославившей в романсе свое имя, очень похожее на имя композиторши — Софи Гай.

Несколько лет спустя Софи Гай написала либретто «Maitre de chapelle» («Капельмейстер») для Паера. Работы для театра не заставили Софи Гайль отказаться от жанра, в котором она дебютировала. Она опубликовала значительное число романсов и ноктюрнов для двух голосов; некоторые из них пользовались известностью даже вне Франции: «La jeune et charmante Isabelle» («Юная и прекрасная Изабелла»), «Heures du soir» («Вечерние часы»), «Celui qui sut toucher mon coeur» («Тот, кто смог затронуть мое сердце»), тирольский романс «N'est ce pas elle?» («Не она ли это?»), «Meris» («Мерис»).

Вскоре после успеха ее комической оперы она поехала в Лондон, чтоб исполнять свои романсы; затем дружба с знаменитой певицей Каталани увлекла ее в Германию, где их совместные концерты вызывали восторги. Но неосторожные слова одного немецкого принца положили им конец, порвав союз двух подруг. Он сказал однажды, не обратив внимания на присутствие Каталани: «Я люблю слушать певицу, но предпочитаю разговаривать с женщиной-композитором».

Вернувшись в Париж, Софи Гайль готовилась к постановке своего нового произведения в театре Фейдо, но заболела и умерла 24 июля 1819 г., сорока трех лет от роду.

Чествование, устроенное современниками на ее похоронах, может нам показаться преувеличенным; но нужно вспомнить, что, сумев подняться в том искусстве, которому она посвятила свою жизнь, до того предела, которого не достигала еще ни одна женщина, она заслуживала внимания к данному ей примеру крепкой воли.

³¹ Приоритет успеха женщины-композитора на сцене должен быть отнесен на долю Франчески Каччини (род. 1581), дочери Джулио Каччини, написавшей с успехом Оперу «Освобождение Руджьеро» (1625) и два балета в 1614 и 1618 гг. во Флоренции. - Прим. ред.

ПРАДЕР

Луи Бартелеми Прадер родился в Париже 18 декабря 1781 г. Сын известного скрипача и учителя на скрипке, он стал заниматься музыкой. Восьми лет он стал брать уроки у своего дяди Лефевра, дирижера Комической оперы, затем поступил в Королевскую музыкальную школу, где учился у Гобера игре на клавесине. Занятия в школе были прерваны вследствие падения королевства, и Прадер вместе с товарищем по школе Боэли, который стал впоследствии знаменитым органистом, были поручены заботам Монжеру, аристократки, которую талант виртуоза и педагога спас от эмиграции.

При основании консерватории Гобер вновь сделал Прадера своим учеником; гармонию он изучал в классе Бертоне, контрапункт, фугу и композицию в классе Мегюля.

В 1800 г. он окончил консерваторию и женился на дочери композитора Филидора, умершего за пять лет до этого. В том же году опубликование романса «Bouton de rose» («Бутон розы») на стихи принцессы Сальм, которая в то время имела менее торжественное имя г-жи Пипелет, принесло Прадеру раннюю известность. Вскоре начались его успехи, как виртуоза в салонах и концертах.

Назначенный по конкурсу в 1802 г., после смерти Жадена, профессором по классу фортепиано в консерваторию, Прадер дал замечательных учеников, как например братьев Анри и Жака Герц. Его класс побеждал на всех конкурсах.

После двадцатипятилетнего преподавания в консерватории Прадер вышел в отставку, оставив своему заместителю Циммерману класс, блистательное состояние которого затем не понижалось, так как Циммермана сменил Мармонтель, а Мармонтеля Дьемер.

Занимаясь преподаванием, Прадер не бросал и композицию. Его многочисленные романсы, соединенные в двадцать два сборника, его комические оперы «Le voisinage» («Соседство»), «Le chevalier d'industrie» («Мошенник»), «La folie mibicale» («Музыкальная мания»), «L'emprunt secret» («Тайный заем»), «Le philosophe en voyage» («Путешествующий философ»), «Jenny la bouquetiere» («Женни-цветочница»), «L'enlevement impromptu» («Неожиданное похищение») представленные в 1800—1824 гг.; его произведения для фортепиано и для струнных инструментов — все это создало ему большую известность, но скромные его вкусы заставили покинуть Париж и жить в провинции последние двадцать пять лет его жизни.

Овдовев в 1825 г., он женился вторично на Фелисите Мор, которая дебютировала на сцене в возрасте пяти лет в роли Жанеты в опере «Дезертир», и которая из вундеркинда стала одной из лучших актрис Комической оперы. Наиболее знаменитые композиторы стремились, чтобы она исполняла их произведения — Обер («Фра-Диаволо»), Адан («Chalet»).

Несколько лет спустя после революции 1830 г. Прадер с женой оставили консерваторию и Комическую оперу и уехали концерттировать за границу. Затем они обосновались в Тулузе, где вечно юная энергия Прадера нашла себе применение в создании консерватории. Прадер умер в 1843 г. В Париже он был почти забыт, и его смерть прошла мало замеченной в музыкальном мире. Его жена пережила его почти на сорок лет.

Из произведений Прадера осталось только несколько романсов. Но музыканты могут вспоминать с благодарностью о мужественном слуге музыки, о самоотверженности его работы в качестве профессора Парижской консерватории и о его заботах о децентрализации художественных сил, о которых свидетельствует основание консерватории в Тулузе.

БЛАНЖИНИ

Жозеф-Мари-Феликс Бланжини родился 18 ноября 1871 г. Отец его ненавидел музыку до такой степени, что готов был бежать из дому, когда играли. Но он был слишком крючкотвором чтобы интересоваться чем-либо кроме кляуз и предавался весьма энергично расточению своего состояния на судебные издержки. Он также совершенно безразлично относился к тому, что его сын был лучшим учеником регента в Туринском соборе.

Это безразличие позволило юному Бланжини сделаться прекрасным виолончелистом, заниматься композицией с 12 лет и быть в состоянии в 16 лет своей работой содержать себя, мать и сестер, когда умер отец, промотав родовое имение, и когда в 1799 г. занятие Пьемонта французскими войсками заставило семью бежать.

Семья Бланжини решила переселиться во Францию, в Париж. Мать, три дочери и два сына отправились в путь, захватив с собою жалкие остатки прежнего богатства. На коляску, в которой они ехали, напали разбойники, не оставившие беглецам ничего, кроме жизни. Добраться до Парижа оказалось теперь невозможным; но Феликс Бланжини сейчас же вывел родных из состояния отчаяния, в которое их повергло это происшествие.

С двумя своими сестрами, одной игравшей на скрипке, другой певшей, он организовал концерты в южных городах Франции - в Марселе, Монпелье, в Лионе и даже в Швейцарии. В несколько месяцев деньги, нужные для поездки в Париж, были собраны.

Приехав в Париж, Бланжини отправился в консерваторию и выступил пианистом перед экзаменационным жюри. Его единогласно приняли, предложив даже выбрать тот класс фортепиано, в котором он предпочитает учиться. Это было для него разочарованием. Он никак не думал, что ему могут предложить что-нибудь иное, кроме места преподавателя. Но он быстро примирился с этим.

В доме, где он поселился со всей своей семьей, жила старая дама, маркиза де Сен-Симон, одетая а-ля Помпадур, приверженица спинета и музыки Люлли и Рамо; она ревниво избегала общения со своими соседями. Но из симпатии к Бланжини, который так же, как она, отдавал все свое время музыке, она смягчила суровость своего одиночества и разрешила ему время от времени приходить и развлекать ее в ее уединенной жизни, наполненной образами прошлого. Она заинтересовалась Бланжини и с удовольствием обучала его науке светской жизни и искусству хороших манер.

Это воспитание оказалось весьма полезным для Бланжини, так как успех концертов, которые он дал вместе с сестрами в 1799 г., и его первых романсов, опубликованных в 1800 г., открыл ему двери аристократических салонов: он нравился там как прекрасными манерами, так и изящной музыкой.

В 1802 г. он дебютировал в театре, написав два последних действия комической оперы «*La fausse donedne*» («Ложная дуэнья»), недописанной композитором Делла-Мария. Успех был посредственный. Но в то же время его романс «*Il est trop tard*» («Слишком поздно») распевала вся Франция, он докатился даже до Сибири и доставил Бланжини большую известность. Он стал писать бесчисленное множество романсов и ноктюрнов (большинство из них на два и несколько голосов); исполняя сам свои романсы, он сделался учителем пения всех модных женщин, выдающихся знатностью, красотой и умом. Ему приходилось проявлять чрезвычайную энергию. Десять салонов приглашали его в один и тот же вечер, он не мог отказаться пойти в один, пойдя в другой, из опасения заставить прекрасные глаза проливать слезы. Ибо некоторые из его учениц, обладавшие нежным сердцем, были бы встревожены его слишком долгим пребыванием в другом салоне или слишком длинным ноктюрном для двух голосов, исполняемым с другой партнершей.

Мало-по-малу мода на его романсы и ноктюрны распространилась повсюду, вплоть до улиц, и он не мог спастись от неотвязной собственной музыки. В одной статье в «*Revue de Paris*» (Парижское обозрение), посвященной Бланжини, Арсен Гуссе передает свой разговор с композитором: «Почему у вас привычка время от времени затыкать себе уши» — спросил Гуссе. «Это воспоминание о том времени моей жизни, когда я не мог сделать ни шагу, чтоб не услышать своей музыки», — ответил Бланжини.

В 1805 г. желая отдохнуть от Парижа, он приехал в Мюнхен, где герцог Саксен-Кобургский назначил его своим капельмейстером и где вся знать оспаривала друг у друга возможность брать у него уроки. Когда ему надоели расточаемые ему комплименты, он вернулся в Париж и поставил там несколько опер, но без успеха.

Двор Наполеона был тогда в апогее своего блеска. Музыка Бланжини нравилась церемониймейстеру графу де-Сегюр, премьер-министру Талейрану и самому Наполеону; Бланжини приглашали на все празднества. Он встретился там с сестрой Наполеона, женой князя Боргезе — красивейшей Паолиной; «плененная его глазами и музыкой», она пригласила его директором музыки своего двора, вполне завладела артистом и держала его всегда подле себя. Вскоре, не заботясь о том, какие толки это может вызвать, она увезла его в Ниццу, где влюбленная парочка провела несколько восхитительных месяцев. Наполеон, скандализированный этим слишком длительным *tete-a-tete*, решил прервать дуэт, вызвав Бланжини в Париж. Боясь рассердить императора, Бланжини готов был немедленно повиноваться. Но принцесса Паолина воспрепятствовала его отъезду. «Я сочиняю, — сказала она ему, — слова, а вы музыку ноктюрна, который не касается его величества, моего брата; я уступлю только силе штыков». Она должна была подчиниться обязанности увидеться с мужем, которого Наполеон послал в Ниццу, и Бланжини, унося с собой неизгладимое воспоминание о днях счастья, явился в Париж в тот момент, когда император образовал для своего брата Жерома Вестфальское королевство.

Бланжини был избран капельмейстером нового монарха. Он отправился в Кассель, где жил до событий 1814 г., вызвавших падение Жерома. Возвратившись в Париж во время ста дней, он, благодаря покровительству герцогини де-Берри, мог остаться там во время реставрации и удостоился милостей Людовика XVIII.

В 1817 г. он был назначен главным управляющим королевской капеллы и профессором пения в консерватории. Несколько лет спустя ему было пожаловано дворянство, он получил орден Почетного легиона, был принят во французское подданство и для завершения своей удачной жизни женился на дочери одного финансиста. Счастье не покидало его, и благодаря устойчивой славе его романсов он занял место в ряду самых блестящих композиторов, того времени.

Он также попал в число лучших музыкантов столицы, которые в 1823 г. были призваны организовать оркестр при главном штабе национальной гвардии. Это дало ему повод утверждать, что собрание «самых лучших генералов вряд ли составило бы роту хороших солдат», как свидетельствует рассказ, который он приводит в своих «воспоминаниях» («Souvenirs»), опубликованных в 1834 г.

«Вместе с Кателем я был назначен сержантом с чином подпоручика; я часто посещал этот музыкальный корпус, составленный по большей части из консерваторских знаменитостей. Знаменитый скрипач Байо играл на треугольнике; это может дать представление об остальном; один профессор виолончели был приставлен к турецкому барабану. Этот оркестр избранных маршировал под командой своего капитана Керубини, с лейтенантами Бертоном и Паером. Однажды, когда мы были на площади Карусель во главе дежурного легиона, исполнялся, как обычно, марш из «Deux journées» (Два дня), оперы Керубини... марш, который хороший вкус капитана заставлял его всегда выбирать. Я слышал, как сзади меня национальные гвардейцы ворчали в рядах: «Невозможно маршировать в такт с такими музыкантами».

Бланжени для полного успеха недоставало только решительного успеха в театре. Он добивался его в ряде театров, но революция 1830 г. наступила ранее, чем он увенчал свою славу композитора романсов успехом сценического произведения. И вот, с изменением режима, исчезло его благополучие. Он лишился доходов от своих должностей, и банкротство одного банка погубило его сбережения. С изменением нравов исчезла его слава. Надоели его романсы и ноктюрны, его изящные безделушки, радовавшие то поколение, беспечность которого уступала место романтическому воодушевлению.

Он умер 18 декабря 1841 г. настолько всеми забытый, что последние годы его жизни были заняты заботами о том, чтобы получить назначение помощником мэра маленькой деревни.

КОРОЛЕВА ГОРТЕНЗИЯ

Гортензия-Евгения де-Богарне родилась в Париже 10 апреля 1783 г. Ее отец виконт Александр де-Богарне и мать Жозефина Таше де-ля-Лажери, были уроженцами острова Мартиники.³²

До одиннадцати лет ее жизнь была счастливой, будущее сулило только радость: происхождение открывало ей доступ в аристократическое общество, а благодаря исключительным данным изяществу, уму и способностям — ей предстояло занять в этом обществе высокое положение.

Но первые же потрясения революции вырвали ее из спокойной обстановки. Она вступила в новую жизнь, полную волнений, в которой ей суждено было испытать тягчайшие огорчения, какие только могут прийти на долю девушки, супруги и матери...

Музыка занимала большое место в жизни королевы Гортензии; все свои досуги она посвящала сочинению романсов, они остались отзвуком скорбей и радостей ее жизни. Она никогда не пыталась писать большие произведения; она ограничивалась тем, что выражала в легких сочинениях нежность своих мечтаний, разочарования своего сердца, гордость своей мужественной души. Ей не уделяется обычно упоминания в учебниках истории музыки. Но одно ее произведение имело долгую жизнь; мы имеем в виду ее романс «Partant pour Syrie» (Уезжая в Сирию), который представляет собою типичный чувствительно-воинственный романс; в эпоху реставрации он был патриотическим гимном, который в продолжение восемнадцати лет пела вся страна.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

Ж.Жорес. История Великой французской революции, 3 тома, 1920.

А.Матьез. Французская революция, 1925-1930.

Революционное правительство во Франции в эпоху Конвента, сборн. под ред. Н.М.Лукина, 1927.

³² Мать ее Жозефина Богарне была первой женой Наполеона, мужем ее брат Наполеона Луи Бонапарт, сыном Луи Наполеон, будущий Наполеон III. — Прим. ред.

J.Tiersot. Les fetes et les chants de la Revolution frangaise, 1908. (Имеется в русском переводе; 2-е изд., значительно дополненное муз. примерами.)

F. de Villars. La serva padrona. Son apparition a Paris en 1752, son influence, son analyse. Querelle des bouffons, 1863.

G.Chouquet. Histoire de la musique dramatique en France, 1873.

M.Dietz. Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich wahrend der Revolution bis zum Direktorium (1787—1795), 1886.

E.Hirschberg. Die Encyklopedisten und die Franzosische Oper im XVIII. J. 1903.

G.Denoiresterres. La musique frangaise au XVIII-e s. Gluck et Piccini (1774—1800), 1872.

C.Pierre. Hymnes et chansons de la Revolution, 1904.

C.Pierre. Musique des fetes et ceremonies de la Revolution frangaise, 1899.

C.Pierre. Le Conservatoire national de musique et de declamation, 1900.

C.Pierre. B. Sarrette et les origines du Conservatoire, 1815.

E.Gregoir. Notice sur Gossec, 1878.

G.Hedouin. Gossec, sa vie et ses ouvrages, 1852.

F.Hellouin. Gossec et la musique frangaise a la fin du XVIII-e siecle, 1903.

L.Dufrane. Gossec, 1927.

A.Pougin. Martini, 1864. Pixerecourt. Vie de Dalayrac, 1810.

J.Klingenbeck. J Pleyel, 1926.

D.Denne-Baron. Cherubini, 1862.

Camucci. Luigi Cherubini, 1869.

Bellasis. L. Cherubini, 1876, поел. изд. 1906.

F.J.Crowest. Cherubini, 1890, поел. изд. 1901.

M.Quatrelles L'Epine. Cherubini, 1913.

L.Schemann. Cherubini, 1925.

H.Kreuschmar. Ueber die Bedeutung von Cherubinis Ouverturen und Hauptopern fur die Gegenwart (Jahrbuch Peters, 1906). «Cours de contrepoint et de fugue» Керубини был переведен в 1835; 36 Fr. Stoepel'eM на нем. язык «Theorie des Kontrapunktes und der Fuge», в 1837 на англ. J.A.Hamilton'ом, в 1854 тоже на англ. C.Clarke'ом; имеются также итальянский перевод и два новых немецких переиздания G.Jensen'a (1896) и R.Heuberger'a (1911). В новейшее время в связи с постановками некоторых опер Керубини на немецких сценах появились обработки «Медеи» H.Stroel'я (Эрфурт, 1925) и «Жениха трех невест» H.Tessmer'a (Дрезден, 1926 г.); последняя опера под новым названием «Дон Пистаккьо».

Fouque. Les revolutionnaires en musique, 1882 (ст. о Лесюере).

A.Boschot. La jeunesse d'un romantique, 1906.

W.Buschkotter. Lesueur, SIMG, XIV (1912).

G.Servieres. Episodes d'histoire musicale, 1914 (об ораториях Лесюера).

H.Berlioz. Les musiciens et la musique, 1903.

A.Lanier. Rouget de lisle, 1907

J.Tiersot. Histoire de la Marseillaise, 1913.

A.Pougin. E. Mehul, 1889.

R.Brancour. E. Mehul, 1912.

J.Carlez. Catel, etude biographique et critique, 1895

F.Hellouin. Catel, 1910.

Л.Шевалье. История учений о гармонии, 1931

J.Prodhomme. Gaveaux. SIMG, VII, стр.636.

J.Carlez. Choron, sa vie et ses travaux, 1882.

У к а з а т е л ь и м е н

Адан, Адольф (1803—1856) — французский оперный композитор; популярнейшие оперы «Почтальон из Лонжюмо» (1836) и «Если б я был королем»; эта последняя вместе с балетами «Жизель» и «Корсар» удержалась на сцене до сих пор

Альбанез (1729—1800) — кастрат-сопрано; композитор романсов, с 1747 в Париже.

Альбрехтсбергер Иоганн (1736—1809) — музыкальный теоретик, автор ряда теоретических трудов, учитель Бетховена.

Амброс Август-Вильгельм (1816—1876) — знаменитый историк музыки; был также и музыкальным критиком.

Байо Пьер-Франсуа (1771—1842)—знаменитый скрипач, профессор консерватории со дня ее основания, автор известной скрипичной школы.

Батгон Дезире (1797—1855) — композитор опер, известный по сотрудничеству с Обером. Буальдьё, Керубини и др. в сочинении оперы.

Бара Жозеф был убит тринадцати лет в 1793 вандейцами, когда отказался, будучи взят в плен, крикнуть: «Да здравствует король» и крикнул: «Да здравствует республика!»

Беранже Пьер-Жан (1780—1857) — поэт, создатель острого политического памфлета, пропитанного идеологией трудовых слоев и мелкой буржуазии и направленного против реакции, которую принесло с собой возвращение Бурбонов, и против владычества финансового капитала в эпоху Луи-Филиппа.

Бернье Никола (1664—1743) — композитор кантат и песен «серьезных и застольных».

Блазиус Матье (1758—1829) — выдающийся кларнетист и фаготист, профессор Парижской консерватории по духовым инструментам, композитор.

Бозли Александр (1785—1858) — пианист, скрипач и композитор камерной музыки.

Буало-Депрео Никола (1636—1711) — поэт, критик, литературный теоретик классицизма.

Буальдьё Франсуа-Адриен (1775—1834) — французский композитор, дебютировавший на оперной сцене в конце XVIII в., с 1803 по 1810 живший в Петербурге. Лучшие его оперы: «Красная шапочка» (1818), «Опрокинутые кареты» (1823), «Белая дама» (1825).

Буланже Мари (1786—1850) — певица, ученица Пантада и Гара.

Бюри Бернар (1790—1780) — композитор нескольких опер и балетов.

Виала (1780—1793), как Ж.Бара, юный доброволец в республиканских войсках, попавший в плен к неприятелю и отказавшийся изменить республике, почему и был убит.

Виотти Джиованни-Баттиста (1753—1824) — знаменитый виртуоз на скрипке и композитор для своего инструмента.

Габенек Франсуа-Адриан (1781—1849), скрипач и выдающийся дирижер, первый пропагандировавший с 1828 г. симфонии Бетховена в Париже в консерваторских концертах.

Гавинье Пьер (1728—1800) — крупнейший французский скрипач XVIII в. и композитор для своего инструмента.

Гаводан Жан-Батист (1772—1840) — певец тенор.

Галек и Фроменталь (1799—1862) — французский оперный композитор; известнейшие его оперы «Жидовка» (1815) и «Кипрская королева» (1841); первая из них и теперь встречается в репертуаре; его учеником и зятем был Бизе.

Галуппи Бальдассаре (1706—1785), с 1765 г. несколько лет работал в Петербурге при дворе Екатерины II.

Гаутман Мориц (1792—1808)—выдающийся музыкальный теоретик и критик. 119.

Геро де-Сешель (1760—1794) — деятель революции, автор конституции 1793 г., член и председатель Конвента; по обвинению в связях с эмигрантами был гильотинирован.

Герольд Аугуст-Жозеф-Фердинанд (1791 — 1883) — ученик Мегюля, после целого ряда неудач добился большого успеха комическими операми «Цампа» (1831) и «Лужайка клерков» (1832).

Герц 1) Анри (1803—1888) — выдающийся пианист и педагог, композитор для своего инструмента; 2) Жак (1794—1880) был также пианистом и композитором.

Гиллер Фердинанд (1811—1885) - композитор и музыкальный писатель.

Гиро Жан-Батист — композитор, ученик Лесюера; более известен его сын Эрнест (1837—1892), также композитор (друг Бизе).

Гонкуры Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870), франц. писатели, братья, совместно работавшие, считаются создателями импрессионистского стиля.

Гораций Флакк (65 — 8 до нашей эры) — знаменитый римский поэт эпохи Августа, автор од, воспевавших природу, радости жизни, величие Рима.

Гош Лазарь (1768—1797) - генерал революционной эпохи, разбивший австрийцев и успешно ведший гражданскую войну.

Грове Джордж (1820—1900) - англ. музыковед, автор известного музыкального словаря.

Гувион-Сен-Сир Лоран (1764—1830) - генерал, при Наполеоне маршал Франции после победы при Полоцке.

Гульельми Пьетро (1727—1804) — крупнейший после Пиччини, Чимарозы и Паизиелло композитор итальянской комической оперы второй половины XVIII в.

Гуно Шарль (1818—1893) — композитор, ученик Лесюера, автор всемирно известной популярной оперы «Фауст» (1859); из других опер выдаются «Царица Савская» (1862), «Ромео и Джульетта» (1867).

Гуссе Арсен (1815—?) - французский писатель, критик, модный фельетонист второй империи.

Давид Жак-Луи (1748—1825) — величайший живописец революционной эпохи, член Конвента, создатель революционного неоклассицизма в живописи, организатор и декоратор революционных празднеств; с возвращением Бурбонов Давид делается изгнанником и доживает свои дни в Брюсселе.

Дантон Жорж-Жак (1759—1797).

Девьенн Франсуа (1759—1803)—знаменитый виртуоз на флейте и плодовитый композитор (оперы, камерная и симфоническая музыка).

Дезожье 1) Марк-Антуан (1742—1793) — композитор, автор кантаты на взятие Бастилии и нескольких опер. 2) Марк-Антуан-Мадлен (1772—1827) — сын композитора, выдающийся автор водевилей и многих песен сатирического и эпикурейского характера. 64.

Делла Мария-Доминик (1769—1800) - ученик Паэзиелло, оперный композитор, перенесший в 1769 г. свою деятельность из Италии в Париж.

Дитш Пьер-Луи-Филипп (1808—1865) - композитор и дирижер; им была написана в 1842 г. опера «Корабль-призрак» на текст, проданный парижской опере Р.Вагнером

Довернь Антуан (1713-1797) — выдающийся композитор опер и камерной музыки; «Менялы» и «Обманутая кокетка» (1753) — одни из первых французских комических опер.

Дону Пьер-Клод (1761—1840) — деятель эпохи революции, член Конвента, жирондист.

Допра Луи (1781—1868) — знаменитый виртуоз на валторне и композитор для своего инструмента

Дурлан Виктор (1780—1864) — композитор (оперы, камерная музыка) и выдающийся педагог.

Дьемер Луи (1843- 1919) — знаменитый пианист и педагог.

Дюгазон Луиза (1755—1824) — знаменитое меццо-сопрано, имя которой (dugazon) стало нарицательным во французской оперной практике для обозначения ролей того амплуа, в котором она вызывала восхищение современников.

Дюмюрье Шарль (1739—1823) — генерал революционных войск, одержавший ряд побед над коалицией держав, изменивший республике и бежавший весной 1793 г. к австрийцам.

Жаден Луи (1768—1853) — пианист и композитор многих опер, симфоний, камерной музыки; в эпоху революции был членом оркестра национальной гвардии и сочинил много гимнов и маршей.

Женгене Пьер-Луи (1748—1816) — историк литературы, известен в музыковедении статьями в музыке и биографией своего друга Пиччини (1801).

Изуар Николо (1775—1818), именуемый часто по имени Николо, родом мальтиец, после ряда композиторских выступлений на родине и в Италии, в 1799 г переехал в Париж, где соперничал в области комической оперы с Буальде.

Кадудаль Жорж (1771—1804) — один из вождей роялистов; после покушения на Наполеона казнен.

Калькбреннер Фридрих (1788-1849) - выдающийся пианист, замечательный педагог; некоторые из его дидактических сочинений не потеряли ценности и донныне.

Кампра Андрё (1660—1744) — значительнейший оперный композитор Франции эпохи между Люлли и Рамо.

Карафа Микеле (1787—1872) — орицер и адъютант Мюрата в русском походе, отдался композиторству с 1818 г., и для Парижа, где был профессором консерватории, написал около 30 опер.

Карно Лазарь (1753—1823) — член конвента. «организатор победы» войск революции, позднее член директории, в 1815 г. был изгнан.

Карпани Джузеппе (1752—1825) — писатель и директор театра в Вене, первый биограф Гайдна и Россини.

Кастиль-Блаз Франсуа (1784—187_) — выдающийся музыковед и критик.

Келлерман Франсуа-Кристоф (1735—1820) — генерал республиканских войск.

Кино Филипп (1635—1688) — известный либреттист Люлли.

Клементи Мудио (1752—1832) — выдающийся итальянский композитор, замечательный пианист, родоначальник целой школы пианизма. Работал преимущественно в Англии, где жил с детства.

Кондорсе Жан-Антуан (1743-1794) - математик, участник Энциклопедии, деятель революции; член Конвента, жирондист; кончил жизнь самоубийством в тюрьме.

Констан Бенжамен (1767—1830) — писатель и политический деятель, умеренный конституционалист.

Корелли Арханджело (1653—1713) — первоклассный скрипач и композитор сонат и concerti grossi..

Крамер Иоганн (1771—1858) —один из знаменитейших фортепианных педагогов; жил в Париже и Лондоне.

Крейцер Рудольф (1766—1831) — выдающийся скрипач и оперный композитор; широко известный до наших дней из-за посвящения ему Бетховеном сонаты op.47 (Крейцеровой сонаты).

Кречмар Герман (1848—1924) — немецкий музыковед.

Лагарп Жан-Франсуа (1739—1813) — писатель и историк литературы, в революционное время обратившийся в тюрьме в католичество. 188.

Ламарк 1) Максимилиан (1770—1832) - революционный деятель и генерал. 2) Франсуа (1755 —1839) — революционный деятель, захваченный австрийцами при измене Дюмуре и обмененный потом на дочь Людовика XVI 49.

Ламбер Мишель (1610 —1696)—знаменитый певец, лютнист и композитов песен.

Лангле Опоре-Франсуа (1741 —1807) — теоретик и педагог, автор руководств по гармонии (1797) и фуге (1805).

Ласепед Бернар (1756 — 1825) — крупный натуралист, выдающийся музыкант, ученик Госсека и поклонник Глюка. Его книга «Poetique de la musique» (1775) содержит эстетические воззрения на музыку, господствовавшие в буржуазных кругах в предреволюционную эпоху. 20.

Лафайетт Мари-Жозеф (1757 —1834) — борец за независимость Североамериканских Штатов во главе отряда добровольцев, один из вождей либеральной буржуазии в революционную эпоху, командир национальной гвардии, в 1792 эмигрант, в революцию 1830 — снова командир национальной гвардии.

Леборн Альбруаз (1797—1866) — композитор и выдающийся педагог.

Левассер Никола (1791—1871) — знаменитый певец бас и педагог вокалист.

Ледюк Альфонс (1804—1868) — первоначально фаготист и флейтист, затем пианист и фортепианный педагог, основал в 1841 г. музыкальное издательство.

Ледюк Симон (1748—1777) — скрипач, композитор симфоний и скрипичных концертов.

Лекарпентье Адольф (1809—1869) — пианист, теоретик и педагог.

Лемуан Анри (1786—1854) — фортепианный педагог и музыкальный издатель.

Леонар Юбер (1819—1890) — скрипичный виртуоз, композитор для скрипки и выдающийся педагог, оставивший ряд руководств и этюдов.

Лепо (Паревельер, 1753—1824) — один из последних председателей Конвента, член директории, отказался признать империю.

Лефевр Жан-Ксавье (1763-1829) — знаменитый кларнетист и композитор для своего инструмента.

Люлли Жан-Батист (1632—1687) — крупнейший французский композитор XVII в., создатель типа французской оперы (лирической трагедии) той эпохи.

Марат Жан-Поль (1743—1793), идеолог и вождь мелкой буржуазии, боролся с жирондистами и стоял за применение террора. Был убит Шарлоттой Корде.

Мармонтель Антуан-Франсуа (1816—1898) — пианист, композитор для ф-п., выдающийся педагог и автор нескольких дидактических и музыкально-исторических работ.

Мармонтель Жан-Франсуа (1723—1799) — литератор, в споре о музыке Глюка и Пиччини державший сторону последнего.

Марпург Фридрих-Вильгельм (1718—1795) — музыкальный теоретик, оставивший ряд трактатов и учебников.

Мартен Жан (1768—1837) - знаменитый баритон, имя которого (martin) стало нарицательным для его амплуа.

Мартини Джанбаттиста (176—1784) — знаменитый контрапунктист, музыкальный ученый, педагог и композитор; оставил трактат по контрапункту и истории музыки.

Меро 1) Жан-Никола (1745—1797) — композитор около десятка опер; 2) Жан-Амеде (1803-1874) — выдающийся фортепианный педагог.

Местрино Николо (1748 -1789) — скрипач, дирижер и композитор для своего инструмента.

Мирабо Оноре-Габриэль (1749—1791) — представитель идеологии либеральной буржуазии на первом этапе развития революции.

Монпю Ипполит (1804—1841) — композитор романсов на тексты Гюго и Мюссе, а также нескольких опер.

Монсиньи Пьер-Александр (1729—1817) — один из создателей, вместе с Филидором и Гретри, французской комической оперы; лучшие оперы «Обманутый кади» (1761), «Дезертир» (1761), «Найденыш» (1777); две последние проникнуты сентиментализмом и мелкобуржуазными тенденциями предреволюционной эпохи.

Нейком Сигизмунд (1778—1858), — ученик Гайдна, плодовитый, несмотря на свою странническую жизнь, композитор, совсем теперь позабытый.

Нидермейер (1802—1861) — пианист и композитор, преимущественно культовой музыки.

Нурри Адольф (1802—1839) — знаменитый тенор. Для него написана была партия Мазаньелло («Немая из Портичи» Обера, Арнольда («Вильгельм Телль» Россини), Элеазара («Жидовка» Галеви), Рауля («Гугеноты» Мейербера) и др.

Даниэль-Франсуа-Зепри (1782—1871) — композитор, с 1842 г. директор консерватории, автор многих комических опер, из которых наиболее популярна донныне репертуарная опера «Фра-Дьяволо» (1830), нескольких бытовых опер: «Каменщик» (1825), «Невеста» (1829). Самым значительным произведением Обера является опера «Немая из Портичи» (1829), отразившая в себе предреволюционные стремления перед 1830 г.

Пансерон Огюст (1796—1859) — выдающийся вокальный педагог, автор ряда сольфеджий и вокализов.

Паэзиелло Джованни (1740—1816) — знаменитый итальянский композитор комических и сентиментальных опер, лучшими из которых считаются «Севильский цирюльник» (1782, написана в Петербурге). «Мельничиха» (1788), «Сумасшествие от любви» (1789), «Цыгане на ярмарке» (1789).

Паер Фердинандо (1711—1839), родом из Италии, определился уже в 1793 г. как оперный композитор стиля Паэзиелло; с 1806 г. переехал в Париж, где и пробыл до конца жизни. Лучшей его оперой считалась «Камилла» (1799), написанная для Вены; в опере «Леонора или супружеская любовь» (1804) им использован тот же сюжет, который взял раньше Гаво, а после Бетховен.

Пиксерекур Рене (1775—1844) — популярный либреттист более 40 комических опер и биограф своего друга Далеярака (1810).

Пиччини Николо (1728—1800) — крупнейший итальянский композитор, создатель жанра сентиментальной оперы («Добрая дочка», 1760, на текст Гольдони); известный соперник Глюка на парижской сцене в предреволюционную эпоху; музыка его выдвигалась аристократическими кругами в это время в противовес музыке Глюка, отражавшей буржуазную идеологию.

Пишегрю Шарль (1761—1804), генерал, затем председатель совета 500 при директории, был замешан в заговоре Кадудаль против Наполеона и казнен.

Поншар Луи (1787—18) — знаменитый певец.

Порта Бернардо (1759—1832) — композитор, итальянец родом, написавший для Парижа около 15 опер.

Нужен Артюр (1834—1921) — выдающийся французский музыковед, автор ряда музыкально-исторических монографий.

Пупливьер Александр (1693—1762) — генеральный откупщик, оставивший по себе память в истории музыки как меценат и покровитель Рамо. В его доке долгое время существовали оркестровые концерты.

Рамо Жан-Филипп (1683—1764) — наиболее значительный французский композитор XVIII в., глубокий теоретик, обосновавший учение о гармонии и установивший „обращение» аккордов.

Расин Жан (1639—1699) — крупнейший вместе с Корнелем создатель французской классической трагедии, идеолог высших прослоек буржуазии, близких ко двору Людовика XIV.

Ребер Наполеон-Анри (1807—1880) — ученик Лесюера, композитор симфонической и камерной музыки, профессор консерватории, автор учебника гармонии.

Робеспьер Максимилиан (1753—1794), деятель революции, вождь якобинцев, идеолог мелкой буржуазии, вместе с Сен-Жюстом был объявлен 9 термидора вне закона и гильотинирован.

Роде Пьер Жозеф (1779—1830), знаменитый скрипач, профессор консерватории композитор для своего инструмента.

Роланд — командовал арьергардом Карла Великого и был убит в Ронсевальском ущелье. Личность Роланда стала воспеваться в средневековом французском эпосе.

Руссо Жак-Жак (1712—1778)—идеолог мелкой буржуазии, знаменитый философ, был также музыкантом, написал первую французскую комическую оперу «Деревенский колдун» (1752), был горячим сторонником итальянской комической оперы в известной «войне за буфонов»; из статей о музыке, написанных им для Энциклопедии, составил «Музыкальный словарь» (1767), ближайший источник для изучения философии музыки в понимании буржуазных кругов той эпохи.

Саббатини Луиджи (1739— 1809) — выдающийся теоретик музыки.

Саккини Антонио (1730—1786) — композитор, написавший ряд значительных опер для Италии, Германии и Англии и с 1783 для Парижа, где испытал влияние Глюка. Лучшее его произведение «Эдип в Колоне» (1786).

Сальери Антонио (1750—1825) — композитор, последователь Глюка, автор многих опер, одна из которых «Тараре» (1787), на текст Бомарше, носит отпечаток предреволюционных во Франции настроений.

Самсон Жозеф (1793—1871) — знаменитый актер и педагог.

Сарти Джузеппе (1729—1812) — выдающийся композитор, ученик падре Мартини; был одно время в Дании, а затем в России, где оставил значительный след творческой, педагогической и научной деятельности: лучшая его опера «Если двое спорят, третий выгадывает» (1782).

Сен-Жорж (1745—1799) — мулат, родом с острова Гваделупы, скрипач, спортсмен, знаменитый фехтовальщик, композитор нескольких комических опери концертов для скрипки, модный посетитель салонов, законодатель мод своего времени, предводитель роты им набранных добровольцев на войне в армии Дюмурье, первый заметивший его измену и донесший о ней.

Сен-Симон Анри (1760—1825) — социальный мыслитель, создатель одной из утопических систем, оказавший большое влияние на развитие идей научного социализма и социологии.

Сент-Обен Анна (1764—1850) — знаменитая певица сопрано, равно ее дочери Сесиль и Александрина.

Скриб Эжен (1791—1861) - французский писатель, известнейший либреттист XIX в.

Скудо Поль (1806—1864) — музыкальный критик пятидесятых и шестидесятых годов; написал также роман «Шевалье Сарти» (1857).

Солье Жан-Пьер (1755 —1812) — певец-баритон и композитор 34 комических опер.

Спонтини Ганпаро (1774—1851) — композитор, наметивший до „Вильгельма Телля“ Россини и опер Мейербергера тип парижской большой оперы первой половины XIX в. Лучшие оперы Спонтини, «Весталка» (1807) и «Кортец» (1809), отражают блеск и пышность буржуазной диктатуры Наполеона.

Стеффани Агостино (1654—1728)—знаменитый композитор камерных дуэтов и опер, дирижер, епископ, папский легат.

Тальберг Сигизмунд (1812—?) — знаменитый в свое время пианист, состязавшийся с Листом и композитор.

Тома Амбруаз (1811—1896), композитор, ученик Лесюера; наибольшим успехом; пользуются его оперы «Миньона» (1866) и «Гамлет» (1868).

Триаль 1) Жан-Клод (1732—1771) — композитор нескольких опер; 2) Антуан — знаменитый певец — легкий тенор; имя Триаль стало нарицательным во французской оперной практике для обозначения ролей этого ампула; 3) Арман (1771—1803), композитор ряда опер, сотрудничавший с Далеираком.

Фавар Шарль-Симон (1710—1792) — создатель ряда комических опер.

Феро (1760—1795) — член Конвента, убитый толпой, принявшей его за термидорианца Фрерона.

Фетис Франсуа (1784—1871) — знаменитый музыкальный ученый, оставивший много ценного во всех областях музыковедения; особенно значителен восьмитомный (с добавлениями Пужена десяти томный) историко-био-библиографический труд.

Филидор Франсуа-Андре (1726—1795) — знаменитый шахматист и один из создателей французской комической оперы XVIII в. «Блез башмачник» (1759), «Кузнец» (1761), «Том Джонс» (1765) — его лучшие оперы.

Фогель Иоганн-Кристоф (1756—1788) — рано умерший композитор, немец родом; автор ряда произведений камерной музыки и опер «Золотое руно» (1786) и «Демофон» (поставлена в 1789 г. после смерти автора).

Фонтенель Бернар (1657—1757) — ученый, поэт, писатель, один из родоначальников «философизма XVIII в.», известный в истории музыки своей фразой «Соната, чего ты от меня хочешь?»

Фохт Гюстав (1781—1870) — знаменитый гобоист и композитор для своего инструмента.

Франклин Вениамин (1706—1790) — физик, изобретатель громоотвода, североамериканский политический деятель, в семидесятых годах был в Париже, где участвовал в переговорах о независимости Соединенных Штатов.

Фук Октав (1844—1883) — французский музыковед.

Циммерман Пьер-Гильом (1785—1853) — выдающийся фортепианный педагог, автор ряда руководств и этюдов для ф-п. Его учеником и зятем был Гуно.

Черни Карл (1791—1857) — замечательный фортепианный педагог, дидактические сочинения которого не утратили и теперь своего значения.

Чимароза Доменико (1749—1801) — крупнейший вместе с Паэзиелло итальянский композитор последней четверти XVIII в. Лучшими из его 75 опер считаются: „Итальянка в Лондоне» (1779) и особенно «Тайный брак» (1792), до наших дней репертуарная.

Шампель Станислав (1753—1830) — автор более 40 опер.

Шелар Ипполит (1789—1861) - скрипач, дирижер и оперный композитор, деятельность его с 1828 г. проходила преимущественно в Германии (Мюнхен, Веймар и пр.).

Шенье Мари-Жозеф (1764—1811) — член Конвента, известный драматург революционной эпохи. См. о нем:

Шлессер Луи (1800—1886) - начал свое музыкальное образование в Вене, оставил более 70 opus'ов.

Штамиц Иоган-Антон (1717—1757) — скрипач и дирижер капеллы в Мангейме, уже в 1751 г. его симфонии исполнялись в Париже.

Штейбельт Даниэль (1765—1823) — пианист и модный композитор своего времени.

Эллевью Жан (1769 — 1842) — знаменитый тенор.

Эльвар Антауан (1808-1877) — композитор, ученик Лесюера и выдающийся теоретик, автор ряда учебников по гармонии, фуге, оркестровке.

Энгр Жан-Огюст-Домник (1780- 867) - художник, представитель классицизма в живописи.

Этвуд Томас (1765—1838) — английский композитор, органист и дирижер.

Эхимеио Антонио (1729 1808) - ученый иезуит, математик и музыкальный теоретик.

Ян Отто (1813—1869) — археолог, филолог и музыковед, написавший хорошую биографию Моцарта.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Гретри. Посадка дерева свободы.

Allegretto non troppo

№ 1.

U n i s - s e z v o s c o e u r s e t v o s b r a s - E n f a n t s , c i t o y e n s , m a g e

- t r a t s , P l a n t o n s l a r b r e s a - n - c i e , L i b e r t é b o n n e - v a g e ! Q u e t e n e b l a ,

ô L i b e r t é ! S o i s - s i g n a l d e l a g a i - t é . L a t r i s - t e s s e e n

j o u r n ' e s t q u e p o u r l ' e s l a - v a g e s . L e s j o u x , l e s c h a n t s s o n t u n h o m - m a

Refrain.

ge pour les suc_cès les suc_cès des Fran_çais. Les jeux, le

chants sont un hom_ma ge Pour le suc_cès les su

cès des Fran_çais

(Дети, граждане, представители власти, соединим наши сердца и руки; посадим священное дерево—славу адепских мест. О Свобода! Пусть твоя эмблема будет сигналом радости! Печаль в этот день предоставим только на долю рабыни Игры и песни—залог успехов французов).

№ 2.



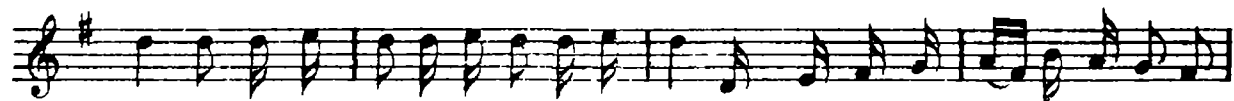
Ah! Ça i _ ra, ça i _ ra, ça i _ ra, Le peuple en ce jour, sans ces_se ré _



_ pète: Ah! Ça i _ ra, ça i _ ra, ça i _ ra, Mal gré les mu_tins, tout réus_si _ ra.



Nos en_ne_mis confus en res_tent là, Et nous al _ lons chan_ter Al _ le _ lu _



_ ia. Ah! Ça i _ ra, ça i _ ra, ça i _ ra, Quand l'a_ris_to _ cra _ te protes_te _



_ ra _ Ah! Ça i _ ra, ça i _ ra, ça i _ ra, Le bon ci_toy _



_ en _ au nez lui ri _ ra.



En chan_tant ma chan_son_nette A_vec plai_sir on di _ ra:

(Да это пойдет, это пойдет! Народ беспрестанно это повторяет, без конца народ это повторяет; несмотря на всех заговорщиков, это удастся! Наши враги останутся ни с чем, а мы будем петь „аллилуйя“!

Да это пойдет, это пойдет, когда аристократ будет протестовать, честный гражданин будет ему смеяться в лицо; будут петь мою песенку и с удовольствием будут говорить: да, это пойдет, это пойдет, это пойдет! Народ беспрестанно это повторяет, несмотря на заговорщиков, это удастся!)

Госсек. Траурный марш.

№ 3.

Largo.

8a bassa
Ped.

Tam-tam *sf*

f

sf

ff

f

p

sf

First system of musical notation. The treble clef staff contains rests. The bass clef staff begins with a piano (*p*) dynamic. It features a series of chords and moving lines. There are two asterisks (*) marking specific points in the bass line. The system concludes with the instruction "8^a bassa" and a fermata.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains complex chordal textures. The bass clef staff continues with piano (*p*) dynamics. It includes a fortissimo (*ff*) section and a section marked *sf* (sforzando). The system ends with "8^a bassa" and a fermata.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *f*. The bass clef staff has piano (*p*) dynamics and includes a section marked *sf*. The system concludes with "8^a bassa" and a fermata.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a fortissimo (*ff*) section followed by a piano (*p*) section. The bass clef staff has piano (*p*) dynamics and includes a section marked *sf*. The system concludes with a piano (*p*) section and a fermata.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a complex melodic line with dynamics *ff*, *p*, *f*, *p*, and *ff*. The bass clef staff has piano (*p*) dynamics and includes a section marked *sf*. The system concludes with a piano (*p*) section and a fermata.



№ 4.



№ 5.

Allons, En-fants de la Pa - tri - e! Le jour de gloire est ar - ri -

Temps de Marche animée

This block contains the first system of a musical score. It features a vocal line on a single treble staff and a piano accompaniment on grand staff (treble and bass staves). The tempo is marked 'Temps de Marche animée'. The lyrics are 'Allons, En-fants de la Pa - tri - e! Le jour de gloire est ar - ri -'. The music is in 2/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#).

cresc. *f*

-vé. Contre nous de la ti - ran - ni - e Lé - ten -

cresc. *f*

This block contains the second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics '-vé. Contre nous de la ti - ran - ni - e Lé - ten -'. The piano accompaniment features a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'f' (forte) dynamic. The music continues in 2/4 time.

/ - dart sanglant est le - vé, *ff* Lé - ten - dart - sanglant est le -

f *ff*

This block contains the third system of the musical score. The vocal line concludes with '- dart sanglant est le - vé, Lé - ten - dart - sanglant est le -'. The piano accompaniment features a 'ff' (fortissimo) dynamic. The music continues in 2/4 time.

p cresc.

-vâ. Enten-dez vous dans les cam-pa-gnes, Mu-

p cresc.

f

p cresc.

-gir ces fé-ro-ces sol-dats? Ils viennent jusqu' dans vos

p cresc.

f

bras, E-gor-ger vos fils, vos com-pa-gnes!.. Aux

ff

Refrain

ai - mes, Ci-toy-ens! For-mez vos Ba-tail-

lons! Mar - chez, mar - chez, Qu'un sang im

-pur A - breu - ve nos sil - lons.

Ritournelle

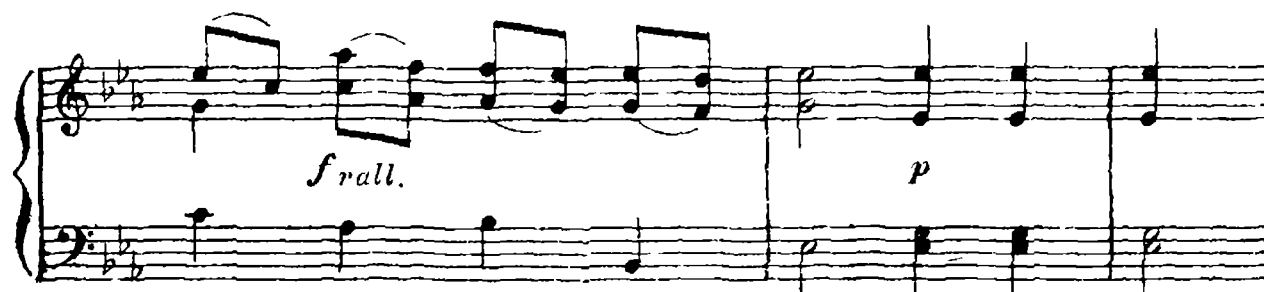
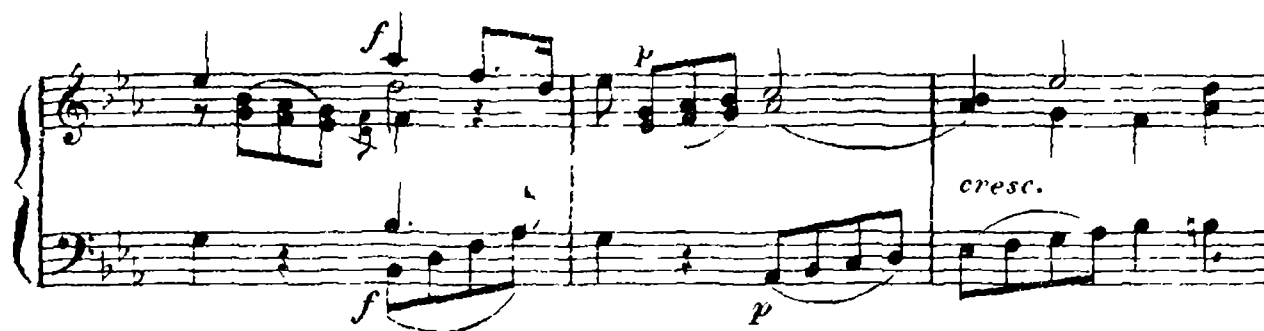
(Вперед, сыны отечества! Настал день славы! Против нас поднято кровавое знамя тирании, слышите, как в полях рычат ее жестокие солдаты? Они идут задушить ваших детей и ваших друзей! К оружию, граждане! Стройтесь в батальоны, вперед, вперед! Пусть нечистая кровь напоит нашу землю)

Госсек. Гимн Свободе.

(отрывок)

Larghetto

№ 6.



Мегюль. Гимн Разуму.

Lent et religieux.

TRIO.

№ 7.

p Au - gus - te com - pa - gne du sa - ge. Dé - truis les

réves im_pos-teurs! D'un peuple libre ——— ob-tiens l'nom

D'un peuple libre

Viens le gouver-ner par les mœurs! Ô Rai-

cresc. p

son, puis-sante im_mor-tel-le, Pour les hu-mains tu fis la

p

loi. A-vant d'être é-gaux de-vant el-le, Ils é-

p

taient é-gaux de-vant toi. Ils é-taient é-gaux de-vant toi.

8

CHOEUR

ff

Ô Rai - son, puis - sante immer - tèle, Pour les hu - mains tu fis la

ff

p

loi - Avant d'être é - gaux de - vant el - le, Ils é -

p

p

ff

taient é - gaux de - vant toi, Ils é - taient é - gaux de - vant toi

ff

(Священный друг мудреца, уничтожай живые сказки, прими почитание свободного народа, приди править им! О, бессмертный, могучий Разум, ты дал закон человечеству, прежде чем стать равными перед законом, люди были равны перед тобой!)

Госсек. Гимн Верховному существу.

Larghetto (tres gracieux et religieux)

№ 8



Pè re de l'uni vers, — su prême intelli - gen - ce, Bien-



fai - teur i - gno - ré des a veu gles mor - tels —

p

Tu ré - vè - las ton être à ta re - connais - san - ce Qui seule

p

p

ff

le - va - tes au - tels — Qui seule e - le - va - tes au - tels —

f

2-me strophe

6/8

Ton temple est sur les monts, — dans les airs, sur les

6/8

on - des, Tu n'as point de pas - sé Tu n'as point d'a - ve -

- nir — Et sans les oc - cu - per, Tu remplis tous les mon - des Qui ne



(Высший разум, отец вселенной, неведомый благодетель слепого человечества, твое бытие познается в благодарности; лишь она одна строит тебе алтари, твой храм на горах, на воздушных пространствах, на морях! У тебя нет прошлого, у тебя нет будущего! Тебя нет в этих храмах, но ты наполняешь все миры, которые не могут тебя вместить).

Мегюль. Походная песня.

№ 9

La Victoire en chantant nous ouvre la barrière, La libér-

-té guide nos pas, Et du Nord au Midi la trompette guer-

rière A sonné l'heure des combats. Tremblez, ennemis de la

Fran - ce, Rois i.vres des an et d'or.gueil! Le peuples ou.verains a.

van - ce, Ty.rans descendezaucercueil! LaRépubliquenousappel - le,Sachous

vaincreousachouspé.rir! UnFran.çaisdoitvivrepour el - le, Pour

elle unFran.çaisdoitmourir UnFran.çaisdoitvivrepour el - le, Pour

elle un Français doit mou-ri- La Répu-bli-que nous ap-pel-le Sachons

La Répu-bli-que nous ap-pel-le Sachons

La Répu-bli-que nous ap-pel-le, Sachons

La Répu-bli-que nous ap-pel-le, Sachons

The first system of the musical score consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are arranged in a four-part setting. The lyrics are: 'elle un Français doit mou-ri- La Répu-bli-que nous ap-pel-le Sachons'. The piano accompaniment is in the right and left hands, with a forte dynamic marking.

vaincre ou sachons pé-ri- Un Fran-çais doit vi-vre pour

vaincre ou sachons pé-ri- Un Fran-çais doit vi-vre pour

vaincre ou sachons pé-ri- Un Français doit vi-vre pour

vaincre ou sachons pé-ri-

The second system of the musical score continues the four-part vocal setting and piano accompaniment. The lyrics are: 'vaincre ou sachons pé-ri- Un Fran-çais doit vi-vre pour'. The piano accompaniment continues with a forte dynamic marking.

el - le, Pour elle un Français doit mou - rir U. Fran.

el - le, Pour elle un Français doit mou - rir. Un Fran.

el - le. Pour elle un Français doit mou - rir.

Un Français qui vécut pour elle est heureux de mou - rir.

- çais doit vi - vre pour el le, Pour elle un Français doit mou - rir

- çais doit vi - vre pour el le Pour elle un Français doit mou - rir

Un Français doit vi - vre pour el - le, Pour elle un Français doit mou - rir

Un Français qui vécut pour elle est heureux de mou - rir.

(Победа с песней открывает нам дорогу! Свобода ведет нас, и от Севера до Юга, военная труба дала сигнал к боям! Трепещите, враги Франции! Короли, опьяневшие от крови и от гордости! Идет свободный народ Тираны, ваше место в могиле! Республика нас призывает, победим или умрем! Всякий француз должен жить для республики и должен за нее умереть)

Керубини. Ода на 18 фруктидора.

Sostenuto assai.

№ 10

sotto voce
Mé-di
sotto voce
Mé-di tant leurs complots fu

pp

sotto voce
Mé-di tant leurs complots fu nè -
tant leurs complots fu nè bres Mé-di tant leurs complots fu

- bres, Ils se glis sent dans les té nè

- nè bres, Ils se glis sent dans les te nè

- nè bres, Ils se glis sent dans les té nè

- bres

Ils croy aient tromper nos re.

- bres

Ils croy aient tromper nos re gards, Ils croy-

- bres

Ils croy aient tromper nos re gards, Ils croy-

- bres, Ils se glis-sent dans les té - ni-
 - nè-bres, Ils se glis-sent dans les te - nè-
 - nè-bres, Ils se glis-sent dans les té - nè-

- bres Ils croy aient tromper nos re-
 - bres Ils croy aient tromper nos re-gards, Ils croy-
 - bres Ils croy aient tromper nos re - gards, Ils croy-

- gards, — trom - pèr nos re - gards, trom -
- aient trompèr nos re - gards, trom - pèr nos re - gards, trom -
- aient tromper nos re - gards, trom - per nos re - gards, trom -

The piano accompaniment features a treble and bass staff. The bass line includes a series of eighth notes marked with '7' (pedal points) under the first two systems. The treble staff contains melodic lines with various ornaments and slurs.

- pèr nos re - gards.
- pèr nos re - gards.
- pèr nos re - gards.

The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the bass. The treble staff shows a melodic line that concludes with a fermata. The word "canon" is written in the treble staff, and a double fermata is placed over the final measure. The dynamic marking "ff" (fortissimo) is at the bottom right.

Керубини. Гимн Пантеона. (Отрывок)

№ 11

Lent 22 *p* Res tes sa crés!

Lent 22 *p* Res tes sa crés!

22 *p* Tam Tam *ff*

p Om - - - lres st

Om lress

p *p*

- bli-mes! Res - tes sa - crés! On bres su -

- bli-mes! Res - tes sa - crés! Om - bres su

Tam-Tam

Tam-Tam

- bli-mes Des mar tyrs de la li ber - té

- bli mes Des mar - tyrs de la li ber - té

Tam Tam

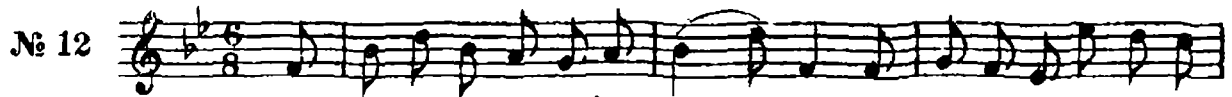
f Fléaux des rois. *f* Vengeurs des cri mes Re ce

f Fléaux des rois. *f* Vengeurs des cri mes Re-ce vez

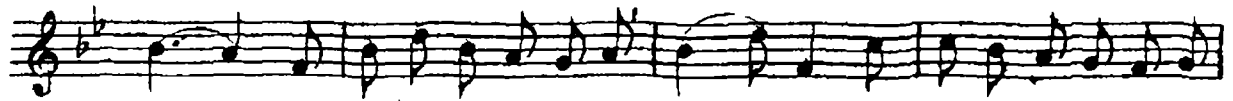
...vez l'im-mor-ta-li - té, Re - se - vez l'im-mor-ta-li -

...té. ...té.

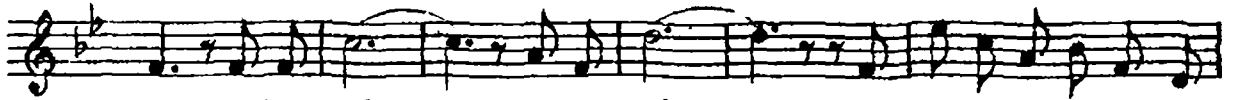
(Священные останки, великие тени мучеников свободы, вы, которые были бичами королей, отмстителями преступлений, примите бессмертие')



Veil - lons au sa - lut de l'em - pi - re, Veil - lons au main - tien de nos



lois. Si le des - po - tis me cons - pi - re, Cons - pi - rons la per - te des



rois. Li - ber - té! Li - ber - té! Que tout mortel te rende hom



- ma - ge, Ty - rans, trem - blez! Vous al - lez ex - pi - er vos for - faits. —



Plu - tôt la mort que l'es - cla - va ge C'est la de - vi - se des Fran çais. —

(Будем думать о благоденствии страны, о сохранении наших законов. Если деспотизм устраивает заговоры, мы станем за гибель королей! Свобода, свобода, пусть всякий преклонится перед тобой! Трепещите, тираны! Вы искупите ваши злодеяния! Лучше смерть, чем рабство!—таков девиз французов...)

№ 13

Quand le bienai_mé re_vien_dia... Près de sa languis_sante a_
mie... Le Printemps a_lors re_naî_tra L'her-be se-ra tou_jours fleuri_
-e Mais je re_gar-de Mais je re_gar-de, hé_
-las, hé_las... Le bienai_mé ne re_vient pas Le bienaime ne re_vient pas.

(Когда мой любимый вернется к своей страдающей похруге, тогда будет снова весна и луг зацветет, но я гляжу в даль напрасно! Увы, он не приходит)

Allero Maestoso Moderato, mais avec mouvt

№ 14

S'il en est qui ven_t un mai_tre, De

S'il en est qui

rois en rois dans l'u - ni - vers, — Qu'ils aillent men - di - er des

poco f

veu - lent un maî - tre - De rois en rois dans l'u - ni -

fers Ces Fran - çais in - di - gnes de l'ê -

- vers. — Qu'ils aillent men - di - er des fers —

S'il en est qui

...tie S'il en est qui veu - lent un maî - tre De

S'il n'est qu'ils aillent mendier des fers
 vu l'ait un autre Qu'ils aillent mendier des fers
 is en is dans l'univers — Qu'ils aillent mendier des fers

(Если есть такие, которые хотят иметь господами разных королей, пусть эти недостойные быть французами идут вымаливать себе оковы!)

Allegretto.

Soli De talents créa

Chœur Du
 N° 13 Le vil le - - - t a, ly - - - -

cous, quel ton le ri - va - - le! Gui

re d'Or - - - plé En

-d'z soeur d'ApoLlon un cor - tè - ge si beau' LO -
 -fan - te de nou - veaux con - certs! Ja

-lympe en est jaloux et n'a rien qui lé - gi - le, La
 -mais aux ri - ves de L'Ai - phe - e Pin

tone a res - pi - ré s'is le tou di pin - ceau. T ises
 -da - - re ne chan - t

mar - bre vi - vants sont les fils du ci - seau. De

de tri - - m - phes plus chers Ja -

-vant - leur mar che tri - - - om -

-mais plus su - per - - - be tro - -

-pha - - le La gloire a - gi - te son flam -

-phé - - e N'ap - - pe - - la sur nos

Doux.

-beau, la - gloire a - gi - te son flam-beau
bords les yeux d l'u - - ni-vers

(Солисты:

Какое множество даровитых творцов, какое соперничество! Сестры Аполлона, ведите это прекрасное шествие. Олимп ему завидует и не имеет ничего подобного! Полотна дышат огнем красок, мрамор ожил под резцом художника! Это шествие артистов ведет слава, потрясая своим факелом.

Хор:

Пробудись, лира Орфея, создай нам новые звуки! Никогда на берегах Алфея Пиндар не воспевал более дорогих триумфов, никогда такое великолепное торжество не приковывало к нам очей всего мира!)

Allegro pomposo.

N° 16.



2^{me} Chœur

Jour glo-ri - eux, — jour de mé - moi - re, Ô Rome an -
 Jour glo-ri-eux, jour de mé-moi - re,
 p *poco f*

- ti - que, sors du tom-beau! La France au - ra toute ta
 Ô Rome an-ti - que, sors du tom-beau! La France aura toute ta

ferme

1er Chœur

jour d'é - ter - nel - le mé - moi

ô jour d'é - ter

2me Chœur

gloi - re

gloi - re

re! Ro - me, sors du tom - beau. Jour

nel - le mé - moi - - - - re. Ro me, sors du tom.

d'é - ter - nel - le mé - moi -
 - beau Jour d'é - ter -
 Jour glo - ri - eux, jour de mé - moi - re, Ô Rome an -
 Jour glo - ri - eux, jour de mé - moi - re

re Ro - me, sors du tom -
 - nel le mé - moi -
 ti que, sors du tom - beau La France au - ra toute ta
 Ô Rome an ti que, sors du tom - beau La France au - ra

beau La

re, Ro me, sois du tom beau

gloi - re Jour glo ri - eux, jour de mé moi - re, ÔR me an -

toute ta gloi - re Jour glo ri - eux, jour de mé moi - re

France hé - ri -

La France he

ti - que, sors du tom beau La France au ra toute ta

ÔR me an ti que, sors du tom beau La France au ra

te de ta gloire, hé

rite hé

gloire Et par les mains de la victoire, Elle ral-

toute ta gloire Et par les mains de la victoire

ri - te de ta gloire

lu me ton flambeau, Elle ral lu me ton flam beau

El le ral lu me El le ral lu me ton flam beau

(О славный день! день воспоминаний! Воскресни древний Рим! Франция получит свою славу Франция — наследница ее. Своей победой Франция зачислит трою себя.)

Larghetto lie et soutenu.

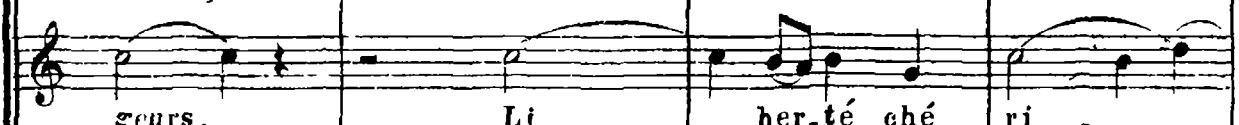
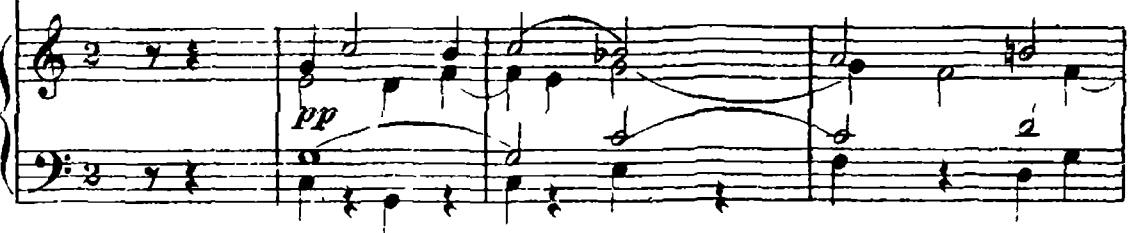
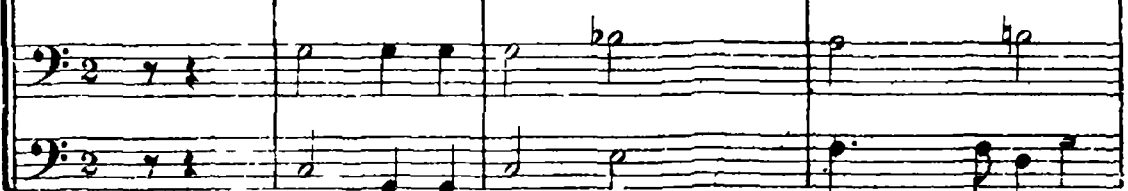
Choryphee



Très doux.

N° 17

Chœur



seurs, Combats a-vec tes dé-fen-seurs! Sous nos dra-peaux que la vio-

-e Combats a-vec tes dé-fen-seurs! Que la vio-

-e, Combats a-vec tes dé-fen-seurs! Que la vio-

Combats a-vec tes dé-fen-seurs! Que la vio-

-e Combats a-vec tes dé-fen-seurs! Que la vio-

-toi-re Ac-coure à tes mâ-les ac-cents!

-toire Ac-coure à tes ac-cents! Que tes

-toire Ac-coure à tes ac-cents! Que tes

-toire Ac-coure à tes ac-cents! Que tes

-toire Ac-coure à tes ac-cents! Que tes

Que tes en-ne-mis ex-pi-rants Soient ton tri-

en-ne-mis ex-pi-rants Soient ton

en-nemis ex-pi-rants Soient

en-nemis ex-pi-rants Soient

en-nemis ex-pi-rants Soient

pp

Allegro.

- omphe et no-tre gloi-re!

tri-omphe et no-tre gloi-re! *ff* Aux

no-tre gloi-re! *ff* Aux

no-tre gloi-re! *ff* Aux

no-tre gloi-re!

ff

ar - mes, ci toy - ens! For -

ar - mes, ci toy - ens! For -

ar - mes, ci toy - ens! For -

Aux ar - mes, ci toy -

- mez vos batail - lons! Mar - chons: mar -

- mez vos batail - lons! Mar - chons! mar -

- mez vos batail - lons! Mar - chons! mar -

ens! For - mez vos batail - lons! Mar -

- chons! qu'un sang im - pur A -
 - chons! qu'un sang im - pur A -
 - chons! qu'un sang im - pur A -
 - chons! qu'un sang im - pur A -

ff

- breu - ve nos sil - lons!
 - breu - ve nos sil - lons!
 - breu - ve nos sil - lons!
 - breu - ve nos sil - lons!

(Священная любовь к отечеству, веди нас вперед! Сделай сильными наши мстительные руки! Бесценная свобода, сражайся вместе с твоими защитниками! Пусть победа придет под наши знамена на мужественные призывы! Восторжествуй над твоими издыхающими врагами! К нашей славе! К оружию, граждане! Стройтесь батальонами, вперед, вперед, пусть нечистая кровь напоит наши поля!)

Мегюль. Песнь во-зращения

(Отрывок.)

Allegro. Les jeunes filles.

№ 18

23 Guer-riers, votre dot est la gloi re
Les guerriers U.

23 *p*

U.

Les jeunes filles

Et l'hy-men et la-
nissons par l'hy-men et nos mains et nos cœurs

sf

amour sont le prix des vainqueurs Les guerriers
Formons d'autres guerriers, légions

Les jeunes filles *dolce*
Qu'un jour à leurs accents, à leurs yeux enflammés. On
leur la vic-toi-re!

p

cresc.

dise, ils sont en_fants des bra_ves

Les guerriers

p Que sourds aux ty_rans,

f

Re-frain.

aux es_claves, Ils ac_ueil_lent tou_jours la voix des op_pri_més. Tu

p Sois l'a_mour de la ter_re! Ô Ré_pu_bli_que

p fus long_temps l'ef_froi, Sois l'a_mour de la ter_re! Ô Ré_pu_bli_que

ff

des Fran_çais. *p* Sois l'a_mour de la ter_re

des Fran_çais. Tu fus long_temps l'ef_froi, *p* Sois l'a_mour de la ter_re

f *dolce*
Ô Ré_pu_bli_que des Fran_çais! Que le chant des plai_sirs suc_

Ô Ré_pu_bli_que des Fran_çais!

f *p*
cède aux cris de guer_re! La vic_toire a con_quis la paix. Que

f *p*
La vic_toire a con_quis la paix.



le chant des plai_sirs Suc_cède aux cris de guer_re La vie_

La vie_



-toire a con_quis la paix. La vic_toire a con_quis la paix

-toire a con_quis la paix. La vic_toire a con_quis la paix

(Молодые девушки:

Воины, вы несете с собой славу.

Воины:

Соединим в браке наши руки и наши сердца.

Молодые девушки:

Любовь и брак победителям.

Воины:

Создадим новых воинов, завещаем им победу.

Молодые девушки:

Некогда пусть им скажут, видя их загоревшиеся глаза „Вы сыновья храбрых“

Воины:

Пусть они всегда будут чужды тиранам и рабству. Пусть они услышат всегда призывы угнетенных.

Молодые девушки и воины вместе:

Ты, о республика французов, ты долго была ужасом, стань теперь любовью земли!
Пусть радостное пение сменит воинские крики! Победа обеспечила мир.)

Катель. Патриотическая ода.

Moderato.

№ 19.



-cher d'au-tres ré-gi- ons Où dé- jà leur main nous af-

-fron - te Sol- dats, es- cla- ves des ty -

-rans, Vous tom- be - rez, lâ - ches bri-

-gands! Vous tom-be-rez, lâ-ches bri-

-gands, Sous nos ar-mes ré-pu-bli-cai-nes Plus

Plus

Plus grands que ces Romains si

grands que ces Romains si fiers Qui don-

grands que ces Ro-mains si fiers, Qui don-

fiers Qui don - naient au mon - de des
 naient au mon - de des chaî - nes
 - naient au mon - de des chaî - nes

chaî - nes
 Peu ples! Peu ples! nous brise - rons vos fers.
 Peu ples!

cresc. *rall*

(Как ? Воскреснув от стыда, остаток этих полчищ перекинулся в другие области, и там уже их рука нам угрожает! Солдаты рабы тиранов, вы погибнете, подлые разбойники, от нашего республиканского оружия! Когда-то римляне одели оковы на мир, народ, более великий, чем римляне, мы разобьем ваши оковы.)

Гаво. Пробуждение народа.

Fièremment et marque

№ 20

Peuple Français, peuple de frères Peux-tu voir sans frémir d'hor-

-reur Le crime arborer les bannières Du carnage et de la ter-

-reur? Tu souffres qu'une horde atroce Et d'assassins et de bil-

-légands, Souffle par son souffle féroce Le terrement des vivants.

(Французский народ, народ — братья, можешь ли ты не содрогаясь от ужаса видеть, как преступно поднимают знамя резни и террора? Ты терпишь, что дикая орда убийц и разбойников оскверняет своим жестоким дыханием область живых!)

Шорон. Часовой.

§ Marziale.

№ 21



L'astre des

nuits de son paisible é-clat

Lançait des feux sur les ten-tes de


 Fran-ce. Non loin du camp un jeune et beau sol-dat Ainsi chan-tait ap-pu-


 -yé - sur sa lan - ce. Al-lez, vo - les zé-phyr jo -


 -yeux, Por-tez mes chants vers ma pa - tri - e Di - tes que


 je vi-ve en ces lieux, Di-tes que je vi-ve en ces lieux Pour la gloi-re et pour mon a-mi -

- e, Di-tes que je veille en ces lieux, Di-tes que je veille en ces lieux pour la gloire

et pour mon a - mi - e, pour mon a - mi - e.

(Ночное светило лило мирный свет на палатки Франции. Недалеко от лагеря молодой и красивый солдат опираясь на свою пикку, так пел „Вейте радостные ветры, несите мою песню на родину! Скажите, что я здесь бодрствую ради славы и моей подруги“)

Королева Гортензия. Уезжая в Сирию.
Marziale.

№22.

Par.

- tant pour la Sy - ri - e Le jeune et beau Du nois Ve nait prier Ma -

- ri - e De bé - nir ses ex - ploits. Fai - tes, reine im - mor -

The musical score is written for voice and piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Marziale'. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are in French. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with a repeat sign. The second system contains the first line of lyrics. The third system contains the second line of lyrics. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

- tel - le, Lui dit - il en par - tant, Qu'ai -

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps). The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and is bracketed together. The lyrics are: "- tel - le, Lui dit - il en par - tant, Qu'ai -". The music is in a 4/4 time signature.

- mé de la plus bel - le, Je sois le plus vaillant.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The key signature remains D major. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and is bracketed together. The lyrics are: "- mé de la plus bel - le, Je sois le plus vaillant." The music is in a 4/4 time signature. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Оглавление

От издательства

Г. Рейхберг. Великая французская революция

Признание социального значения музыки

Социальное положение музыкантов в 1789 г.

Музыкальный мир в 1789 г.

План, принятый в этом исследовании французской музыки с 1789 по 1815 г.

Бернар Сарретт. Основание консерватории

Госсек

Его деятельность до 1789 г.

Празднества республики

Первый период: 1789—1794 гг.

Второй период: 1794—1800 гг.

Госсек после 1800 г.

Композиторы, выступавшие до революции и продолжавшие свою деятельность и после 1789 г.

Мартини

Д'Алейрак

Другие композиторы эпохи 1789—1815 гг.

Плейель

Керубини

Лесюер

Руже-де-Лиль

Мегюль

Бертон

Катель

Композиторы романсов и музыканты империи

Гаво

Гара

Плантад

Шорон

Гайль

Прадер

Бланжини

Королева Гортензия

Библиографический указатель

Указатель имен

Нотные примеры

№ 1. Гретри. «Посадка дерева Свободы»

№ 2. «Ca ira!»

№ 3. Госсек. Траурный марш

№ 4. Карманьола

№ 5. Марсельеза

№ 6. Госсек. Гимн Свободе

№ 7. Мегюль. Гимн Разуму

№ 8. Госсек. Гимн Верховному существу

№ 9. Мегюль. Походная песня

№ 10. Керубини. Ода на 18 фрюктидора

№ 11. Гимн Пантеона

№ 12. «Свобода, Свобода, пусть каждый преклонится пред тобой!»

№ 13. № 14. № 15. № 16. № 17.

№ 18. Мегюль. Песнь возвращения

№ 19. Катель. Патриотическая ода

№ 20. Гаво. Пробуждение народа

№ 21. Шорон. Часовой

№ 22. Королева Гортензия. «Уезжая в Сирию»