

А. Н. Сѣровъ.

# КРИТИЧЕСКІЯ СТАТЬИ.

ТОМЪ ВТОРОЙ

(1857—1859 гг.).

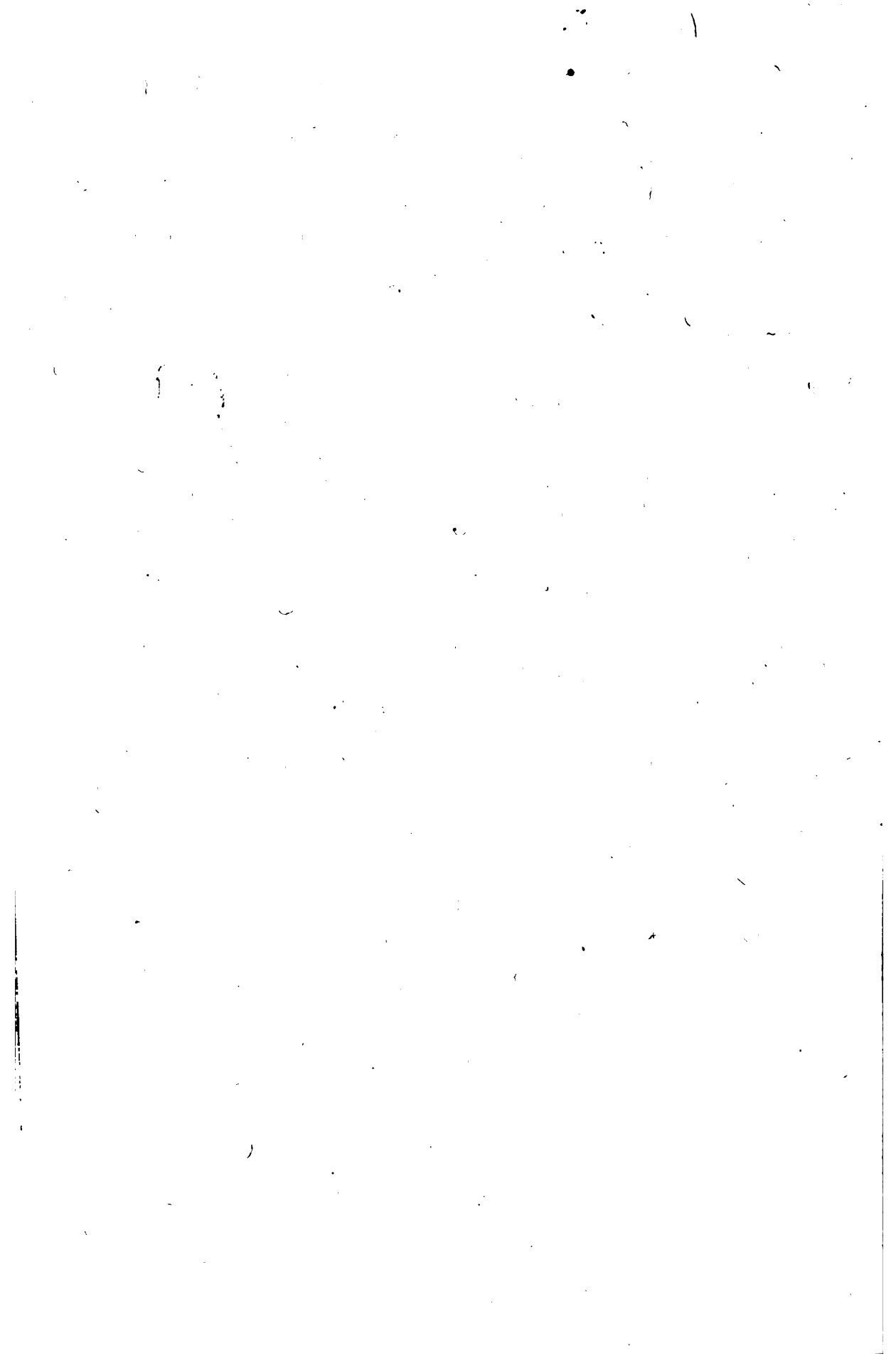
780  
Сер. II

2978

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Департамента Удѣловъ, Моховая, д. № 40.

1892.



А. Н. Сѣровъ.

# КРИТИЧЕСКІЯ СТАТЬИ.



ТОМЪ ВТОРОЙ

(1857—1859 гг.).



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Департамента Удѣловъ, Моховая, д. № 40.

1892.

Mus 5132.60.80 (2)  
~~Mus 5132.14.7 (2)~~

HARVARD UNIVERSITY

JAN 5 1971

EDA KUHN LINDENBACH LIBRARY

## Музыкальная хроника.



### Возобновленіе «Фрейшютца» въ театрѣ-циркѣ \*).

Въ послѣднихъ статьяхъ этого отдѣла (еще въ октябрѣ минувшаго года) рѣчь шла объ оперѣ «Марта», тогда только что поставленной на русскую оперную сцену. Теперь эта опера достигаетъ уже своего пятнадцатаго представленія и—какъ и слѣдовало ожидать отъ этой легкой, всѣмъ доступной музыки и отъ занимательнаго сюжета—весьма нравится посѣтителемъ театра-цирка, не смотря на вовсе не привлекательное исполненіе теноровой партіи.

Истиннымъ любителямъ хорошей музыки дирекція Императорскихъ театровъ доставила живѣйшую радость возобновленіемъ въ театрѣ-циркѣ одной изъ лучшихъ оперъ въ свѣтѣ, и возобновленіемъ тщательнымъ, вполнѣ согласнымъ съ весьма не бѣдными, къ сожалѣнію только мало сознаваемыми средствами русской оперной труппы. Веберовъ «Фрейшюцъ», или какъ онъ называется въ русскомъ переводѣ (двадцатыхъ годовъ) «Волшебный стрѣлокъ», принадлежитъ къ созданіямъ вдохновенно-поэтическимъ, и именно по этой внутренней, типической поэзіи—всегда юнъ и свѣжъ, не смотря на свое сорокалѣтнее существованіе.

Увлекаясь идеалами позднѣйшаго времени—можно находить во всей основѣ этой оперы слишкомъ дѣтскую наивность, можно, пожалуй, нападать на неразвитость характеровъ, на скудность дѣйствія (особенно въ 1-мъ и 3-мъ актѣ)—на слишкомъ неподготовленное вмѣшательство пустытника въ мало-понятную развязку драмы, и на многое еще,—все же либретто Фрейшюца остается однимъ изъ самыхъ счастливо задуманныхъ для поэзіи музыкальной, и самая простота, почти символическая, въ главной мысли этой богемской сказки чрезвычайно выгодна для ея опернаго осуществленія.

А какъ совершилось это осуществленіе подъ перомъ гениальнаго художника, Вебера—объ этомъ музыкальная критика не устаеетъ говорить съ восторгомъ въ продолженіе четырехъ десятковъ лѣтъ.

\*) «Сынъ Отечества» 1857 г., № 2.

Максъ, Каспаръ, Агата, Энхенъ живутъ, дышатъ въ этой образцовой партитурѣ и на всегда останутся типами нѣмецкихъ личностей, на столько же какъ, напримѣръ, Фердинандъ и Луиза, Карлъ Мооръ, Амалія и другіе — въ шиллеровыхъ драмахъ.

Типичность фізіономій во Фрейшюцѣ не ускользнула отъ великаго веберова современника, Бетховена. Безсмертный—симфонистъ передъ громадною геніальностью котораго талантъ Вебера могъ казаться мелковатымъ—былъ лишенъ наслажденія слушать «Фрейшюца» въ театрѣ, потому что «слушать» музыку уже не могъ, страдая глухотою,—но, просматривая партитуру, очень любовался ею и замѣтилъ, что такой силы онъ отъ Вебера даже не ожидалъ: «Der Casper, das Unthier steht da wie ein Haus»!

Присмотрѣвшись поближе, Бетховенъ не могъ не увидѣть, что большая арія Каспара въ ея мажорѣ—почти сколокъ съ аріи Пизарро въ бетховенскомъ Фиделіо, — точно также какъ большая арія Агаты и тономъ, и поворотомъ, и фактурою сильно напоминаетъ большую арію Леоноры оттуда же.

Но это нисколько и не упрекъ для таланта Вебера, въ которомъ запасъ оригинальности былъ необыкновенно богатъ. Это — скорѣе—давнъ уваженія къ великому предшественнику на поприщѣ нѣмецкой оперной музыки и невольная родственность направленія при одномъ и томъ же «нѣмецкомъ» идеалѣ.

Кромѣ характерности главныхъ фізіономій, кромѣ чудесно-развитаго, съ удивительною послѣдовательностью проведеннаго адскаго элемента, элемента этихъ тайныхъ, мрачныхъ силъ, опутавшихъ жизнь развратнаго Каспара, а черезъ него захватившихъ было и довѣрчиваго юношу Макса—во Фрейшюцѣ есть сторона, которая прежде Вебера никѣмъ не была затронута въ области оперы.

Ни въ Моцартовыхъ созданіяхъ, ни въ Бетховенскомъ Фиделіо, ни въ операхъ французской школы (Глукъ, Мегюль, Керубини)—ландшафтъ, мѣсто дѣйствія въ музыкѣ, почти не отражается — если это и бываетъ (въ одномъ терцетѣ изъ *Così fan tutte*, напримѣръ, въ сценахъ тартара у Глука въ Орфеѣ и Альцестѣ, и въ нѣкоторыхъ номерахъ «Водовозова» и т. д.), то небольшое какъ въ видѣ исключенія, мимоходомъ.

Ни одинъ композиторъ до Вебера не вздумалъ бы цѣлый длинный финалъ посвятить живописанью сценъ природы наравнѣ съ драматическимъ дѣйствіемъ. Между тѣмъ во «Фрейшюцѣ» именно — «Волчья долина», глубоко поэтически задуманная и выполненная съ изумительнымъ мастерствомъ колорита,—составляетъ въ своемъ фантастическомъ родѣ точно такое же чудо пейзажной музыки, какъ пасторальная симфонія Бетховена въ родѣ не фантастическомъ.

Да и вообще поэзія богемскихъ горъ, долинъ и лѣсовъ играетъ въ цѣлой оперѣ «Фрейшюцъ» никакъ не меньшую роль, какъ и сами дѣйствующія лица. Припомните вступительное *adagio* увертюры, участіе хора охотниковъ въ восхитительномъ мужскомъ терцетѣ перваго акта,—все это дышетъ лѣсною свѣжестью—припомните многіе колоритныя подробности въ большой аріи Агаты

и въ чудесномъ терпетѣ, вслѣдъ за этою арією. Ночь, луна, — тихое колебаніе деревьевъ у раствореннаго окна Агаты, — облака, которыя потомъ набѣгаютъ на луну, какъ мрачныя предчувствія на душу Макса и Агаты — все это отражается въ чудесной музыкѣ, какъ въ зеркалѣ.

Нѣмцы пристрастны къ охотничьимъ пѣснямъ съ фанфарами роговъ — Jägerlieder, Jägerchöre, Jagt-musik mit obligaten Waldhörnern — безъ этого у нихъ рѣдкая опера обходится даже и въ наше время (свидѣтелемъ — «Марта») — это для нѣмецкихъ оперъ такой же необходимый «ингредиентъ» какъ сцены сумасшествія героинь съ распущенными косами и въ бѣлыхъ пенюарахъ на итальянской сценѣ. Но что эта охотничья музыка такъ опошлилась, въ этомъ, конечно, не Веберъ же виноватъ. Въ его «Фрейшюцѣ» эта сторона богемской народной поэзіи, была кстати, на мѣстѣ и получила свое типическое выраженіе. Любопытно при этомъ прослѣдить, какъ вкусы мѣняются съ духомъ времени. Теперь, намъ, нынѣшнимъ изъ цѣлаго «Фрейшюца» нравится меньше всего прочаго положительно то самое, что въ первые годы этой оперы, на крыльяхъ моды, облетѣло всѣ образованныя страны и вездѣ возбуждало самыя горячія рукоплесканія — рѣчь идетъ о свадебной «пѣснѣ дѣвушекъ» (Bräutjungfernlied) и хорѣ охотниковъ (Jägerchor) передъ послѣднимъ финаломъ. Мы находимъ эти мотивы зѣло пошловатыми и допускаемъ ихъ, вмѣстѣ съ маршемъ и вальсомъ крестьянъ, какъ необходимыя *устуки* мѣстному колориту.

Веберъ, какъ и многіе другіе нѣмецкіе авторы оперъ, не отличался удобоисполнимостью своихъ вокальныхъ кантиленъ. Въ нихъ часто отзывается поворотъ совсѣмъ не голосной, а инструментальный. Притомъ же и та сторона «идеальности», которая здѣсь неминуемо требуется отъ исполнителей, слишкомъ рѣдко встрѣчается въ оперныхъ пѣвцахъ и пѣвицахъ. Вотъ причины, почему идеально-хорошаго исполненія оперы «Фрейшюцъ» трудно дожидаться. Въ самой Германіи слишкомъ мало красивыхъ голосовъ и еще меньше — умѣнья пѣть. Для пѣвцовъ же итальянскихъ, или исключительно воспитанныхъ на итальянской музыкѣ, Веберовы оперы — камень преткновенья, une musique presque inchantable. Самое лучшее подтвержденіе этой истины — исполненіе Фрейшюца на здѣшней итальянской сценѣ — два года тому назадъ (при Лагранжъ и Тамберликъ). Не говоря уже о томъ, что опера была обезображена прибавкою берлиозовыхъ речитативовъ (весьма не музыкальныхъ и вялыхъ), самое исполненіе главныхъ партій оставляло желать чрезвычайно многого. И эта манія итальянскихъ пѣвцовъ прибавлять къ нотамъ композитора прикрасы собственнаго своего изобрѣтенія — именно во «Фрейшюцѣ» выходила чрезвычайно каррикатурно. Можно ли, на примѣръ, забыть фіоритуру, которую Тамберликъ прибавилъ къ аріи Макса въ совершенный разладъ съ гармоніей оркестра — или то, какъ онъ оканчивалъ allegro этой аріи — для эффекта — ровно двумя октавами выше противъ той ноты, которую написалъ Веберъ?!.. Дидо, съ своею жреческою важностью и съ своимъ деревяннымъ голосомъ, былъ до нельзя некстати въ роли Каспара. Тутъ надобно было Формеса; только онъ

никогда бы не согласился пѣть эту роль въ итальянскомъ искаженіи. Лагранжъ въ партіи Агаты была недурна, но еще слишкомъ не то, чего требовала задача роли, да и флейточный ея голосъ мало способенъ къ выраженію душевныхъ чувствъ. Партія Энхень приходилась вовсе не по голосу исполнительницы (г-жа Лаблашъ-де-Мерикъ). При переложеніи тономъ или двумя ниже, аріи Энхень утратили тотъ характеръ, въ которомъ онѣ написаны. Одинъ пустынный—въ особѣ Лаблаша нашель такого представителя, что оставалось только сожалѣть: зачѣмъ эта роль ограничивается одной финальной сценой. Хоры и оркестръ шли отлично—но исполненіемъ оперы въ цѣломъ оставаться довольнымъ было невозможно. Общее впечатлѣніе выходило недурно, мѣстами хорошо, но... вовсе не то, какого желаль авторъ. Съ итальянскими пѣвцами въ этой оперѣ и ожидать другого нельзя. Ихъ школа (въ комъ еще она есть), ихъ манера, ихъ взглядъ на искусство—въ прямой противоположности тому, чего требуетъ музыка Вебера.

Припомнимъ, что искать идеальнаго совершенства—дѣло безразсудное, особенно когда идетъ рѣчь о труппѣ пѣвцовъ не имѣющихъ ни извѣстности европейской, ни такой роскошной поддержки, какъ напримѣръ здѣшняя итальянская опера—можно сказать по всей справедливости, что исполненіе «Фрейшюца», въ театрѣ-циркѣ, вообще весьма удовлетворительно и со многихъ сторонъ не въ примѣръ лучше удалось, нежели на итальянской сценѣ.

Чудно симпатическій, нѣжный теноръ г. Булахова очень на мѣстѣ въ роли Макса (хотя кое-гдѣ эта партія выходитъ немножко низка для высокаго тенора). Онъ поетъ отчетливо, вѣрно, просто какъ написано, и этимъ самымъ безъ всякаго сравненія лучше Тамберлика. Въ обоихъ терцетахъ и въ своей большой аріи г. Булаховъ производитъ впечатлѣніе очаровательное, а Тамберликъ въ этой музыкѣ только наводилъ досаду.

Г. Петровъ весьма хорошъ въ роли Каспара. Голосъ этого артиста, все еще свѣжій и красивый, а еще болѣе умная, талантливая игра придають этой роли ту желаемую авторомъ рельефность, которая была совершенно утрачена въ безталантномъ исполненіи Дидо. Разгульную пѣсню 1-го акта (гдѣ такъ поразительно эффектенъ ритуриель двухъ флейточекъ) г. Петровъ поетъ особенно удачно и каждый разъ вызываетъ повтореніе обонхъ куплетовъ. Сцену съ Саміелемъ нашъ русскій исполнитель выдерживаетъ такъ отчетливо и вѣрно характеру, что полюбовались бы и нѣмцы.

Роль пустытника исполняетъ г. Артемовскій и красивый басъ его тутъ весьма эффектенъ. Г. Гумбинъ въ маленькой партіи Киліана нисколько не хуже г. Тальяфико, а голосомъ даже и получше.

Изъ женскихъ партій, если г-жа Булахова, безъ сомнѣнія, должна поуступить г-жѣ Лагранжъ (хотя и та не придавала роли Агаты настоящей ея физиономіи),—за то роль Энхень пришлась необыкновенно удачно по средствамъ г-жи Лилъевой. И голосокъ ея, и веселая, развязная игра ея, и отличная вѣрность интонаціи, и пониманіе характера роли, все дѣлаеть г-жу Лилъеву одною изъ лучшихъ Энхень, какихъ только желаль слѣдуетъ. Тутъ все поется въ томъ



тонъ и такъ, какъ написано, и, разумѣется, эффектъ обѣихъ арій Энхенъ выходитъ несравненно лучше нежели бывало у Итальянцевъ; что написано для сопрано, то для альты или полу-альты никакъ не придется безъ ущерба музыкальной мысли.

Оркестръ и хоры, конечно, не такъ блистательны какъ въ большомъ театрѣ, но исполняютъ свое дѣло рачительно и исправно особенно хоры, въ которыхъ много одушевленія и слышны юные, неусталые голоса.

Выгодному общему впечатлѣнію весьма помогаетъ и тщательная постановка оперы на сцену, — свѣжіе костюмы, весьма хорошая декорация «волчьей долины».

По выраженію Франца Листа, во всесвѣтномъ успѣхѣ «Фрейшюца» и «сова» играетъ не послѣднюю роль.

Въ самомъ дѣлѣ, не будь сцены ужасовъ «волчьей долины», опера потеряла бы значительную часть своихъ красотъ, а для тѣхъ, кто идетъ въ оперу не для одной музыки, но чтобы было что и посмотреть — потеряла бы рѣшительно и всю привлекательность. Оттого, когда говорятъ о постановкѣ «Фрейшюца», конечно, прежде всего спрашивается: удалась ли декорация «волчьей долины» — эффектенъ ли филинъ со своими горящими глазами, страшны ли привидѣнія во время литья волшебныхъ пуль?

Въ большомъ театрѣ у Итальянцевъ, декорация волчьей долины, съ шумящимъ каскадомъ изъ «настоящей» воды была очень красива, даже великолѣпна. Но именно эта великолѣпная красота нѣсколько вредила впечатлѣнію. Страшнаго, непріязненнаго характера (*furchtbar, unheimlich*), котораго требовалъ смыслъ этой сцены, изящная декорация не имѣла вовсе и слѣдовательно была въ прямомъ разладѣ съ дѣйствіемъ и съ музыкой. Музыкальному наслажденію вредить въ свою очередь и водопадъ, нѣсколько заглушая оркестръ своимъ шумомъ.

Въ театрѣ-циркѣ постановка страшной долины поскромнѣе, но совершенно въ согласіи съ своею задачею. Именно такая пустынная, безотрадная, заглушающая лѣсная труппа должна быть жилищемъ Саміеля и его свиты.

Водопадъ сдѣланъ весьма удачно и не мѣшаетъ музыкѣ, потому что декорационная вода шумитъ насколько ей прикажутъ.

Движеніе филина — на засохшемъ деревѣ, почти надъ головою Каспара — полетъ птицъ и всѣ привидѣнія сдѣланы съ толкомъ и въ эффектѣ очень удачны, особенно скелеты въ дикой охотѣ (несравненно лучше нежели было у Итальянцевъ) и полный адскій разгаръ, съ колоссальнымъ Саміелемъ, въ концѣ. (Есть одна несообразность при второй пулѣ: музыка живописуетъ явленіе «вепря» — на сценѣ же мы видимъ блуждающіе огоньки, а вепрь появляется только при слѣдующей пулѣ, когда въ оркестрѣ уже опять совѣмъ другое).

Прочія декорации не новыя; изъ нихъ самая послѣдняя (озеро) очень эффектно освѣщена. Въ первомъ дѣйствіи, на заднемъ планѣ ландшафтъ нѣсколько болотный (въ родѣ картинъ Рюисдаля) — это не совѣмъ кстати для

горно-лѣсной природы Богеміи—но все это—уже мелочи. Вообще же — въ заключеніе слѣдуетъ повторить, что и постановка, и исполненіе этой оперы въ театрѣ-циркѣ—чрезвычайно утѣшительны для тѣхъ, кто душою любитъ чудесное веберово созданіе. — А кто-же, любя музыку, можетъ не любить «Фрейшюца»? — вотъ почему читатели этой хроники простятъ пишущему ее, что увлекаясь предметомъ, онъ не успѣлъ сказать о томъ, что, кромѣ «Марты» и «Фрейшюца», является на сценѣ русской оперы. Эти извѣстія,—которыхъ накопилось довольно—отлагаются до слѣдующаго раза.



## Лаблашъ въ роли Лепорелло \*).



а сценѣ, гдѣ владычествуетъ синьоръ Верди съ своими Трубадурами и Травіатами, гдѣ черезъ опошленность итальянской рутинѣ въ издѣліи и исполненіи модныхъ, весьма неизящныхъ оперъ, болѣе и болѣе опошливается и вкусъ публики, — на этой самой сценѣ, по какой-то счастливой, отрадной случайности, исполняютъ между прочимъ и великое созданіе, достигшее уже осьмаго десятка лѣтъ, въ полномъ сіяніи славы неувядающей. Рѣчь идетъ, конечно, о Моцартовскомъ Донъ-Жуанѣ—и читатели начинаютъ побаиваться, что тотчасъ начнутся нескончаемыя похвалы изумительнымъ достоинствамъ этой оперы. Опасенія—напрасны.

Возгласы о красотахъ Донъ-Жуана, о безсмертной геніальности его творца принадлежать къ самымъ избитымъ на поприщѣ музыкальныхъ разборовъ и въ самомъ дѣлѣ, достаточно прискучили. Автору этихъ строкъ, въ своемъ мѣстѣ и, въ свое время, случилось даже вопіять «противъ» этихъ возгласовъ и — при всей безконечной любви къ моцартовой музыкѣ вообще и къ Донъ-Жуану въ частности, — длиннымъ рядомъ статей доказывать «чрезмѣрность» энтузіазма въ нѣкоторыхъ восторженныхъ хвалителяхъ этой оперы, чрезмѣрность—которая довела этихъ хвалителей до самыхъ непростительныхъ невѣрностей въ отношеніи къ Моцартову дѣлу, довела и до совершеннаго ослѣпленія насчетъ другихъ музыкальныхъ геніевъ первой величины.

Слѣдовательно, въ настоящей статьѣ читатели будутъ почти избавлены отъ панегириковъ одному изъ высшихъ музыкантовъ въ свѣтѣ, по случаю одного изъ важнѣйшихъ его созданій.

\*) «Сынъ Отечества», 1857 г., № 7.

О красотахъ оперы здѣсь будетъ упоминаться только къ слову — безъ этого уже нельзя, потому что предметъ статьи съ самою оперою связанъ неразрывно.

Прежде всего, однако, невольно приходится возвратиться къ утѣшительному факту, здѣсь сказанному съ самаго начала.

Какъ же могло случиться, что въ нынѣшнемъ итальянскомъ репертуарѣ, среди музыки неизмѣримо далекой отъ стилия моцартовскаго, истинные любители искусства могутъ наслаждаться и «Донъ-Жуаномъ»?

Этимъ счастьемъ обязаны мы похвальнымъ привычкамъ избранныхъ итальянскихъ артистовъ, твердо установившимся на парижской итальянской сценѣ, въ ея самую блестящую эпоху. Тамъ, во время цвѣтущей поры Рубини, Тамбурини, Лаблаша, Малибранъ, Зонтагъ, ни одинъ сезонъ не обходился безъ Донъ-Жуана, хотя и тогда уже эта опера очень разнорѣчила съ модными и любимыми произведениями и приходилась не по вкусу людей пресыщавшихся леденцовыми мелодіями Беллини и Доницетти.

Рубини, Тамбурини и Виардо водворили моцартову знаменитую оперу и въ Петербургъ; съ тѣхъ поръ она хоть рѣдкимъ метеоромъ является на нашей оперной сценѣ, къ не совсѣмъ большому удовольствію тѣхъ меломановъ, для которыхъ апогей музыки—Троваторе или Traviata.

Но моцартово созданіе засіяло новымъ, пышнымъ блескомъ для петербургскихъ друзей искусства, при участіи того высокаго художника, который теперь остается «единственнымъ» представителемъ созвѣздія вокальныхъ артистовъ, составившихъ великолѣпную славу парижской итальянской оперы тридцатыхъ годовъ.

Изъ славныхъ и, въ своемъ родѣ, трудно замѣнимыхъ сверстниковъ своихъ, Лаблашъ остался одинъ; только значеніе его въ искусствѣ такъ колоссально, что очень ошибаются тѣ, которые, видя въ немъ отличнаго пѣвца и актера (особенно «буффо»), считаютъ его равнымъ по достоинству, напримѣръ, Тамбурини или другимъ.

Совершенно наоборотъ этому мнѣнію, талантъ Лаблаша ставитъ его на такую высоту, что онъ—даже въ той никогда не повторившейся плеядѣ отличныхъ артистовъ—нисколько не былъ «primus inter pares», а такой первый—что остается единственнымъ, то есть и сравненія не допускаетъ.

Уже въ роли Бартоло, въ роли Донъ-Паскуале—въ особѣ Лаблаша, при изумительныхъ качествахъ его голоса и умѣнья владѣть имъ, мы узнали такое совершенство комической игры, которому ничего равнаго не видали не только что на оперной сценѣ, но и вообще въ театрѣ.

Для опытныхъ судей сценическаго искусства дѣло извѣстное, что достоинство артиста опредѣляется не столько по сравненію игры его въ разнородныхъ или даже противоположныхъ роляхъ (напримѣръ Фигаро въ оперѣ Россини и графъ Альмавива въ оперѣ Моцарта, докторъ Дулькамара и отецъ Дездемоны), сколько по сравненію игры одного и того же артиста именно въ однородныхъ

почти характерахъ, или по крайней мѣрѣ въ роляхъ, имѣющихъ между собою много общихъ точекъ. Бартоло и Донъ-Паскуале, оба старики, каждый изъ нихъ хлопочетъ о своей женитьбѣ и ухаживаетъ за дѣвушкой, которая ему крѣпко понравилась, и каждый остается въ дуракахъ. Сходства много и при томъ—въ главномъ положеніи, но какая безконечная разница въ тѣхъ типахъ, которые создалъ Лаблашъ въ этихъ роляхъ! Бартоло несравненно умнѣе, образованнѣе нежели Донъ-Паскуале—и это отражается въ каждомъ словѣ, въ каждомъ взглядѣ того или другого. Бартоло уже много лѣтъ влюбленъ въ Розину, сколько можно быть влюбленнымъ въ его почтенные годы,—Бартоло привыкъ лелѣять мысль, что Розина еще ребенокъ, но вотъ—вотъ будетъ женой его и ждалъ не дождался совершеннолѣтія своей питомицы. Припомните одну сцену допроса Розины насчетъ пера и бумаги, припомните какъ Бартоло-Лаблашъ смотритъ на свою Розину, которую, изъ весьма основательной ревности, готовъ бы посадить подъ стеклянный колоколъ; припомните какъ, среди града упрековъ ей, онъ не удержался, что бы не поцѣловать ея пальчика... припомните какъ онъ прощается съ ней во 2-мъ актѣ передъ тѣмъ, что уходитъ, чтобы привести нотариуса и свидѣтелей для свадьбы...

Теперь, любуясь Лаблашемъ, мы иной разъ подумаемъ, что всего того прямо хотѣли авторы пьесы и музыки, что *иначе* всего того будто бы нельзя ни сыграть, ни спѣть; что добродушиѣе и забавнѣе нельзя слушать арію Д. Базиліо о «клеветѣ» (арію отъ чудной игры Лаблаша превратившуюся въ дуэтъ)— что нельзя съ бѣльшимъ торжествомъ и самодовольствомъ воскликнуть... «la for tal (когда въ первомъ финалѣ приходятъ полицейскіе) и при этомъ нельзя не толкнуть плечомъ солдата Альмавиву—что нельзя не сдѣлать именно такой изумленной фizioноміи, когда полицейскій офицеръ преклонился передъ Альмавивой— что именно на такого Бартоло рассчитана вся музыка въ дуэтѣ и въ сценѣ бритья. Однакожъ вѣдь много разныхъ Бартоло являлось передъ нами, иные были и весьма недурны, но во всѣхъ ихъ и тѣни не было той типической характерности, которую создалъ Лаблашъ. Полудремя въ креслахъ своихъ, когда слушаетъ музыкальный урокъ Розины, Лаблашъ-Бартоло быть можетъ иногда провѣрять свои впечатлѣнія за цѣлыя десятки лѣтъ и съ гордостью говорить самъ себѣ: «сколькимъ Розинамъ больше или меньше талантливымъ, довелось плѣть передо мною, сколько изъ нихъ— послѣ періода знаменитости—претерпѣли крушеніе и исчезли съ опернаго горизонта, а я слушаю себѣ васъ въ спокойныхъ креслахъ и въ полномъ убѣжденіи, что на своемъ мѣстѣ сталъ «незамѣнимъ», какъ только взялъ себѣ эту роль—такимъ остаюсь въ ней и до сихъ поръ.

Не менѣе типиченъ и Донъ-Паскуале (въ которомъ Донидзетти прямо на Лаблаша и рассчитывалъ). Дѣйствительно, мудрено представить себѣ въ этой роли когонибудь другого, а не эту громадную, громадно-гучную и гораздо болѣе неповоротливую фигуру нежели Бартоло. Эти слонова ноги въ клѣтчатыхъ панталонахъ, широчайшій—бутылочнаго цвѣта фракъ, букетъ цвѣтовъ въ петлицѣ и свѣтлый, пышно-завитой парикъ—все это въ нашемъ понятіи слилось съ идеею

«Донъ-Паскуале». Не могъ быть другимъ этотъ богатый «bourgeois», весьма не дальній, всю жизнь прожившій холостякомъ, и вдругъ, по какому-то капризу, захотѣвшій превратиться въ супруга молоденькой женщины. Кто не помнитъ сцены перваго свиданія его съ плутовкою Пориною, кто не помнитъ его глупѣйшаго замѣшательства и не менѣе глупаго влюбленія (такой Паскуале точно также готовъ былъ влюбиться съ перваго взгляда въ любую женщину, которую бы ему рекомендовали какъ невѣсту). А при всемъ томъ жаль этого бѣднаго старика, поиманнаго въ западню,—жаль въ сценѣ квартета (гдѣ такъ неподобно эффектенъ чудный голосъ Лаблаша, одинаково могучій и въ верхнемъ и въ нижкомъ регистрѣ), жаль еще больше въ сценѣ пощечины. Къ Бартоло мы вообще чувствуемъ больше симпатіи. Бартоло обмануть также какъ Паскуале, между тѣмъ Бартоло не внушаетъ такого состраданія какъ бѣдный Паскуале, жалкій именно по своей незащитной недалновидности.

Каковъ же долженъ быть талантъ въ артистѣ, который съ такими психологическими тонкостями сумѣлъ отгнѣнить роли, въ общихъ контурахъ довольно схожія! прибавьте къ этой игрѣ, обдуманной и оконченной до малѣйшихъ, едва замѣтныхъ подробностей, голосъ красоты и силы изумительной, высшее умѣнье владѣть своими богатыми средствами и то—въ наше время уже исчезнувшее качество, которое по русски можно назвать превосходной школой — а по французски именуется: «la bonne tradition».

Итальянская «комическая» опера выработывалась въ продолженіе почти цѣлаго столѣтія и, какъ все имѣющее основу въ характерѣ народномъ и представленное своему естественному, ничѣмъ не стѣсняемому развитію, достигла результатовъ превосходныхъ. Пагубное, тлетворное вліяніе псевдоклассицизма съ его холодной, приторной реторичностью, не коснулось оперы буффо, и она, родившись изъ ярмарочныхъ итальянскихъ фарсовъ, достигла зрѣлости на самой для нея выгодной почвѣ.

Итальянское буффонство имѣетъ свою полную законность въ искусствѣ и значеніе его несравненно важнѣе нежели значеніе такъ называемой «серьозной» оперы (opera-seria), которую даже гениальность Моцарта и Глука не спасли отъ карикатурно-ложныхъ сторонъ.

Истинно-итальянскій комизмъ—во многомъ чрезвычайно непохожій на комизмъ французскій — въ наше время имѣетъ представителями только двухъ первестепенныхъ артистовъ—Ронкони и Лаблаша.

Замѣчательно при этомъ, что оба они, какъ чрезвычайно даровитые актеры, превосходны и въ роляхъ нисколько не комическихъ, и тѣмъ богатая натура ихъ какъ будто намекаетъ, что раздѣленіе родовъ драматизма на серьезный, полу-серьезный и комическій лишь внѣшнее, произвольное и имѣетъ свою важность только историческую.

Изъ характеровъ содержанія серьезнаго мы видѣли Лаблаша въ роли венеціанскаго сенатора, отца Дездемоны. (Elmigo, въ оперѣ «Брабанціо» изъ Шекспи-

ра)—и въ роли стараго пуританина, дяди Эльвиры, въ Пуританахъ.—У Эльмиро одна важная сцена—проклятія дочери, и какъ превосходенъ былъ тутъ Лаблашъ!

Въ роли сира Джорджа онъ намъ представилъ чистѣйшій типъ добродушнаго пуританина, какъ будто живьемъ выхваченнаго изъ Вальтеръ-Скоттовыхъ романовъ.

По такимъ чудеснымъ даннымъ можно было себѣ отчасти вообразить, что выйдетъ изъ роли «Лепорелло», когда ее будетъ исполнять Лаблашъ, — но какъ далеко назадъ остались все наши ожиданія, когда это исполненіе передъ нами осуществилось!

Опера открывается чудесной ночной сценой \*). Лепорелло, съ потаеннымъ фонаремъ въ рукахъ, сидитъ на ступенькахъ павильона, сторожемъ, во время новыхъ проказъ своего барина. Скучая своей несносной должностію, Лепорелло подходитъ къ авансценѣ, чтобы высказать, что у него на душѣ... тотъ же огромный ростъ, та же громадная дородность какъ и въ Бартоло и въ Д. Паскуале—но этимъ и оканчивается сходство. Передъ нами личность совсѣмъ другого свойства. То были господа, это—лакей, un valet de bonne maison, маститый, не молодой, но и нисколько еще не старикъ,—съ добродушнымъ, отчасти робкимъ выраженіемъ лица, но и вовсе не безотвѣтно покорнымъ, немножко себѣ на умѣ, однимъ словомъ съ такимъ лицомъ, которое какъ нельзя больше идетъ къ характеру Д. Жуанова камердинера, — характеру, очень счастливо наброшенному либреттистомъ и чудно художественно обрисованному Моцартомъ. Съ перваго появленія Лепорелло - Лаблаша можно видѣть, что передъ нами совершится полное выраженіе этой типической роли.—*Notte et giorno faticar... non voglio più servir...* Лепорелло собирался еще долго изливать въ монологѣ свои жалобы и увѣрять самого себя, что весьма пора бросить такого безпутнаго барина, но вотъ слышенъ шумъ и Лепорелло прячется къ сторонкѣ. Испугъ охватилъ всего Лепорелло во время борьбы Д. Анны съ ея оскорбителемъ.—Ну, мой баринъ опять знатно накуралесилъ! Мы это слышимъ въ каждомъ звукѣ Лепорелло—читаемъ на его лицѣ и въ его движеніяхъ. Выходитъ старикъ Командоръ, отецъ Д. Анны. Д. Жуанъ сражается съ нимъ—убиваетъ его—у Лепорелло одна мысль «дать тягу» (*di qua partir*), и между тѣмъ, отъ страха онъ будто прикованъ къ своему мѣсту. Онъ слышитъ, что происходитъ что-то недоброе—еще не видитъ въ потьмахъ и не знаетъ кто кого убилъ, но у него душа ушла въ пятки.

Въ такомъ полуоцѣненіемъ состояніи онъ участвуетъ въ удивительномъ терпетѣ басовъ и, все еще не совсѣмъ прійдя въ себя, насилу догадывается, что теперь слѣдуетъ какъ можно шибче «улизнуть» вмѣстѣ съ баринкомъ. Музыка и сценическое дѣйствіе этой неподражаемой интродукціи такъ увлекательны, что тутъ почти невозможно видѣть и слышать одного Лепорелло, между тѣмъ Лаблашъ постоянно, будто магнитомъ, притягиваетъ къ себѣ одному все вниманіе.

\*) «Сынъ Отечества», 1857 г. № 9.

До сихъ поръ въ роли Лепорелло мы видѣли недовольство трудной службой безпутному барину и сильный страхъ. Совсѣмъ новыя стороны характера Д. Жуанова камердинера являются намъ въ сценѣ съ Эльвирой, — въ знаменитой аріи каталога.

Какое здѣсь торжество для комическаго таланта въ Лаблашѣ! Д. Жуанъ, стараясь какъ нибудь поскорѣе отдѣлаться отъ докучливой Эльвиры, неожиданно и незамѣтно для нея скрывается, поручивъ вѣрному своему слугѣ какъ нибудь ее занять и утѣшить. Лепорелло — не заботясь о деликатности, или вовсе не имѣя объ ней понятія, не придумалъ ничего лучше, какъ убѣдить Эльвиру, что «дескать не она первая, не она послѣдняя» и, въ подтвержденіе такой утѣшительной логики, читаетъ Эльвирѣ пространный каталогъ жертвъ Д. Жуанова волокитства. Мудрено передать словами тысячи оттѣнковъ физиономіи и голоса Лаблаша въ этой удивительной аріи. Онъ, сначала будто съ гордостью какой-то, съ особеннымъ аппетитомъ бѣгло перечисляетъ графинь, маркизь, баронессъ, виконтессъ, высчитываетъ сколько ихъ въ Италіи, сколько въ Германіи, во Франціи, въ Турціи и съ торжествомъ, отступя нѣсколько шаговъ назадъ, хлопнувъ по книжкѣ рукой въ знакъ особенной важности—останавливается на громадной цифрѣ Испанія «mille e tre». Какъ можно яснѣе, внятнѣе повторяетъ эту цифру, какъ самую убѣдительную для Эльвиры и самую лестную для его барина. Все это намъ было очень извѣстно изъ партитуры, но на сценѣ, въ настоящемъ своемъ выраженіи, равносильномъ гениальной музыкѣ,—явилось въ первый разъ въ игрѣ Лаблаша. Какъ бы самъ Моцартъ восхитился такимъ исполнителемъ его вдохновеній! Окончивъ Allegro аріи, Лепорелло Лаблашъ кланяется Эльвирѣ и собирается уходить—потомъ вдругъ, будто вспомнилъ, что еще много кое-чего можно сказать въ дополненіе каталога — ворочается и въ неподобно мягкомъ Andante начинаетъ перечислять особенности вкусовъ своего барина (la magrotta, la grassotta e la grande maestosa и т. д.), когда очередь дошла до маленькихъ красотокъ, красотокъ-каплюшекъ (la piccina, la piccina...) Лепорелло совсѣмъ разнѣжился... растаялъ... ухмыляется... «э... э... э...» будто воображая себя на мѣстѣ Донъ-Жуана.

Результатъ описанія вкусовъ для Эльвиры всего отраднѣе: *pur che porti la gonella, voi sapete quel che fa*... Лаблашъ олицетворилъ вполне тонкое намѣреніе Моцарта, что именно въ этой фразѣ—конечномъ выводѣ всей аріи—долженъ сосредоточиться весь характеръ «лакея», въ такой сценѣ неутѣшительныхъ утѣшеній. Лаблашъ не утрачиваетъ и здѣсь того добродушнаго выраженія, которое придалъ физиономіи Лепорелло, но изъ-подъ этого добродушія и нѣкоторой «полировки» въ манерахъ, сквозитъ плутовство слуги, который вмѣстѣ съ баринкомъ прошелъ огонь и воду—вышелъ, что называется, «тертый калачъ», сквозитъ также то неблагородство чувствъ, которое въ этомъ классѣ людей встрѣчается всего чаще.

Затѣмъ, въ первомъ актѣ, роль Лепорелло отодвигается на задніе планы. Есть еще, впрочемъ, нѣсколько моментовъ, которые при игрѣ Лаблаша вышли

восхитительны, особенно та сцена, гдѣ Донъ-Жуанъ, послѣ обольщенія Церлины на балу, тащить своего слугу за волосы—«*pour donner le change*». Выраженіе лица Лаблаша въ эту тяжелую для Лепорелло минуту—испуга—забыть нельзя. Но въ такомъ же родѣ, только гораздо сильнѣе еще будутъ моменты во второмъ дѣйствіи, гдѣ роль Лепорелло часто рельефнѣе всѣхъ остальныхъ.

Чтобы такъ исполнить партію Лепорелло въ терпетѣ съ Донъ-Жуаномъ и Эльвирой, надо только три маленькія условія: 1) обладать такимъ голосомъ и умѣньемъ пѣть; 2) быть такимъ великимъ актеромъ; 3) такъ понимать и любить Моцартову музыку, какъ ее понимаетъ и любитъ незамѣнимый Лаблашъ. Громадная его тучность въ этой роли казалась бы не совѣмъ у мѣста—выходитъ напротивъ, что она только прибавляетъ новыя стороны уморительнаго комизма. Жесты, которые дѣлаетъ Лепорелло за своего барина и въ его костюмѣ, необыкновенно смѣшны именно отъ фигуры Лаблаша—и между тѣмъ чувствуется, что Лепорелло чрезвычайно нѣхотя исполняетъ всю эту продѣлку съ Эльвирой,—что онъ и труситъ послѣдствій, и надоѣли-то ему всѣ эти вѣчныя проказы, и усталъ-то онъ даже физически (особенно при такой слоновой тучности). Слова—«полноте, баринъ, ей-Богу расхохочусь» (*se seguitate, io rido*) звучатъ такъ, будто бѣдному Лепорелло совѣмъ не хохотать, а плакать хочется.

И, въ самомъ дѣлѣ, его опасенія были не напрасны. Въ сценѣ секстета онъ чуть-чуть ускользнулъ отъ жестокихъ побоевъ. Это необходимое послѣдствіе проказъ Донъ-Жуана, которое чуть было не обрушилось на его камердинерѣ, постоянномъ *souffre-douleur*,—для самаго Лепорелло нисколько не комическое, а очень серьезное. Ему приходилось отвѣчать собственными плечами, собственной кожей... Вотъ почему въ музыкѣ секстета, гдѣ Лепорелло—господствующая партія, характеръ почти «трагическій»—вотъ почему и Лаблашъ, такъ глубоко вникающій въ намѣренія музыки, нисколько не смѣшонъ, не забавенъ въ сценѣ секстета, а возбуждаетъ жалость, состраданіе, какъ лицо трагическое, какъ всякій человѣкъ, попавшій въ серьезную бѣду \*). Еслибы въ живописи необходимо было одною фізіономією представить именно эту данность—«человѣка, застигнутаго бѣдой»—стоило бы снять вѣрнѣйшій портретъ съ Лаблаша, когда въ секстетѣ онъ бросается на колѣна, и всѣ окружающіе его, при свѣтѣ факеловъ узнаютъ въ немъ—Лепорелло. Эти искривленныя брови, эти измученныя страхомъ черты, эти волосы какъ-то рабски, тупо нависнувшіе на лбу... все это—типически и неподражаемо! А голосъ, а эти слезы, которыя

\*) Перевѣсъ, который придавъ Моцарту партію Лепорелло въ секстетѣ, былъ мной подробно развитъ въ «Пантеонѣ» за 1853 годъ, когда я писалъ замѣчанія о Донъ-Жуанѣ противъ книги г. Улыбышева. Я писалъ тогда эти статьи (Моцартовъ Донъ-Жуанъ и его панегиристы) не въ Петербургѣ, и еще вовсе не слыхалъ Лаблаша. Большимъ торжествомъ для меня былъ тотъ фактъ, что и великій пѣвецъ-актеръ создалъ свою роль въ этомъ секстетѣ именно такъ, какъ я понималъ ее изъ партитуры.



слышатся въ жалобахъ Лепорелло, когда онъ на колѣняхъ ползаетъ передъ окружающими и умоляетъ ихъ о пощадѣ!..

Теперь вполне понятенъ Моцартовъ крутой поворотъ къ широкому размаху восхитительнаго allegro. Всѣ изумлены, встревожены,—во всѣхъ мысли блуждаютъ, смѣшиваются,—но въ Лепорелло испугъ, непреодолимое желаніе какъ нибудь высвободиться изъ этихъ страшно-мучительныхъ тисковъ и замѣшательство мыслей доходятъ до высшей степени, до какого-то изступленія—и онъ прежде всѣхъ, будто не помня себя, восклицаетъ своимъ громовымъ голосомъ: «Mille turbidi pensieri mi s'aggiran per la testa»... Колоссальная мысль въ музыкѣ вызвала такой-же исполинскій голосъ. Иначе не было бы равновѣсія между репликами одного Лепорелло и пятью остальными голосами. Теперь это равновѣсіе осуществляется вполне.

Послѣ дивнаго секстета, Моцартъ далъ Лепорелло еще арію въ томъ же смыслѣ (ah, pieta, signori miei). Эту арію (G-dur,  $\frac{4}{4}$ ) у насъ (и вездѣ) пропускаютъ. Жаль, потому что арія отлична и Лаблашъ былъ бы въ ней чудесенъ.

Утѣшимся тѣмъ, что во второмъ актѣ еще цѣлыхъ двѣ сцены, и притомъ важнѣйшія, въ которыхъ торжество для Лаблаша.

Дуэтъ на кладбищѣ,—для всѣхъ кто знаетъ и любитъ музыку Моцарта, всегда казался однимъ изъ самыхъ капитальныхъ чудесъ этого гения. Но сколько новыхъ красотъ мы узнали въ этомъ дуэтѣ теперь, при Лаблашѣ! Великій исполнитель доходить здѣсь до апогея сценическаго искусства. Еще во время речитатива, тотчасъ послѣ загробнаго пѣнія статуи (Di rider finirai)—Лепорелло *весь* превратился въ смертельный испугъ, такой испугъ, котораго еще не испытывала его вообще трусливая натура... Быть на кладбищѣ ночью, лицомъ къ лицу съ мертвецами, которые вмѣшиваются въ людскія дѣла, подають свой голосъ... Есть отчего съ ума спятить и не такому трусу какъ Донъ-Жуановъ камердинеръ... Оттого, начиная съ той минуты онъ постоянно дрожить какъ осиновый листъ — малѣйшій шорохъ заставляетъ его жмурить глаза, чтобы не увидать мертвеца рядомъ съ собою. Случилось ему наступить на свою же епанчу, и онъ кричитъ благимъ матомъ, какъ будто черти уже схватили его за ноги... Чудесныя эти подробности «созданы» Лаблашемъ, и я не думаю, чтобы въ этой обдуманности игры онъ нашелъ себѣ ровесника. Нашъ Щенкинъ, нашъ Мартыновъ въ подобномъ-же траги-комическомъ положеніи, врядъ ли могли бы достигнуть такого совершенства \*). Не забудьте трудность задачи: Лепорелло смертельно испуганъ съ первыхъ звуковъ пѣнія командора, но бѣдному слугѣ Донъ-Жуана, по безумному капризу барина, приходится еще звать на ужинъ именно эту каменную статую, откуда разда-

\*) Одинъ музыкальный фельетонистъ недавно на двухъ діалектахъ объявилъ, что Лаблашъ именно въ этой сценѣ будто бы черезъ-чуръ «буфонить» и что эпизодъ съ епанчей портать всю сцену. Вкусы и степени пониманья художественныхъ красотъ бываютъ различны.

лись звуки... Приходится еще своими глазами увидѣть, что статуя кивнула головой въ знакъ согласія, приходится своими ушами слышать отвѣтъ статуи!.. Постепенное возрастаніе ужаса казалось бы почти невозможно, когда первою степеню уже былъ испугъ смертельный, между тѣмъ эта постепенность передъ нами осуществилась и получила, разумеется, силу потрясательную, еще не слышанную нами на театрѣ. Самъ Моцартъ, создавая эту гениальнѣйшую сцену, едвали мечталъ о такомъ исполнителѣ...

Для контраста между пониманьемъ и непониманьемъ Моцартовыхъ намѣреній, тѣмъ, кто наслаждался Лаблашемъ въ роли Лепорелло, можно посоветовать—изъ любопытства заглянуть въ комментарий на сцену кладбища въ книгѣ г. Улыбышева (*Nouvelle biographie de Mozart*). Тамъ найдутся фантастическія диковинки, о которыхъ ни Моцарту, ни гениальному его исполнителю и не грезилось; диковинки, которыя придаютъ всей сценѣ мечтательно-романтической характеръ, діаметрально-противуположный словамъ текста и нотамъ партитуры.

Въ сценѣ ужина Лаблашъ опять достоинъ нескончаемыхъ панегириковъ.

Однако, чтобы не утомить читателей, сдержимъ нѣсколько свои восторги и замѣтимъ только какъ Лепорелло, какъ будто совсѣмъ забывшій о кладбищѣ, спокойно прислуживаетъ своему барину за столомъ, весь преданный своей обязанности, а отчасти и желанію не пропустить добрыхъ кусочковъ съ подаваемыхъ блюдъ. Мы видимъ тутъ домашнее хозяйство, житье-бытье Донъ-Жуана и слуги его. Это не сцена, не театръ, а натура, и гдѣ же—въ оперѣ, въ этомъ мірѣ условностей! Потомъ, какой дивный контрастъ между этимъ безмятежнымъ исполненіемъ своей службы (*in voller Behaglichkeit*), забавными замашками лакея (безъ малѣйшаго преувеличенія, въ которое впадали другіе исполнители этой роли) и тѣмъ, опять смертельнымъ ужасомъ, съ которымъ Лепорелло входитъ, со свѣчей въ рукахъ, послѣ того, какъ видѣлъ и слышалъ «каменнаго гостя». Свѣча колеблется въ рукѣ Лепорелло, точно также, какъ дрожить его голосъ. Онъ едва можетъ передать что видѣлъ и слышалъ и что, какъ пунктъ помѣшательства, овладѣло его мозгомъ. Когда статуя вопла—Лепорелло послѣшилъ спрятаться, но изъ своей засады потихоньку выглядываетъ, потому что непобѣдимое любопытство заставляетъ его взглянуть на невѣроятнаго пришельца. До послѣдняго слова своего Лаблашъ—совершенство!

Замѣчу кстати одно обстоятельство, о которомъ *должно* говорить каждый разъ, когда идетъ рѣчь о Моцартовомъ Донъ-Жуанѣ.

Роль Лепорелло—у насъ на сценѣ и на всѣхъ вообще оперныхъ театрахъ—оканчивается небольшими репликами во время послѣдняго разговора Донъ-Жуана со статуей. Совсѣмъ не такъ въ партитурѣ; совсѣмъ не того хотѣли либреттистъ и композиторъ. Вотъ какъ у нихъ написано:

Послѣ того, какъ статуя провалилась—начинается хоръ демоновъ или фурій невидимыхъ (*coro di spettri invisibili*)—Донъ-Жуанъ, оставаясь на сценѣ (въ своей же комнатѣ, потому что перемѣны декораціи не означено,—объ «адѣ»

и помину нѣтъ) выражаетъ свои отчаянныя мученія, Лепорелло восклицаетъ: «*che gesti di dannato!*» ужасается и соболѣзнуетъ—это родъ короткаго дуэта вмѣстѣ съ хоромъ «невидимыхъ», потомъ Донъ-Жуанъ въ свою очередь исчезаетъ (*tra fumo e fuoco*), а испуганный Лепорелло замертво падаетъ на полъ. Въ такомъ положеніи застаютъ его Д. Анна, Д. Оттавіо, Д. Эльвира и Мазетто съ Церлиной. Они пришли, чтобы предать Донъ-Жуана въ руки правосудія, но на разпросы ихъ: гдѣ Донъ-Жуанъ,—Лепорелло рассказываетъ все неожиданное и невѣроятное событіе. Слушавшіе (не особенно удивившись) тотчасъ *догадываются* (!) что это являлась «тѣнь командора». (Эта часть послѣдней сцены чудесное *Allegro, G-dur*  $\frac{3}{4}$ , съ необыкновенно-красивою заключительною педалью). Потомъ идетъ восхитительное *Larghetto*  $\frac{4}{4}$  (также *G-dur*), въ которомъ Д. Оттавіо и Д. Анна высказываютъ свою любовь и радость близкаго соединенія бракомъ, Эльвира—желаніе идти въ монастырь, поселяне—намѣреніе хорошо поужинать и повеселиться, а Лепорелло—намѣреніе отыскать себѣ барина поспокойнѣе и понадежнѣе (*un padron miglior*). Потомъ общій хоръ (въ видѣ неподобнаго фугато) на моральную сентенцію: «*questo è il fin di chi fa mal*». Здѣсь не мѣсто входить въ подробную оцѣнку музыкальных красотъ этой выпускаемой заключительной сцены и соображеніе, насколько эти красоты уравновѣшиваютъ холодность, натянутость и неловкость ея со стороны драматическаго дѣйствія; здѣсь я выражу только постоянное сожалѣніе, что обычай, водворившійся на всѣхъ театрахъ, лишаетъ насъ весьма-значительной части созданныхъ Моцартомъ красотъ и очень многихъ репликъ Лепорелло, гдѣ Лаблашъ, какъ во всей своей роли, былъ бы неподражаемымъ представителемъ тонкихъ и высокохудожественныхъ намѣреній великаго творца этой оперы.

По счастью, урѣзки оперы при исполненіи—дѣло преходящее.

Партитура напечатана такъ, какъ создана и, конечно, будетъ время, когда опера будетъ дана во всей ея полнотѣ, безъ пропуска многихъ чудесныхъ арій и съ тѣмъ заключеніемъ, къ которому вся опера тяготеетъ. По плану Моцарта и Донъ-Жуанъ, какъ всѣ остальные изъ его главныхъ семи оперъ, оканчиваются вовсе не мрачными впечатлѣніями, а свѣтло, радостно, успокоительно... Глубоко жаль однако, что это возстановленіе Моцарта въ его права не совершилось теперь, при Лаблашѣ. Послѣдующія времена *такого* Лепорелло врядъ ли дождутся.

# Музыкальная хроника.

## Михаилъ Ивановичъ Глинка.

НЕКРОЛОГИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ \*).



оссія оплакиваетъ великаго отечественнаго художника, основателя *русской* школы въ музыкѣ и одного изъ первостепенныхъ современныхъ дѣятелей по музыкальному искусству вообще.

Въ послѣднее время жизни своей, Глинка не подарилъ свѣту ничего, что бы могло идти въ сравненіе съ созданіями, составившими его и русскую музыкальную славу, и, съ многихъ сторонъ, все еще слишкомъ *мало* оцѣненными. Надеждъ на новыя могучія вдохновенія было не очень много, тѣмъ не менѣе внезапная и довольно ранняя кончина *такого* музыканта въ наше, бѣдное композиторами, время — утрата горькая и тяжелая для всѣхъ, кому дорого искусство, а для соотечественниковъ Глинки, по очень понятному чувству народной гордости, она еще чувствительнѣе, еще тяжелѣе...

Каждый изъ немногихъ Русскихъ, серьезно занимающихся музыкальнымъ дѣломъ и, вмѣстѣ, сколько нибудь владѣющихъ перомъ, долженъ чувствовать на себѣ обязанность — въ настоящую минуту посвятить свою дѣятельность памяти того, кто далъ намъ «Жизнь за Царя» и «Руслана». Будетъ ли это подробный біографическій или критическій трудъ, будутъ ли это просто воспоминанія, дагерротипно представляющія мелкія частности изъ знакомства и сближенія съ столько замѣчательнымъ чловѣкомъ — все должно идти на пользу общую.

Теперь, на первыхъ порахъ послѣ печальной вѣсти, читатели еще не въ правѣ требовать ни обстоятельной біографіи М. И. Глинки (когда же было собрать и разработать всѣ ея матеріалы?), ни подробной оцѣнки всѣхъ или даже хоть замѣчательнѣйшихъ изъ его произведеній (на это необходимо и время и большая обдуманность). Здѣсь предлагается не больше какъ самый краткій обзоръ главнѣйшихъ фактовъ изъ его жизни и художественной дѣятельности.

Михаилъ Ивановичъ Глинка, русскій дворянинъ, родился 20-го мая 1804 года, въ Смоленской губерніи, въ помѣстьѣ отца. Слабое здоровье, нервное и деликатное сложеніе заставило родителей Глинки воспитывать его дома, въ се-

\*) «Сынъ Отечества», 1857 г., № 12.

мейномъ кругу. Сильныя умственныя способности и воспріимчивость, свойственныя всѣмъ даровитымъ организаціямъ, возбудили въ Михаилѣ Ивановичѣ съ самыхъ младенческихъ лѣтъ склонность къ наукамъ и искусствамъ. Онъ чрезвычайно любилъ рисовать, читать занимательныя путешествія, иногда по цѣлымъ днямъ разсматривалъ географическія карты. Любознательность его отвѣчала его необыкновенной памяти,—онъ быстро обогащалъ себя разнородными свѣдѣніями и впечатлѣніями, чему много содѣйствовала рѣдкая способность его къ изученію языковъ. До сихъ поръ, однако, въ нѣжномъ и даровитомъ мальчикѣ ничто еще не предвѣщало будущаго гениальнаго музыканта. Инстинктъ гармоніи сначала какъ-будто въ немъ не просыпался. Только къ звону колоколовъ въ немъ было пристрастіе съ самаго ранняго возраста.

Но десяти лѣтъ отъ роду ему случилось услышать одинъ квартетъ (автора довольно неизвѣстнаго, Крузеля), съ главною партією кларнета. Художественное влеченіе вдругъ пробудилось въ Глинкѣ. Онъ полюбилъ музыку со всею страстностью своей поэтической природы. Оставаясь между родными до 13-ти лѣтъ, онъ сталъ прилежно учиться играть на фортепіано и на скрипкѣ. Въ 1817 году (13 лѣтъ) родители отправили Михаила Ивановича «учиться наукамъ» въ Петербургъ,—гдѣ онъ поступилъ въ тогдашній благородный пансіонъ при университетѣ (что нынѣ педагогическій институтъ).

Рачительно слушая лекціи, Глинка находилъ еще довольно времени и для музыкальныхъ занятій. Онъ бралъ уроки у знаменитаго тогда піаниста Фильда, потомъ у одного изъ фильдовыхъ учениковъ, Аумана. Первые теоретическія свѣдѣнія въ музыкѣ Глинка пріобрѣлъ подъ руководствомъ генераль-басиста Цейнера (Zeuner), очень извѣстнаго въ тогдашнемъ музыкальномъ кругу Петербурга. Цейнеръ методически объяснилъ Михаилу Ивановичу первыя, основныя начала гармоніи—т. е. понятія объ интервалахъ, объ ихъ обращеніи (Umkehrungen), объ ихъ цифрованіи. Но преувеличенный педантизмъ и жестокая сухость методы Цейнера, совершенно согласной съ общепринятою тогда схоластичностью, успѣли даже отбить въ молодомъ Глинкѣ охоту къ теоретически-музыкальнымъ занятіямъ. Онъ пересталъ учиться генераль-басу у Цейнера, и обратился опять къ собственно-фортепіанной игрѣ подъ руководствомъ извѣстнаго піаниста Карла Мейера.

Этотъ виртуозъ, кромѣ фортепіанной техники, обладавшій также основательными свѣдѣніями по музыкальной грамматикѣ, при урокахъ своихъ не упускалъ изъ виду и теоретическую сторону, такъ что Глинка, мало-по-малу и незамѣтно для самого себя, освоился съ пресловутыми таинствами генераль-баса (въ миллионъ разъ простѣйшими на практикѣ, нежели въ сухихъ схоластическихъ трактатахъ того времени). Въ одно время съ уроками Мейера, Глинка учился на скрипкѣ у Бѣма, тогдашняго перваго концертиста; но успѣховъ на скрипкѣ онъ сдѣлалъ гораздо меньше, чѣмъ на фортепіано, быть можетъ потому, что у Бѣма было мало способности къ преподаванію. Каждый годъ проводя время вакацій въ отцовскомъ помѣстьѣ, Глинка

эти свободные дни посвящалъ исключительно музыкѣ, изучая партитуры великихъ мастеровъ, и воспользовался однимъ, драгоценнѣйшимъ для своего музыкальнаго развитія, случаемъ. У роднаго дяди его былъ весьма изрядный оркестръ изъ крѣпостныхъ людей. Глинка поручалъ этому оркестру исполнять симфоніи Гайдна, Моцарта, нѣкоторыя изъ бетховенскихъ, знаменитыя увертюры Мегюля, Керубини—и, при исполненіи этихъ образцовыхъ произведеній, самъ дирижировалъ. Тщательно обучая свою оркестрную команду, проходя съ каждымъ исполнителемъ его партію, Глинка такимъ образомъ «на самомъ дѣлѣ» изучалъ оркестровку. (Благодѣтельные плоды такого практическаго ученія мы видимъ въ его мастерски инструментованныхъ партитурахъ).

Съ этимъ же временемъ (1822) совпадаютъ и первые опыты Глинки въ музыкальномъ сочиненіи.

Кончивъ учебный курсъ, Михаилъ Ивановичъ поступилъ въ гражданскую службу, а именно въ 1824 г. причисленъ былъ къ канцеляріи совѣта путей сообщенія.

Служебныя отношенія доставили ему много новыхъ знакомствъ, въ томъ числѣ со многими домами, гдѣ собирались извѣстные въ Петербургѣ музыканты и исполнялась превосходная музыка.

Въ скоромъ времени появились романсы Глинки и въ печати. Первымъ изъ нихъ, по времени, былъ: «Свѣтитъ мѣсяцъ на кладбищѣ» (на слова Жуковскаго), изданный въ 1825 году у Бернара (подъ тогдашнею фирмою «au Troubadour du Nord»). До 1830 года Михаилъ Ивановичъ написалъ около 17 романсовъ. Многие изъ нихъ тогда же сдѣлались довольно любимыми въ публикѣ, но имя Глинки большой извѣстности еще не получило. Романсовъ и тогда уже сочинялось и печаталось большое количество.

Первыя произведенія Глинки, обличавшія талантъ, еще не выступали, однако, изъ ряда музыки довольно обыкновенной.

Не ограничиваясь одними романсами, Глинка много занимался изученіемъ гармоніи и контрапункта, и испытывалъ себя во всѣхъ родахъ музыкальнаго сочиненія, въ томъ числѣ и въ драматическомъ, для голосовъ и оркестра; писалъ цѣлыя сцены и хоры, въ видѣ отрывковъ изъ оперъ. Во всемъ этомъ Глинка былъ много обязанъ практически-дѣльнымъ совѣтамъ Карла Мейера, который былъ для него вообще, болѣе другомъ, нежели учителемъ.

Въ 1830 году (26 лѣтъ) Глинка вздумалъ посѣтить чужіе края, и воспользовался случаемъ ѣхать вмѣстѣ съ пѣвцомъ Ивановымъ (впослѣдствіи весьма знаменитымъ теноромъ).

Въ Берлинѣ Глинка услышалъ много образцовой музыки, еще неслышанной имъ въ исполненіи. Опера Бетховена «Фиделіо» произвела на него впечатлѣніе потрясающее. Прибывъ въ Миланъ, гдѣ Ивановъ остановился, чтобы учиться пѣнію, Глинка, въ свою очередь, захотѣлъ употребить время съ пользою и пожелалъ брать теоретическіе уроки у директора миланской консерваторіи. Этотъ профессоръ, видя необыкновенное расположеніе молодаго русскаго му-

зыканта къ контрапункту, — для изощренія такой способности, задавалъ ему схоластическія упражненія на 4 голоса.

Сухость подобныхъ работъ плохо мирилась съ дѣятельнымъ воображеніемъ Глинки, которое искало для себя болѣе простора.

Между тѣмъ, достигнувъ подъ руководствомъ Мейера замѣчательной виртуозности на фортепіано, Глинка желалъ поддержать свою извѣстность какъ пианистъ, и началъ писать для одного фортепіано, и съ аккомпаниментомъ другихъ инструментовъ. Такія пьесы, по большей части на любимыя темы изъ тогдашнихъ итальянскихъ оперъ (въ томъ числѣ одинъ секстетъ для фортепіано, арфы и четырехъ духовыхъ инструментовъ, на мотивы изъ «Аппа Волепа»), изданы въ Миланѣ у Рикорди. Присутствуя при урокахъ Иванова въ пѣніи, Глинка сталъ прилежно изучать эту важную и трудную отрасль музыки, въ исполненіи и въ сочиненіи. Стараясь узнать всё тонкости итальянской методы пѣнія, Глинка прислушивался внимательно къ лучшимъ современнымъ пѣвцамъ, которые блистали тогда въ Италіи. Теноръ Ноццари и пѣвица Фодоръ-Менвиль плѣняли его совершенствомъ вокальнаго искусства.

Въ 1832 году, Глинка оставилъ Иванова въ Неаполѣ, такъ какъ нашъ тенористъ (послѣ прославившійся въ Парижѣ) долженъ былъ дебютировать на театрѣ Санъ-Карло.

Еще цѣлый годъ Глинка провелъ въ Миланѣ, дѣятельно продолжая свои музыкальныя занятія. Написанные имъ въ то время романсы (напримѣръ, «Побѣдитель», на слова Жуковского, «Не говори, любовь пройдетъ» и другіе) носятъ на себѣ отпечатокъ Италіи. Въ 1833 году Глинка посѣтилъ Венецію. Этотъ городъ оставилъ въ немъ чрезвычайно непріятное впечатлѣніе отъ жестокой болѣзни, его тамъ постигшей. Замѣчательна была переменѣна въ организмѣ нашего художника, какъ прямое послѣдствіе болѣзни: голосъ его, до той поры тусклый и неопредѣленнаго регистра, вдругъ обратился въ звучный, сильный теноръ. Это было находкою для композитора, который любилъ пѣть самъ свои вокальныя сочиненія и обладалъ необыкновеннѣйшимъ въ свѣтѣ талантомъ какъ музыкальный исполнитель. Не смотря на всё красоты итальянскаго неба, на все приволье заграничной жизни, на всё успѣхи свои въ обществѣ, гдѣ его уже весьма высоко цѣнили какъ пианиста, композитора и пѣвца, — Глинка соскучился по родинѣ, почувствовалъ даже что-то въ родѣ болѣзненной тоски. Притомъ же, въ занятіяхъ искусствомъ онъ съ каждымъ днемъ болѣе убѣждался, что еще не вышелъ на свою настоящую дорогу. Формы итальянской кантилены, которыя *тогда* онъ весьма любилъ, мало отвѣчали тому идеалу музыки, который начиналъ въ немъ созрѣвать.

Еще несовсѣмъ ясно, болѣе инстинктивно, русскій художникъ сталъ чувствовать въ себѣ силу создавать формы искусства — свои, самобытныя, сталъ чувствовать, что можетъ явиться въ свѣтѣ новая школа музыки — музыка «русская», и что онъ, Глинка, призванъ къ этому важному дѣлу. Съ такими мыслями молодой артистъ провелъ лѣто 1833 года въ Вѣнѣ, а осень того же

года—въ Берлинѣ. Приготовляясь къ болѣе серьезнымъ трудамъ — еще самъ не зная впередъ, какое будетъ первое его созданіе въ такихъ новыхъ формахъ отечественной музыки, ставшей для него въ родѣ «*idée fixe*» — Глинка пожелалъ приобрести болѣе строгія и основательныя познанія въ контрапунктѣ. Для этого онъ зимою (1833 — 34 гг.) прилежно и постоянно бралъ уроки у берлинскаго профессора гармоніи Дена (Siegfried Samuel Dehn, custos der königlichen Bibliothek). Проницательность Дена заставила его разгадать многія стороны таланта Глинки, особенно необыкновенный врожденный даръ его къ контрапунктнымъ сочетаніямъ. Подъ руководствомъ берлинскаго теоретика Глинка писалъ упражненія въ фугахъ въ 3 и 4 голоса; въ томъ числѣ нерѣдко на темы великихъ мастеровъ этого стиля, Баха и Гайдна. Но и здѣсь, какъ въ Италіи, творческая фантазія Глинки, на ряду съ схоластическими занятіями, внушала ему вдохновенныя мысли вокальной музыки. Онъ написалъ нѣсколько романсовъ, стараясь больше и больше сближать изобрѣтаемыя мелодіи съ формами напѣвовъ народныхъ русскихъ.

Мысль о *русской оперѣ* не покидала его ни на минуту. Въ такомъ настроеніи духа, Глинка возвратился въ Петербургъ, въ 1834 г. Лелѣя свою любимую мечту, Глинка часто говорилъ объ ней въ кругу художниковъ и литераторовъ—въ кругу Пушкина, Жуковскаго, Брюлова. Жуковский, видя пламенное желаніе молодого музыканта испытать свои силы на драмѣ народно-русской, предложилъ ему сюжетъ «Ивана Сусанина» (на который уже существовала, впрочемъ, русская опера—слова Шаховскаго, музыка Кавоса, не безъ достоинствъ, и очень въ свое время любимая).

Не смотря на нѣкоторыя не совѣтъ выгодныя для оперы стороны въ анекдотѣ о геройскомъ подвигѣ Сусанина,—Глинка увлекся поэзіею русскаго патриотизма, которымъ этотъ сюжетъ глубоко проникнуть, и не менѣе поэтическою противоположностью между двумя національностями—русскою и польскою. Этотъ рѣзкій отбѣнокъ между Поляками и Русскими очень свойственный музыкальному выраженію, и оригинальность сцены въ глухомъ, непроходимомъ лѣсу, куда Сусанинъ завелъ польскій отрядъ—сильно воодушевили музыканта и онъ горячо принялся за сочиненіе оперы. Планъ и уже многія основныя мелодіи будущей оперы родились зимою 1834 г. (Глинка было ровно 30 лѣтъ). Жуковский, въ видѣ опыта, написалъ нѣсколько стиховъ для сцены эпилога (тріо: «ахъ не мнѣ бѣдному сиротинушкѣ»), но другія занятія отвлекли знаменитаго литератора отъ сотрудничества съ Глинкою, который нашелъ способнаго и, главное, послушнаго либреттиста въ баронѣ Розенѣ. •

Съ начала 1835 года Глинка дѣятельно принялся писать свое вождѣльное, широкое созданіе въ «новомъ, русскомъ стилѣ». Огромная партитура оперы въ 3-хъ большихъ актахъ, съ эпилогомъ изъ двухъ сценъ—была совершенно готова къ концу 1836 года и Глинка самъ не могъ довольно нарадоваться необыкновенно удачному выполненію своего «идеала». Пока опера оканчивалась въ подробностяхъ оркестровки, пѣвцы, (г. Петровъ, г-жа Петрова, тогда



еще Воробьева—г. Леоновъ и г-жа Степанова) разучивали уже свои партіи, такъ что 27-го ноября 1836 года, при открытіи возобновленнаго тогда Большаго театра, послѣдовало первое представленіе оперы, названной (для отличія отъ прежней на тотъ же сюжетъ)—«Жизнь за Царя».

Неизгладимыми буквами начертано 27-го ноября 1836 года въ исторіи русскаго искусства.

Но и для самого М. И. Глинки это число было эпохою.

До того времени его знали какъ очень даровитаго автора нѣсколькихъ романсовъ. Съ перваго представленія оперы, Глинка прямо сталъ «знаменитостью», первѣйшимъ между русскими музыкантами.

На долю гениальныхъ произведеній въ музыкѣ весьма рѣдко достается сочувствіе публики тотчасъ, съ перваго же раза.

Съ оперою «Жизнь за Царя» случилось именно такое исключеніе. Ее, конечно, не могли понять вполнѣ; бездна оригинальныхъ красотъ ея, на первыхъ порахъ и не могла быть замѣчена, но вообще говоря, опера крѣпко полюбила публикѣ, нашла себѣ горячее сочувствіе даже въ массѣ, а люди сколько нибудь понимающіе толкъ въ музыкѣ были восхищены народными оборотами мелодіи въ сліяніи съ серьезными, благородными формами высшаго музыкальнаго искусства,—были изумлены обдуманностью, зрѣлостью, мастерствомъ въ талантѣ художника, который съ этой оперою *первымъ* выступалъ на трудное поприще сценическаго композитора.

Государь Императоръ Николай Павловичъ, присутствовавшій при первомъ представленіи, чрезвычайно одобрившій оперу, и пожаловавшій автору брильянтовый перстень, въ январѣ 1837 г. назначилъ Михайла Ивановича Глинку капельмейстеромъ гг. придворныхъ пѣвчихъ. Служебныя занятія, однако, не отвлекали Глинку отъ постоянныхъ художественныхъ трудовъ. Время съ 1836 по 1844 г., по количеству разнородныхъ произведеній, можно назвать самою плодovитою эпохою его дѣятельности, не смотря на то, что вскорѣ послѣ опредѣленія въ придворную капеллу и женитьбы начался для Михаила Ивановича рядъ семейныхъ неудовольствій. Тяжелыя ихъ послѣдствія, развиваясь болѣе и болѣе, испортили для него всю жизнь и даже сильно повредили его работамъ по искусству.

Онъ писалъ много, гениальность его разрасталась изумительно, но ему, по печальнымъ случайностямъ, часто недоставало той сосредоточенности художническихъ силъ, которая необходима для большихъ творческихъ работъ—той сосредоточенности, однимъ словомъ, безъ которой было невозможно произведеніе столько «цѣлое», проникнутое такимъ единствомъ мысли, какъ его *первая* опера. Блестательный успѣхъ первой оперы побудилъ ея автора тотчасъ же приняться за другую въ томъ же, имъ созданномъ, стилѣ русской оперной музыки.

Но, чтобы отыскать для себя новыя стороны искусства, которыми онъ уже владѣлъ въ такой необыкновенной степени, — чтобы открыть себѣ новыя, не-

объятные горизонты, Глинка задумалъ писать новую свою оперу въ русско-сказочномъ характерѣ и, очень естественно, остановился на богатомъ фантастическомъ сюжетѣ—на «Русланъ и Людмилъ» Пушкина.

Здѣсь, еще болѣе чѣмъ въ «Жизни за Царя», удачный поворотъ оперы зависѣлъ отъ ловкаго, занимательнаго для сцены «плана пьесы». Въ сюжетѣ поэмы Пушкина бездна отличныхъ для фантастической оперы данностей—но условія поэмы, т. е. «рассказа»—совсѣмъ иныя, нежели условія пьесы, т. е. «дѣйствія театральнаго».

Между тѣмъ, именно со стороны плана, опера «Русланъ и Людмила» не выдерживаетъ и самой снисходительной критики. Она писалась въ теченіе шести лѣтъ (1836 — 1842), очень разрозненно, отрывочно. (Три канитальные номера оперы: маршь Черномора, Лезгинка и Баллада Финна написаны въ одномъ полтавскомъ помѣстьѣ во время командировки М. И. Глинки въ Малороссію по дѣламъ службы при капеллѣ). Либретто сочинялось почти безъ предварительнаго, строго обдуманнаго плана, писалось по клочкамъ и разными авторами (однимъ изъ либреттистовъ былъ Н. В. Кукольникъ, но для весьма немногихъ сценъ). При всемъ томъ, въ музыкѣ явились красоты неслыханныя, еще болѣе самостоятельныя, быть можетъ, болѣе гениальныя нежели въ первой оперѣ. Поэма Пушкина дышетъ шаловливою шутивостью, въ родѣ Аріоста. Въ оперѣ—только одна сцена комическая (Фарлафъ съ колдуньей Нанькой). Всему прочему приданъ поворотъ величественный, серьезно-патетическій и серьезно-фантастическій. При совершенномъ отсутствіи занимательности въ этой оперѣ, какъ пьесѣ,—выпуклую ея сторону составили хоры и всѣ сцены элемента фантастическаго и восточнаго, которыми Глинка овладѣлъ превосходно.

Опера, въ пяти большихъ дѣйствіяхъ, была готова къ осени 1842 года, поставлена роскошно и дана въ первый разъ (въ память перваго представленія *первой* оперы) также 27-го ноября. Рѣзкіе недостатки этой оперы, какъ сценической пьесы, въ соединеніи съ однимъ случайнымъ обстоятельствомъ (болѣзнь пѣвицы Петровой, для которой была написана весьма большая партія контральто, Ратмира), на первое представленіе, почти заслонили отъ публики необыкновенныя красоты музыкальныя.

Въ первые два раза опера прошла почти безъ успѣха—что, само-собою, чрезвычайно огорчило автора и вселило въ него неудовольствіе противъ петербургской публики, оставившее и потомъ глубокіе слѣды. Однако съ 3-го представленія опера уже имѣла успѣхъ, все возрастающій въ теченіе 45 представлений, данныхъ въ зиму съ 1842 на 1843 годъ. Тѣмъ не менѣе, тогда какъ «Жизнь за Царя» не сходитъ съ репертуара въ теченіе двадцати лѣтъ, опера «Русланъ и Людмила» послѣ той зимы не давалась, и успѣхъ ея, слѣдовательно, и въ сравненіе идти не можетъ съ успѣхомъ первой оперы. Истинные друзья искусства не перестаютъ сожалѣть объ этомъ и жаждутъ возобновленія «Руслана» на сценѣ театра-цирка. Слабость либретто будетъ всегда доста-

точно уравновѣшена поразительными красотами гениальной музыки, гдѣ талантъ Глинки явился въ полномъ блескѣ, съ совершенно новыхъ сторонъ.

Въ то время какъ писалась эта опера, Глинка вышелъ въ отставку (1839), и до 1843 года написалъ замѣчательную увертюру, антракты и пѣсни къ трагедіи Н. В. Кукольника «Князь Холмскій» и очень много романсовъ (куда принадлежать многія, особенно извѣстныя изъ его произведеній: «Сомнѣніе» «болеро» «О, дѣва чудная»—«Баркаролла», «Колыбельная пѣснь», «Жаворонокъ», «*Virtus antiqua*», «Прощаніе съ друзьями» и т. д.). Во всемъ этомъ, противъ прежнихъ произведеній, замѣтна большая зрѣлость таланта. Въ романсахъ тутъ цѣлый рядъ «образцовъ» этого рода музыки, цѣлый рядъ вокальныхъ пьесъ оригинальнаго стиля, нисколько не уступающихъ европейски-знаменитымъ пѣснямъ Франца Шуберта.

Въ 1844 г. Глинка, утомленный непріятностями, захотѣлъ повояжировать и уѣхалъ въ Парижъ. Тамъ познакомился и даже близко сошелся съ Берлиозомъ, который очень оцѣнилъ необыкновенный талантъ русскаго музыканта.

По желанію Берлиоза, нѣкоторыя пьесы Глинки (въ томъ числѣ «Лезгинка» изъ «Руслана») были исполнены въ концертѣ, данномъ Берлиозомъ въ залѣ Cirque aux Champs Elysées; а по настоянію многихъ Русскихъ, бывшихъ тогда въ Парижѣ, данъ былъ концертъ съ благотворительною цѣлью, гдѣ, между прочимъ, исполнялась арія Антонида изъ оперы «Жизнь за Царя» и краковякъ той же оперы. Это было въ залѣ Герца.

Въ разныхъ парижскихъ журналахъ появились статьи о нашемъ соотечественникѣ, который, такимъ образомъ, очень близокъ былъ къ извѣстности европейской. Но въ новомъ Вавилонѣ, въ городѣ весьма не музыкальномъ, прочный успѣхъ въ музыкѣ — дѣло почти невозможное, особенно для истиннаго художника, безмѣрно-далекаго отъ—необходимаго для Парижа — шарлатанства. Живя за границей для своего удовольствія, Глинка изъ Парижа отправился въ Италію, гдѣ пробылъ, въ разныхъ провинціяхъ, до 1847 года. Испанія, кромѣ живописности, живописи и историческаго интереса — очень заняла нашего художника и съ музыкальной стороны. Альбомы его наполнились оригинальными народно-испанскими напѣвами. Нѣсколько изъ нихъ онъ обработалъ въ формѣ симфоническихъ фантазій, не со всѣмъ точно названныхъ имъ испанскими «увертюрами». Первая такая фантазія, на граціозно-плясовой мотивъ «аррагонской хоты» (*Jota arragonese*), написана въ Мадридѣ, осенью 1844 года, и принадлежитъ къ капитальнымъ созданіямъ М. И. Глинки. Разработка и оркестровка изумительной красоты напоминають чудеса бетховенскія.

По возвращеніи изъ Испаніи 1847 г., Глинка провелъ нѣсколько времени въ своемъ смоленскомъ помѣстьѣ, написалъ тамъ нѣсколько романсовъ и мелкихъ пьесъ для фортепіано (въ томъ числѣ примѣчательны: Баркаролла, Молитва и *Souvenir d'une mazurque*). Потомъ, около двухъ лѣтъ прожилъ въ Варшавѣ, гдѣ также сочинилъ еще романсы (въ томъ числѣ одинъ прелестный,

на польскія слова «Rozmowa»—и неподобной страстности («пѣснь Маргариты» изъ «Фауста» Гёте, въ переводѣ Губера), передѣлалъ свою вторую испанскую увертюру (Воспоминанія Севильи), и написалъ скерцо для оркестра на два русскіе мотива (этому скерцо, безъ воли автора, придано названіе «Камаринской»). Капризная шутка эта для оркестра, восхитительно-инструментованная, была послѣднимъ большимъ и оригинальнымъ трудомъ М. И. Глинки. Съ 1848 г. онъ жилъ то въ Петербургѣ, то за границей—въ Парижѣ, Берлинѣ—иногда занимался музыкой, даже имѣлъ намѣреніе писать «симфонію» на Гоголеву поэмѣ: «Тарась Бульба» (и заготовилъ было для этой симфоніи нѣсколько главныхъ мыслей); потомъ, особенно лѣтомъ 1855 г., имѣлъ другое намѣреніе: написать оперу на сюжетъ изъ пьесы Шаховскаго «Двумужница». Всѣ эти планы и проекты, къ нашему горю, такъ и остались проектами. Въ томъ же, 1855 году, Глинка написалъ «Полонезъ» на предстоящее тогда торжество коронаванія Государа Императора Александра II, и, сверхъ того, находилъ особенное удовольствіе въ передѣлкѣ для оркестра своихъ—не для оркестра задуманныхъ—и нѣкоторыхъ чужихъ произведеній. Въ послѣднее время у него была постоянная мысль писать музыку духовную (безъ оркестра), въ древне-церковномъ характерѣ, для чего онъ, уѣхавъ изъ Петербурга въ маѣ 1856 г., сталъ изучать церковные тоны (Kirchentonarten) въ Берлинѣ, опять подъ руководствомъ Дена.

Здоровье Глинки разстраивалось однако болѣе и болѣе, и онъ не находилъ въ себѣ довольно энергіи для большого творческаго труда.

Въ нынѣшнемъ году онъ имѣлъ радость слышать тріо изъ эпилога оперы «Жизнь за Царя», исполненное на блистательномъ придворномъ концертѣ, въ присутствіи короля Прусскаго. Мейерберъ, тамошній главный директоръ музыки, управлялъ исполненіемъ и осыпалъ нашего артиста похвалами.

Былъ слухъ, что оперу «Жизнь за Царя» поставятъ на берлинской сценѣ, но этого, столько важнаго для его славы торжества, Глинкѣ не суждено было дожидаться.

Послѣ непродолжительной, простудной болѣзни, онъ скончался 3 февраля, на 53 году отъ рожденія.

Входить въ подробности о личности и характерѣ великаго художника, котораго мы лишились, здѣсь, пока не мѣсто, точно также какъ не мѣсто распространяться о его необыкновенно-важномъ значеніи въ искусствѣ.

Но, если въ кое-какихъ русскихъ журналахъ, по случаю краткаго извѣстія о смерти знаменитаго русскаго музыканта, люди совершенно лишеныя возможности судить здраво о предметѣ, по незнанію этого предмета, позволяютъ себѣ въ немногихъ, наскоро набросанныхъ строкахъ, весьма неумѣстно касаться тонкихъ подробностей жизни этого необыкновеннаго человѣка,—осмѣливаются, безъ малѣйшаго основанія, называть дѣятельность его будто-бы «небольшою (?)» и значительно только-что «покуда (!?)»—осмѣливаются своими

кривыми сужденіями, умышленно или неумышленно, выставить и личныя качества и значеніе знаменитаго отечественнаго артиста въ превратномъ видѣ,— то и здѣсь, не смотря на всю краткость нашего очерка, въ прямой отпоръ такимъ печатнымъ небылицамъ, **непремѣнно слѣдуетъ**, хотя лаконически, указать ту точку зрѣнія, съ которой художественная критика и исторія искусства будутъ смотрѣть на такую феноменальную личность, какою былъ М. И. Глинка.

Быть *первымъ* музыкантомъ въ *Россіи* еще не очень-то много значить для художника, когда у насъ пока почти вовсе нѣтъ замѣчательныхъ творческихъ дарованій по музыкѣ.

Но если композиторъ и по мелодической изобрѣтательности, всегда свѣжей и оригинальной, и по глубочайшему постиженію тайнъ гармоніи, контрапункта и оркестровки, съ перваго же большаго произведенія, сталъ на ряду съ первоклассными творцами музыки,—если художникъ, нисколько не изъ подражанія, условленнаго огромной начитанностью, а скорѣе бессознательно, одною силой врожденной «высшей» музыкальности,—успѣлъ иногда весьма близко подойти къ формамъ и нѣкоторымъ приемамъ гиганта музыки — Бетховена, — такому художнику, безъ сомнѣнія, суждена слава уже никакъ не въ одномъ только его отечествѣ, а въ цѣломъ музыкальномъ мірѣ...

Глинка написать, конечно, не такую бездну произведеній какъ Себастьянъ Бахъ, Моцартъ и многіе другіе, но развѣ дѣло въ количествѣ?

Музыкальное творчество слишкомъ плодовитое, неизбѣжно ведетъ къ рутинности, нѣкоторой ремесленности въ работѣ. Глинка остался совершенно чистъ отъ этого упрека, который на Моцарта, напримѣръ, и на Мендельсона падаетъ въ весьма значительной степени. Притомъ же двѣ огромныя его оперы, болѣе 70-ти вокальныхъ пьесъ, музыка къ трагедіи, три симфоническія фантазіи и много, много другого, это уже никакъ *не мало*.

Чѣмъ выше геніальность артиста, тѣмъ дольше надо ждать, чтобъ его вѣрно и вполне оцѣнили; но придетъ время, когда истинная художественная критика сознаетъ, какъ значительна дѣятельность этого русскаго художника, сознаетъ—на сколько онъ обогатилъ современное искусство своими геніальными завоеваніями въ области музыкальной мысли.

Намъ же теперь, имѣя постоянно въ виду великія художественныя заслуги М. И. Глинки, остается при каждомъ случаѣ соболѣзновать, что и кромѣ геніальности, есть еще довольно сильныя помѣхи распространенію его славы,

Эти препятствія: 1) языкъ, на которомъ писаны его пѣсни и романсы. языкъ,—для Европы чужой, а въ переводѣ, какъ извѣстно, почти вся прелесть пѣсни, романса—утрачивается. 2) Выборъ сюжетовъ для его оперъ исключительно-національныхъ и мало-симпатичныхъ для публики не-русской.

«Честь въ странѣ родной» конечно девизъ для cadaго истиннаго художника. Но бѣда, если приходится начинать съ «этой» чести — а родная страна еще не выучилась цѣнить отечественные таланты по достоинству и ждетъ всегда приговоры чужеземныхъ.

## Музыкальная хроника.



### Обзоръ концертовъ.—Г. Дамже и г. Улыбышевъ \*).

итатели нашего журнала, скольконибудь занимающіеся музыкальными новостями, могутъ быть недовольны лѣтописцемъ «Сына Отечества» по этой части, за его неисправность. Во весь концертный сезонъ, на мѣсто отчета о прїѣзжихъ виртуозахъ, о разныхъ музыкальныхъ празднествахъ—въ хроникѣ была только—длинная пауза!

Не буду, по стопамъ одного фельетониста восклицать: *mea culpa!* а, просто, слѣдуя пословицѣ «лучше поздно, чѣмъ никогда»—представлю здѣсь обзоръ всего концертнаго времени—въ самыхъ короткихъ словахъ.

Сезонъ нынѣшняго года нельзя назвать богатымъ. Изъ заѣзжихъ знаменитостей ждали многихъ, а посѣтили насъ только двое замѣчательныхъ виртуозовъ: піанистъ Вильмерсъ и старшій знакомый виолончелистъ Серве.

Кто то недавно выразился печатно, что эпоха успѣховъ для странствующихъ виртуозовъ уже миновалась. Это сущая правда. Въ наше время трудно удивить публику. Ко всему «удивительному» на поприщѣ виртуозной музыки прислушались и приглядѣлись, и удивительное, значить, перестало быть удивительнымъ—а для тѣхъ, кто искренно любитъ «музыку», послѣ концертовъ и Вильмерса, и Серве, въ результатѣ остается слишкомъ немного.

Изъ «здѣшнихъ» виртуозовъ, постоянно блистающихъ на афишахъ во время великаго поста, замѣчательнаго почти не было, кромѣ развѣ того, что одинъ господинъ назвалъ цѣлый рядъ своихъ музыкальныхъ вечеровъ «сеансами» классической (?) музыки и старой и новой (*séances de musique classique ancienne et moderne*)—т. е. классической музыки старой (подъ этимъ разумѣлись: Бетховенъ, Моцартъ, Дуссекъ и Гуммель) и классической же музыки новой (подъ симъ разумѣлись произведенія самого концертиста).

Не согласитесь ли вы, что эта «наивность» можетъ стать совершенно рядомъ съ манерою нѣкоего другаго господина, который на своихъ музыкальныхъ произведеніяхъ (продающихся въ эстампныхъ магазинахъ), безъ зазрѣнія совѣсти, выставяетъ крупными литерами: «классическая музыка для перво-классныхъ виртуозовъ».

\*) Сынъ Отечества, 1857 г., № 18.

Перейдемъ поскорѣе къ истинной музыкѣ, т. е. къ концертамъ, не имѣющимъ ничего или почти ничего общаго съ виртуозными.

Здѣсь первое мѣсто займутъ, по обыкновенію — три чудесные концерта концертнаго общества (въ залѣ придворной пѣвческой капеллы).

Эти три концерта были достоинства не совсѣмъ равнаго, по выбору пьесъ.

Отлично составлена была программа *перваго* 1-го марта (героическая симфонія Бетховена, два хора изъ первой мессы его же, увертюра Керубини—изъ оперы Фаниска и увертюра изъ оперы Глука: Ифигенія въ Авлидѣ).

Мессы Бетховена (ихъ всего двѣ) исполняются вездѣ довольно рѣдко; у насъ—почти никогда. А даже и первая месса (C-dur), отрывки изъ которой мы нынѣ слышали, въ высокой степени проникнута вдохновеніемъ и глубоко-религиознымъ чувствомъ, хотя еще—для Бетховена не довольно самостоятельна, напоминая очень близко духовную музыку Керубини. Когда нибудь услышимъ и вторую бетховенскую мессу (D-dur op. 123), это—исполненное чудо искусства.

Еще занимательнѣе по составу и еще превосходнѣе по исполненію, былъ третій концертъ 29-го марта. (Пасторальная симфонія Бетховена, большая сцена изъ оперы Глука: Альцеста, увертюра и хоръ эльфовъ изъ оперы Вебера: Оберонъ и, совершенно неизвѣстная для здѣшней публики, увертюра Бетховена «Король Стефанъ» (König Stephen).

По вокальной части, кромѣ отличнаго хора Гг. придворныхъ пѣвчихъ, упомянуть слѣдуетъ о замѣчательномъ успѣхѣ, съ которымъ спѣлъ партію главнаго жреца въ Альцестѣ молодой басистъ русской оперы г. Васильевъ. Партія приходилась немножко высока для его могучаго (хотя и не особенно глубокаго) голоса, но онъ вышелъ изъ этой трудности побѣдителемъ и добросовѣстнымъ, рачительнымъ исполненіемъ своего большаго речитатива и *cantabile* съ хоромъ снискалъ общее одобреніе посѣтителей этихъ концертовъ, между которыми знатоковъ конечно больше, нежели въ обыкновенной концертной публикѣ.

О самой сценѣ изъ Альцесты слѣдуетъ или говорить много или,—лучше ничего не говорить. Какъ черпали изъ Глукова родника мыслей всѣ, всѣ, писавшіе серьезные оперы! Сколько Моцартъ обязанъ своему великому предшественнику!

Восхитительно—фантастическій хоръ эльфовъ изъ Оберона (сопраны, альты и теноры) заставилъ всѣхъ понять громадный успѣхъ этой оперы въ Парижѣ, въ текущемъ году (пора было взяться за умъ—ровно черезъ 30 лѣтъ послѣ того какъ опера написана!).

Увертюра «Король Стефанъ», кромѣ чудеса Бетховенской оркестровки и ни съ кѣмъ несравненныхъ взмаховъ его кисти, дышитъ какою-то особенною свѣжестью въ мотивахъ, которые, по всей вѣроятности, заимствованы изъ народныхъ «венгерскихъ» пѣсень. Это мастерское произведеніе было самою пріятною новинкою для здѣшнихъ любителей музыки. Объ исполненіи симфоній

въ концертахъ общества и распространяться нечего. Это—совершенство, съ которымъ поспорить можетъ только оркестръ парижской консерваторіи.

Тѣмъ болѣе слѣдуетъ пожалѣть, что во второмъ концертѣ (15 марта, кантата Мендельсона: *Lobgesang*; увертюра Вебера: *Jubel—ouverture*; хоръ *Alla trinita*; музыка Бетховена къ Эгмонту) мы были лишены Бетховенской симфоніи—тогда какъ безъ симфоніи, и именно Бетховенской, точно «фундамента» недостаетъ всему концерту. Мысль исполнить симфоническую кантату Мендельсона заслуживаетъ сама по себѣ благодарности, только больше въ томъ отношеніи, чтобъ познакомить публику съ тою вещью, пользующеюся большою извѣстностью; теперь мы знаемъ, что это—хорошо, красиво, да не очень, притомъ же рассчитано на громаднѣйшія вокальныя средства (хоръ, напимѣръ, изъ 1000 человекъ) и какъ пьеса, написанная на случай (празднество въ честь Гуттенберга) почти лишена вдохновенія.

Невыгодное впечатлѣніе отъ кантаты Мендельсона было вознаграждено впрочемъ блестящею увертюрою Вебера, (*Jubel-ouverture*) чудесною увертюрою и антрактами къ Эгмонту (гдѣ особенно плѣняетъ всѣхъ—«смерть Клерхенъ»)—и хоромъ «*Alla trinita*» неизвѣстнаго итальянскаго композитора изъ XVI вѣка. Этотъ-же самый хоръ—глубоковеличественный въ своей простотѣ—былъ повторенъ послѣ въ двухъ великолѣпныхъ концертахъ, данныхъ въ залѣ Дворянскаго Собранія съ благотворительною цѣлью и съ самыми громадными средствами. Капитальною пьесою этихъ двухъ концертовъ была духовная кантата А. О. Львова «*Stabat mater*»—сочиненіе, которое пользуется уже большою извѣстностью за границею и заслуживаетъ необыкновенной похвалы за выдержанность стиля, истинно-религознаго, и за превосходное употребленіе хоро-выхъ массъ. Въ тѣхъ же концертахъ были исполнены еще: одинъ хоръ Моцарта (причастный кантъ: *Ave verum corpus*) и одинъ—Генделя (Аллилуя изъ ораторіи: Мессія). Во второмъ концертѣ, въ видѣ лакомства для публики были прибавлены двѣ пьесы солистовъ: г. Аполлинарій Контскій исполнилъ: *méditation sur un prélude de Bach*,—а Серве спѣлъ на віолончель (и отлично спѣлъ!) извѣстный и любимый романсъ нашего Глинки: «сомнѣнье».

Имя Глинки теперь неразлучно съ горькою утратою, насъ постигнутою. Смерть великаго русскаго музыканта—для насъ по крайней мѣрѣ—накинула мрачный покровъ на все, что совершалось музыкальнаго въ этомъ году.

Филармоническое общество почтило память гениальнаго художника концертомъ, составленнымъ изъ его произведеній. Намѣреніе было превосходное,—исполненіе къ сожалѣнію не совсѣмъ отвѣчало цѣли. Отлично выполнены были нѣкоторыя изъ оркестровыхъ сочиненій (вошедшихъ въ программу), а именно: фантазія на испанскій мотивъ—*jota aragonese*,—русское «скерцо», извѣстное подъ названіемъ камаринской п вальсъ-фантазія; увертюра изъ Руслана и танцы, оттуда-же, оставляли еще многого желать въ исполненіи; вокальная же часть (тоже преимущественно изъ оперы Русланъ) была неудовлетворительна, что, конечно, надобно приписать всего болѣе неспѣшности, съ которою устроил-



ся этотъ концертъ и недостатку доброй воли со стороны нѣкоторыхъ лицъ, чье участіе въ концертѣ было-бы особенно полезно. Пятномъ программы этого концерта была «такъ называемая» импровизація г. Сеймуръ -Шифа.

Нѣтъ! надобно еще подождать, чтобы имя Глинки вызвало у насъ музыкальное торжество, хоть сколько-нибудь соответственное громаднымъ заслугамъ его по искусству.

Нѣсколько утѣшительное явленіе въ этомъ смыслѣ составляетъ частое и очень добросовѣстное исполненіе превосходной оперы Жизнь за Царя на сценѣ театра-цирка.

Для роли Сусанина врядъ-ли когда нибудь русская опера дождется такого чудеснаго исполнителя какъ О. А. Петровъ! и голосомъ, и превосходною игрою въ лицѣ, въ каждомъ движеніи, онъ именно тотъ типъ, котораго требуетъ высоко трагическое созданіе Глинки. Г. Булаховъ, съ своимъ отличнымъ, чисто-теноровымъ голосомъ, чрезвычайно на мѣстѣ въ партіи Сабина. Г-жа Булахова въ послѣднее время сдѣлала замѣтные успѣхи даже въ отношеніи драматизма и каватина Антониды «Не о томъ скорблю, подруженьки» теперь постоянно вызываетъ слезы—чего не случилось даже въ самое блестящее время русской оперной труппы. Одна роль Вани (точно также, и еще болѣе, роль Ратмира въ оперѣ Русланъ) всегда будетъ помѣхою для осуществленія на сценѣ. Истинные контральты встрѣчаются рѣже и рѣже, а тутъ еще, кромѣ типически-контральтоваго звука, надобно безконечно много чувства, души... Счастливы тѣ, кому удалось слушать тріо «Ахъ, не мнѣ бѣдному» въ исполненіи Віардо или А. Я. Петровой!.

Хоры въ этой оперѣ (необыкновенно сложные и трудные) идутъ у насъ весьма хорошо. Интродукція перваго акта—фуга, исполняется такъ отчетливо, что сдѣлала-бы честь даже нѣмецкимъ хористамъ, извѣстнымъ мастерамъ дѣла, во всемъ что касается вѣрности и исправности. На сценѣ Театра цирка приготовляются очень интересныя новости, хотя и чужеземныя: опера Флотова—Индра и весьма извѣстная опера, дававшаяся и у насъ съ большимъ успѣхомъ лѣтъ 20 тому назадъ: «Бронзовый конь» Обера. Послушаемъ и вамъ расскажемъ, по чистой совѣсти.

Слова чистая совѣсть какъ «lucus a non lucendo» напоминаютъ намъ нѣкоторыя продѣлки по части музыкально-критической литературы.

И на этомъ поприщѣ, какъ во всѣхъ людскихъ дѣланіяхъ, частенько играетъ роль неправда и волнуются мелкія страстишки. Нѣтъ ничего легче, напримѣръ, какъ бросить въ человѣка камень изъ за угла—или опорочить его тамъ, гдѣ его мало знаютъ и иногда готовы вѣрить всякой клеветѣ «печатной». Но похвальны-ли такіе поступки?

Между тѣмъ не сюда-ли относится нападеніе на знаменитаго и гениальнаго художника Франца Листа со стороны музыкальнаго корреспондента С. П. Вѣдомостей, г. Дамке (№№ 81 и 82).

Листъ далеко,—въ Веймарѣ,—собирается въ Парижъ и, конечно, очень

мало тревожится тѣмъ, что печатають объ немъ по русски. Вотъ, въ полной увѣренности что гениальный музыкантъ всего этого не прочтетъ, г. Дамке и начинаеть глумиться надъ его шарлатанствомъ, надъ качествами его души и т. д. по поводу слуха вовсе неосновательнаго, что Листъ будто-бы пострится въ монахи Францисканскаго ордена. На нѣмецкомъ или на французскомъ г. Дамке не позволилъ-бы себѣ такихъ неправдивыхъ фактовъ и такихъ неумѣстныхъ психологическихъ разборовъ характера одного изъ примѣчательнѣйшихъ музыкальныхъ дѣятелей нашего времени и одной изъ удивительнѣйшихъ гениальныхъ натуръ.

Оправдать подобныя выходки, продиктованныя ни мало не любовью къ искусству и къ истинѣ,—врядъ-ли возможно. Этотъ-же г. Дамке, въ заключеніе своего непервозвѣтнаго фельетона о Листѣ и о виртуозахъ вообще провозглашаетъ, что въ настоящее время въ музыкальномъ мірѣ только три особенно замѣчательныя новости: успѣхъ Обера въ Парижѣ, смерть Глинки и книга о Бетховенѣ нашего соотечественника, г. Улыбышева. Такъ какъ г. Дамке разборъ этой книги еще только общаетъ впередъ, а на этотъ разъ, не прибавляеть объ ней ни слова, то читатели С. П. Вѣдомостей могутъ, пожалуй, принять извѣстіе о книгѣ г. Улыбышева въ томъ смыслѣ, что эта книга составляетъ украшеніе современной музыкально-критической литературы.

Заблужденіе это можетъ еще подтвердиться извѣстіями въ другихъ русскихъ газетахъ (въ томъ числѣ, къ сожалѣнію, и въ нашемъ журналѣ), что книга г. Улыбышева возбудила въ Германіи «Общее сочувствіе и восторженные похвалы».

Откуда такія вѣсти—сказать вамъ не сьумѣю. Тѣ музыкальныя газеты, которыя были въ моихъ рукахъ (я слѣжу за всѣмъ этимъ исправно) единогласно порицають новую книгу нашего почтеннаго соотечественника, что и очень справедливо.

Неизвѣстно еще каковъ будетъ отзывъ самого г. Дамке о книгѣ г. Улыбышева. Г. Дамке не всегда бываетъ точенъ въ своихъ указаніяхъ, такъ онъ однажды помѣстилъ въ С. П. Вѣдомостяхъ подъ своимъ именемъ рассказъ о Паганини, слово въ слово переведенный изъ газеты «Le siècle»—а въ другой разъ, разсуждая о Бетховенѣ, *себѣ* приписалъ поправку одной ошибки гравера въ пасторальной симфоніи, открытіе, сдѣланное вовсе не г. Дамке, а за нѣсколько лѣтъ передъ тѣмъ, Робертомъ Шуманомъ; въ книгѣ г. Улыбышева имя г. Дамке встрѣчается нѣсколько разъ съ весьма—лестными эпитетами: комплиментъ за комплиментъ—дѣло извѣстное.

По всему этому, и изъ опасенія, чтобы читатели русскихъ газетъ не были введены въ грѣхъ на счетъ новой книги г. Улыбышева о Бетховенѣ, (немногіе прочтуть ее сами)—считаю полезнымъ дать объ этой книгѣ вѣрное понятіе, по обыкновенію моему, безъ обиняковъ.

Бетховенъ написалъ много,—болѣе полутораста сочиненій. Въ этихъ произведеніяхъ, какъ въ творствѣхъ весьма многихъ художниковъ (въ томъ числѣ

Рафаеля) замѣтны особенныя видоизмѣненія стилиа. Такихъ видоизмѣненій Бетховенскаго стилиа, или манеръ его—иные критики насчитываютъ три; для другихъ въ Бетховенѣ только—два стилиа. Границь рѣзкихъ разумѣется нѣтъ, потому—что и быть ихъ не можетъ, но особенности послѣднихъ произведеній Бетховена очень замѣтно отдѣляютъ ихъ отъ произведеній первоначальнаго и средняго періода его дѣятельности.

Еще при жизни Бетховена почти всѣ музыканты отступились отъ его послѣднихъ твореній (т. е. отъ 9-й симфоніи, отъ 2-й мессы, пяти послѣднихъ сонатъ для фортепіано и пяти послѣднихъ квартетовъ). Отступились, потому что ничего въ нихъ не поняли. Почему не поняли, почему именно эти сочиненія, превосходныя сами по себѣ, должны были казаться загадочными и безумными для меломановъ и квартетистовъ 20-хъ годовъ нашего вѣка,—на это есть свои причины, выводимыя изъ особенностей стилиа этихъ произведеній и изъ тогдашняго statu quo музыкальнаго вкуса. Но, по очень понятному стремленію сваливать свою вину на другихъ, съ большой головы на здоровую—эти гг. меломаны и знатоки того времени собственное «неразуміе» приписали—«безумію» Бетховена, и стали открыто провозглашать, что у великаго симфониста подъ конецъ его поприща, вѣроятно отъ глухоты, которою онъ страдалъ и отъ семейныхъ огорченій, въ связи съ артистическими неудачами—умъ за разумъ зашелъ, по просту (по убѣжденію этихъ премудрыхъ знатоконъ)—бѣдному Бетховену слѣдовало бы перестать писать и пользоваться пособіемъ врачей умалишенныхъ; а онъ то и дѣло издавалъ какую-то ахинею, считая ее за лучшіе плоды своего генія. Такое мнѣніе вкоренилось и существовало до тѣхъ поръ въ полной силѣ, пока люди любящіе и понимающіе искусство не стали, мимо всѣхъ предразсудковъ, сами приглядываться и прислушиваться къ твореніямъ будто-бы непонятнымъ, дикимъ и лишоннымъ здраваго смысла. На чьей сторонѣ разумъ, на сторонѣ-ли Бетховена въ его послѣднихъ твореніяхъ, или на сторонѣ гг. меломановъ и знатоконъ, запятнавшихъ эти творенія именовемъ сумасшедшихъ? На чьей сторонѣ разумъ, на сторонѣ-ли громаднаго генія, который идетъ своей дорогой, или на сторонѣ рутинистовъ и туповидцевъ, которые лаютъ на этого генія, какъ моська на слона? Этотъ вопросъ для нашего времени даже и не вопросъ.

Музыкальная критика нынѣшняя (которой главные представители профессоръ Марксъ въ Берлинѣ, теоретикъ д'Ортьисъ въ Парижѣ) признала уже первостепенныя красоты, изъ которыхъ цѣликомъ сотканы послѣднія творенія Бетховена, тѣ самыя, что въ продолженіе 30 лѣтъ считались сумасшедшими. Въ Парижѣ составилось цѣлое общество для исключительнаго исполненія послѣднихъ квартетовъ Бетховена. Передъ 9-ю симфоніею и 2-ю мессою въ Германіи теперь благоговѣютъ столько же, какъ и передъ самыми «извѣстными» чудесами Бетховенской музыки.

Но дѣло извѣстное, что для толпы геній—на первый разъ—всегда имѣетъ видъ безумца, и много всегда надобно времени, пока толпа «раскусить» гені-

альность; съ другой стороны, всегда найдутся люди, которые по невѣдѣнію или по упрямству, или и по тому и другому вмѣстѣ, становятся враждебны истинному прогрессу въ наукѣ и въ искусствѣ,—знать не хотятъ о томъ, что кругомъ нихъ дѣлается, настаиваютъ, что только въ ихъ время все было хорошо, а теперь всё съ толку сбился,—однимъ словомъ, всегда найдутся люди, пребывающіе въ непоколебимомъ китаизмѣ по всемъ интеллектуальнымъ дѣламъ.

Такъ и на счетъ Бетховена: не смотря на общее, широкое теченіе критики, разумѣется, въ его пользу, кое-гдѣ мелькаютъ еще между людьми толкующими о музыкѣ и такіе, которые сильно держатся за старыя предубѣжденія. Къ этимъ камнямъ, лежащимъ на пути могучаго потока и безсилно ему противящимся, къ этимъ «отсталымъ» защитникамъ мнѣніи нелогическихъ въ основаніи, несогласныхъ съ фактами дѣла и возмутительныхъ для всехъ истинно разумѣющихъ искусство, принадлежатъ: ветеранъ французскихъ музыкальныхъ знатковъ, Фетисъ, также нѣкто въ Германіи, подписывающійся «Der Wohlbekannte» и буквальный послѣдователь такихъ авторитетовъ — нашъ соотечественникъ, авторъ Моцартовой біографіи, г. Улыбышевъ.

Неужели потому только, что онъ нашъ «землякъ», мы обязаны хвалить новую его книгу (Beethoven, ses critiques et ses glossateurs) — каково бы ни было ея содержаніе, хотя бы пасквиль на Бетховена и на логическое пониманіе музыкальной красоты?

Неужели патриотизмъ въ томъ, чтобы защищать неправду, такъ самонадѣянно проповѣдываемую? Нѣтъ, именно изъ любви къ родинѣ нашей и изъ любви къ истинѣ, мы должны искренно жалѣть, что такая книга, напечатанная въ 1857 году, въ Лейпцигѣ и на французскомъ, слѣдовательно прямо разсчитывающая на европейскую извѣстность—написана русскимъ!

И что за охота была автору Моцартовой біографіи, сочиненія съ большими недостатками, но и съ очень многими достоинствами, выступить теперь передъ Европой съ новой книгой, которая служить самымъ явнымъ, самымъ очевиднымъ доказательствомъ, что авторъ взялся рѣшительно не за свое дѣло, что разсуждать о Бетховенѣ и о законахъ гармоніи—ему вовсе не подь силу!!

# „Бронзовый конь“

въ театрѣ-циркѣ \*).



зь двухъ новостей, данныхъ въ послѣднее время русской оперною труппою, для нынѣшняго раза избираю ту, которая, по многимъ причинамъ, несравненно важнѣе и занимательнѣе.

Между талантами Флотова и Обера сравненіе возможно, потому что они оба принадлежатъ къ писателямъ оперной музыки въ легкомъ, общедоступномъ вкусѣ; но степени этихъ талантовъ до того различны, значеніе этихъ композиторовъ въ современномъ искусствѣ настолько отдѣляетъ ихъ одного отъ другого, что, конечно—когда случается въ одно и то же время говорить о произведеніи Флотова и о произведеніи Обера, — первый даже и лично не подумалъ бы обидѣться, если рѣчь объ немъ оставятъ пока въ сторонѣ.

И такъ о новой оперѣ «Индра»—въ свое время, а теперь побесѣдуемъ объ оперѣ уже знакомой Петербургу, но возобновленной нынѣ (ровно черезъ двадцать лѣтъ), съ другими исполнителями и другою постановкою.

Искренно любя искусство невозможно не чувствовать особеннаго влеченія къ тѣмъ его областямъ, въ которыхъ свѣтло, ярко, типически отразился характеръ, духъ народа, создавшаго эти отдѣльныя области.

Комическія оперы вообще, въ цѣломъ поворотѣ своемъ, всегда и несравненно ближе къ идеалу искусства, къ правдѣ выраженія и къ жизни во всѣхъ подробностяхъ, нежели оперы содержанія серьезнаго, — за весьма немногими исключеніями, всегда холодноватаго отъ примѣси элементовъ условныхъ, риторическихкихъ.

На малую толику утѣшительныхъ выродковъ,—какъ «Іосифъ», «Жизнь за Царя»—(и не говоря объ операхъ содержанія смѣшаннаго, *mezzo-carattere* какъ Донъ-Жуанъ, Фрейшюцъ, Волшебная флейта), можно насчитать цѣлый legionъ серьезныхъ, патетическихкихъ оперъ, которыя, какъ на примѣръ, «Семирамида» Россини и т. д. годятся въ классическіе образцы великолѣпнѣйшей скуки. Но между тѣмъ, «комическая опера», развиваясь совершенно своеобразно у cadaго изъ трехъ народовъ, наложившихъ свою печать на исторію музыки, представляетъ безконечный рядъ произведеній, въ своемъ родѣ отличныхъ, изящныхъ, необыкновенно удачныхъ и съ внутреннимъ запасомъ жизни на цѣлыя столѣтія впередъ.

\*) «Сынъ Отечества», 1857 г. № 22.

Французская «Орега-сопике» — болѣе похожая на нѣмецкій *Singspiel*, нежели на итальянскій *Oreга-buffa*—родилась изъ водевиля (*Comédie à ariettes*). Занимательная завязка, интриги съ замысловатыми эпизодами и остроумный разговоръ въ прозѣ—между нумерами пѣнія—составляетъ типическую принадлежность этого рода музыкально-сценическихъ зрѣлищъ.

У французовъ явилось много талантливыхъ писателей комическихъ оперъ,—отъ самаго зарожденія этихъ комедій съ пѣсенками и куплетами.

Монсиньи, Филидоръ, Далеиракъ, Гретри, Николо-Изоаръ—(авторъ *Жюконда* и *Сандрильоны*), перенявъ во многомъ мелодичность современныхъ имъ итальянцевъ (*Перголезе*, *Пиччини*, *Паэзіелло*, *Галуппи* и т. д.) и придавъ легкой французской декламациі большую степень художественной красоты, установили этотъ родъ оперъ на весьма прочномъ основаніи.

Заслуги Гретри въ этомъ дѣлѣ такъ велики, что онъ, безъ особеннаго хвастовства и преувеличенія, могъ считать себя (что любилъ и высказывать) соперникомъ колоссальнаго генія, Глука.

Безъ Глука — не было бы серьезной оперы, какъ ее теперь понимаютъ французы, нѣмцы и русскіе, точно какъ безъ Гретри не было бы французской комической оперы въ нынѣшнемъ смыслѣ, не было бы ни *Боальдіе*, ни *Герольда*, ни *Обера*. (Уже не говоря о томъ, что на своего современника—*Моцарта*, Гретри имѣлъ значительное вліяніе, быть можетъ, не менѣе итальянскихъ композиторовъ и Глука).

Оберъ выступилъ на поприщѣ драматическаго композитора въ двадцатыхъ годахъ нашего вѣка (на сорокалѣтнемъ возрастѣ), именно въ то время, когда французская комическая опера, развившись самостоятельно подъ перомъ своихъ основателей, чрезвычайно обогатилась завоеваніями талантовъ болѣе серьезныхъ, *Керубини* и *Мегюля* (которые также писали много комическихъ оперъ; да и самый «*Водовозъ*» сочиненъ въ формѣ комической оперы и давался въ театрѣ «*Feydeau*»).

Сверхъ того, какъ на всей тогдашней музыкѣ, на французской оперѣ 20-хъ годовъ не могли не отразиться лучи блестящаго генія Россини. Даровитѣйшій изъ пріемниковъ Гретри и *Николо-Изоара*, *Адріенъ Боальдье* былъ плѣненъ нововведеніями Россини въ оркестровкѣ и въ поворотахъ фактуры. Это пристрастіе къ Россиніевскому стилю тотчасъ же отразилось на тѣхъ произведеніяхъ *Боальдье*, которые явились между 1815 и 1825 гг. И такъ, отлично выработанная французская декламациа, своеобразный стиль кантиленъ въ легкомъ, иногда нѣжномъ, даже патетическомъ родѣ—фактура ясная, простая, не допускающая преобладанія музыки въ ущербъ сценической занимательности, но дозволившая, однако, самостоятельное развитіе музыкальныхъ элементовъ до большихъ сплошныхъ финаловъ и широкихъ «*могсеаих d'ensemble*», созданныхъ *Моцартомъ* и *Керубини*, — наконецъ вся роскошь и весь блескъ *россиніевскихъ* пріемовъ, *россиніевской* красоты въ массахъ оркестра и голосовъ и

россиниевских перламутровых переливовъ въ обдѣлкѣ мелодической мысли— вотъ какое богатое наслѣдіе досталось Оберу!

Прибавьте къ этому индивидуальный даръ его къ изобрѣтенію мелодій, прибавьте эту струю свѣжихъ, прелестныхъ напѣвовъ, которая во всю долгую дѣятельность Обера была въ немъ родникомъ неистощимымъ; представьте себѣ еще чисто французскій умъ его, какъ шампанское искрившійся въ его произведеніяхъ на каждомъ шагу, въ цѣломъ поворотѣ музыки любой его оперы и въ малѣйшей изъ ея подробностей—и вы, даже не зная Оберовской музыки, получите уже «а priori» понятіе, каковъ долженъ быть результатъ отъ такого наслѣдія и отъ такого таланта, которому оно попало въ руки!

Бывъ нѣкоторое время ученикомъ Керубини (котораго мѣсто директора парижской консерваторіи онъ нынѣ занимаетъ), и погрузившись подъ влияніемъ великаго учителя своего во всѣ тайны гармоніи,—испытавъ въ первыхъ операхъ своихъ нѣсколько неудачъ, Оберъ, послѣ оперы «Снѣгъ» и, особенно, послѣ «Каменщика» сдѣлался уже любимцемъ парижской, а потомъ и, вообще, европейской публики (кромѣ, разумѣется, Итальянцевъ).

Дальнѣйшія его произведенія—всего около тридцати оперъ,—были длиннымъ рядомъ успѣховъ (Фенелла — 1828, Фра-Діаволо — 1830, Невѣста. La part du Diable—L'ambassadeur. Бронзовый ковъ—1836, Черное Домино, Сирена—въ позднѣйшее время: Марко Спада).

Красоты этого рода музыки, точно какъ красоты романсовъ и Lieder, распѣваемыхъ у фортепіано, — чрезвычайно тѣсно слиты съ текстомъ, оттого много теряютъ въ переводахъ.

Какова же должна намъ представиться мелодическая сила Обера таланта, когда мы вспомнимъ, что кромѣ Франціи, его оперы исполняются вездѣ, именно въ переводахъ, то есть съ ущербомъ чуть не 25 процентовъ, и между тѣмъ вездѣ плѣняютъ, нравятся, не сходятъ съ репертуара! На нѣмецкихъ оперныхъ сценахъ, въ сложности, многія Оберовы оперы (Фенелла, Невѣста, Каменьщикъ, Фра-Діаволо) давались быть можетъ чаще, нежели въ самой Франціи, что было и съ Мегюлевымъ «Иосифомъ» и съ «Водовозомъ» Керубини).

Легкость, непринужденность, грація напѣва въ Оберовыхъ созданіяхъ не исключаютъ глубокаго вниканія его въ средства гармоническія и мастерское владѣніе всѣми техническими сторонами оперной фактуры.

Иногда два-три аккорда, какое-нибудь неожиданно подведенное «задержаніе» (retard, Vorhalt), обличаютъ въ Оберѣ одного изъ замѣчательнѣйшихъ, тончайшихъ гармонистовъ нашего вѣка—а это не бездѣлица, когда гармонія (какъ и оркестровка) сдѣлалась почти общимъ достояніемъ всѣхъ пишущихъ музыку.

Въ знаніи сцены, въ приспособленіи вокальныхъ и оркестровыхъ эффектовъ къ смыслу пьесы и къ тому, что совершается передъ глазами зрителя—Оберъ имѣлъ опаснаго соперника только въ огромномъ дарованіи Герольда, а въ наше время и соперниковъ не имѣетъ. Онъ, въ этомъ отношеніи, выше

знаменитаго своимъ «реализмомъ» Мейербера, потому что несравненно свободнѣе его въ творчествѣ и обладатъ тайнами, Мейерберу мало доступными,— тайнами чисто-музыкальной красоты.

Опера такого писателя, какъ Оберъ, и опера принадлежащая къ числу особенно-удачныхъ его созданий, изъ эпохи его наибольшей славы,— не можетъ не возбудить живѣйшаго интереса между всѣми, кто искренно любитъ искусство.

Вотъ съ какой стороны возобновленіе «Бронзоваго коня» явленіе чрезвычайно-замѣчательное, даже независимо еще отъ утѣшительнаго чувства, что «молодая», русско-оперная труппа въ состояніи поставить такую оперу.

«Бронзовый конь»—пьеса волшебнo-комическая (féerie comique). Дѣйствіе—для смѣха и для оригинальности постановки—въ Китаѣ. Но мѣстнаго колорита во всей этой «китайщинѣ» (chinoiserie) искать слѣдуетъ также мало, какъ добиваться серьезнаго смысла въ завязкѣ и развязкѣ этой пьесы или доискиваться логическихъ причинъ, почему тутъ играетъ роль летучій конь, (?) и притомъ бронзовый, а не драконъ или «химера» изъ лакированнаго картона, что было бы даже и гораздо сходнѣе съ «китайскими» обычаями \*).

Разсказываютъ, что творцы этой оперы — Оберъ и вѣчный либреттистъ его, Скрибъ, въ 1836 году шли рука объ руку по одной изъ парижскихъ площадей и толковали—какую бы выдумать новинку для театра комической оперы?—Разговаривая такъ, они очутились въ двухъ шагахъ отъ конной статуи Людовика XV. Для затѣйливой шутки—какъ пишутъ, напримѣръ, стихи на заданное слово—Оберъ и Скрибъ тотчасъ же порѣшили, что главною пружиною новаго ихъ произведенія будетъ «конь изъ бронзы». Сказано и—сдѣлано.

Оставивъ, значить, въ сторонѣ всѣ притязанія на правдоподобіе канвы, на этнографическую вѣрность восточныхъ обычаевъ и т. д., мы должны тутъ забавляться именно «отсутствіемъ» здраваго смысла въ ходѣ пьесы, отсутствіемъ преднамѣреннымъ, сквозь которое проглядываетъ злая иронія надъ волшебными сюжетами, взятыми со стороны серьезной. Здѣсь все — шутка, все — шалость: невозможная влюбленность китайскаго принца въ монгольскую княжну, которую онъ видѣлъ только во снѣ (!)—невозможныя путешествія на бронзовомъ конѣ въ царство подалуевъ, гдѣ-то на планетѣ Венерѣ, — превращеніе людей въ деревянныхъ болвановъ и еще болѣе несбыточное дѣло — превращеніе обратное изъ болвановъ опять въ людей... Въ разговорахъ, во всемъ складѣ пьесы передъ нами Французы, съ ихъ вѣчными карриатурами на старыхъ мужей и молодыхъ женъ, съ ихъ кокетствомъ, вѣтреничаньемъ и прозаичностью; всѣ эти кузины китайскаго богдыхана, всѣ эти сватовства мандариновъ и угощенье ихъ серенадами—предлогъ для осмѣиванья парижскихъ

\*) Въ одномъ недавно полученномъ частномъ письмѣ одного великаго артиста къ моему знакомому сказано по случаю новой книги г. Улыбышева: «ce livre nous rappelle les dragons et autres «monstres sacrés» en papier mâché, dont «les braves Chinois» voulaient épouvanter les Anglais, lors de la dernière guerre. Les Anglais leur ripostèrent tout simplement par des bombes».



же нравовъ—«рикошетомъ»—и, еще болѣе, предлогъ для паланкиновъ, пагодъ, золота, парчи, бархата, яркаго разноцвѣтнаго шолку... Прямое назначеніе всей этой китайщины: какъ можно чаще напоминать пестрые ширмы съ китайцами и китайками, пьющими чай или разгуливающими подъ зонтиками; также—фарфоровыхъ китайскихъ истуканчиковъ (*magots de la Chine*) съ уныло покачивающимися смѣшными, бритыми головками—на парижскихъ каминахъ.

Разбирать музыку этой оперы—значить хвалить почти сплошь каждый номеръ; но, разумѣется, для вѣрнаго сужденія надо стать на заранѣе опредѣленную точку, условленную данностями стиля такихъ оперъ.

Бетховенское могущество, Глуковскій патосъ или мелодичность итальянецъ здѣсь были бы не къ мѣсту. Музыка здѣсь также шутить и шалить какъ и сама пьеса. Но сколько граціи, сколько ума въ подробностяхъ, и, главное—сколько красоты въ напѣвахъ и въ ихъ разработкѣ!

Увертюра не принадлежитъ къ лучшимъ номерамъ, хотя и составлена изъ главныхъ мотивовъ оперы, и весьма ловко, но пестра какъ арлекинское платье и слишкомъ грубо оркестрована. Удары тарелокъ и большаго барабана иногда не позволяютъ разслушать мелодическихъ рисунковъ.

Съ самаго поднятія занавѣса, оркестръ какъ будто другой противъ увертюры, несравненно умѣреннѣе и постоянно проникнуть красотой.

Въ интродукціи, которая начинается прелестнымъ (минорнымъ) хоромъ народа, съ аккомпаниментомъ колокольчиковъ; особенно замѣчательна рельефная арія стараго мандарина Цинг-Синга (г. Петровъ), который отпускаетъ разныхъ нѣжности своей молоденькой невѣстѣ, Пеки (г-жа Булахова), дочери мызника Чин-као (г. Артемовскій).

Старый и знатный Цинг-Сингъ собирается брать себѣ пятую жену, не смотря на то, что въ числѣ его другихъ четырехъ есть одна пребойкая, которая живетъ съ нимъ какъ кошка съ собакой, да въ добавокъ еще доводится родней китайскому императору. Неожиданное прибытіе этой знатной китаянки, Тао-Жинь (г-жа Лилѣва) чуть не разстраиваетъ всѣ планы Цинг-Синга, который хотѣлъ было жениться на хорошенькой Пеки тихомолкомъ.

Терцетъ, въ которомъ мандаринъ дрожитъ передъ Тао-Жинь, а мызникъ Чин-као посмѣивается надъ этой счастливою четой, написанъ съ восхитительнымъ комизмомъ, но требуетъ особенно тонкаго и отчетливаго исполненія—иначе проходитъ безъ эффекта.

Выходъ князя Янга (г. Булаховъ), принца Императорской крови—подготовленъ очень красиво. Куплеты князя весьма граціозны, но въ нихъ непременно надо щегольнуть сильною и нѣсколько бравурною вокализациею; также какъ и далѣе—вся партія князя требуетъ очень звучнаго голоса и свободы, *un laisser aller* въ украшеніяхъ, завиткахъ, которые небрежно, шутя задѣваютъ самыя высокія ноты тенороваго регистра.

Арія князя (разсказъ о заочной влюбленности въ какую то заоблачную красавицу) цѣлая ткань самыхъ поэтическихъ подробностей въ музыкѣ. Стиль

французских романсовъ возведенъ здѣсь до идеальнаго благородства, — въ оркестровкѣ одна прелесть смѣняетъ другую. Этотъ номеръ, безъ сомнѣнія, одинъ изъ лучшихъ алмазовъ Обера.

Квнтетъ (Тао-Жинь, Пеки, князь, Цинг-Сингъ и Чин-као) хотя въ сочиненіи поуступить терцету, дышетъ самою благоуханною мелодичностью (князь отыскиваетъ свою идеальную обворожительницу — даже въ женѣ и въ невѣстѣ Цинг-Синга, — который было чрезвычайно обрадовался уступить свою драгоценную Тао-Жинь, а потомъ очень испугался, что князю нравится Пеки).

Пеки, оставшись на единѣ съ княземъ, жалуется ему на свою судьбу (она любитъ молодого Янко, а отецъ выдаетъ ее за стараго мандарина) и, по случаю отсутствія Янко (уѣхавшаго на бронзовомъ конѣ), рассказываетъ князю про чудеса этой летучей лошади, которая явилась съ облаковъ и постоянно совершаетъ воздушныя путешествія.

Баллада объ этомъ китайскомъ «Пегасѣ» очень занимательна по новизнѣ поворота мелодіи и превосходныхъ эффектовъ оркестра.

Финалъ начинается праздникомъ свадьбы мандарина и оканчивается тѣмъ, что Бронзовый конь вернулся съ Янко, и князь, самый романтическій изъ китайскихъ князей, плѣнился мыслью прокатиться по небу, гдѣ авось либо встрѣтитъ свою идеальную дѣву — рѣшается возсѣсть на бронзоваго гипсогрифа и, еп сгоуре, съ собою увлекаетъ толстаго старика, Цинг-Синга.

Мандаринъ, на новой должности своей (выхлопотанной рачительною Тао-Жинь), и подъ опасеніемъ смертной казни, ни на шагъ не можетъ отлучаться отъ принца крови, къ которому приставленъ чѣмъ-то въ родѣ дядьки и оберъ-камергера.

Главная часть финала, конечно, съ тѣхъ поръ, когда князь объявляетъ свою рѣшимость: летѣть на бронзовомъ конѣ — беззаботность князя, — недоумѣніе всѣхъ и отчаянный страхъ Цинг-Синга выражены превосходно.

Прелестное Andante въ  $\frac{3}{4}$ , котораго мелодія поручена то оркестру, то голосамъ поочереди — замыкается блестящимъ allegro (съ веселымъ мотивомъ, слышаннымъ въ увертюрѣ) — гдѣ партія Цинг-Синга противопоставлена всей массѣ хоровъ, оркестра и выступаетъ необыкновенно эффектно.

Воздушная поѣздка китайскаго рыцаря съ его оруженосцемъ происходитъ по опущеніи занавѣса, такъ какъ полетъ бронзоваго коня воочію совершается еще передъ нами во второмъ дѣйствіи.

При такомъ «вздорѣ» въ основѣ пьесы занимательность драматическая не можетъ быть сильна, однакоже весь первый актъ — по красотѣ музыки и ловкому повороту сцены, неволью овладѣваетъ душою слушателя. Какое торжество для Оберова таланта!

Второй актъ, по эффекту, быть можетъ, еще лучше перваго.

Мы въ домѣ мызника Чин-Као. Мандаринъ, женихъ Пеки, улетѣлъ подѣ облака и почтенный Чин-Као, не теряя времени, принимаетъ другаго богатаго

жениха дочка, восхищаясь китайскимъ обычаемъ, что женихъ платитъ отцу невѣсты за приданое.

Прозаическій смыслъ этихъ чадолюбивыхъ расчетовъ—за чашкою чаю—посадилъ бы на мель любого изъ композиторовъ, менѣе изворотливыхъ, нежели Оберъ. У него же это вышла премилая арія (большая, въ двухъ частяхъ, Andante и Allegro). Пѣвучая часть, немножко на итальянскій манеръ и постоянно очень красива; а Allegro—говоркомъ немножко по водевильному; только напѣвъ самъ по себѣ пресчастливыи и повернуть чрезвычайно ловко.

Куплеты Пеки—опять чисто французская водевильная музыка, но весьма граціозная и деликатно оркестрованная.

Арія Тао-Жинъ, которая будто бы груститъ о своемъ «вдовьемъ» положеніи, а сама несказанно рада, что избавилась отъ стараго мужа,—то же граціозна, но это изъ слабоватыхъ номеровъ оперы. Виртуозная сторона исполненія, впрочемъ, вызываетъ тутъ постоянные аплодисменты.

Возвращеніе Цинг-Синга и сцена его съ женой, которая спрашиваетъ его, гдѣ онъ былъ, что онъ видѣлъ, и онъ отвѣчать не смѣетъ—даютъ обильную комическую основу большому дуэту, который принадлежитъ къ самымъ счастливымъ созданіямъ Обера. Вслушайтесь во всѣ подробности этой гениально-комической музыки и вы еще болѣе влюбитесь въ этотъ номеръ, который и съ перваго раза производитъ впечатлѣніе поразительное.

Какимъ вкрадчиво-прелестнымъ напѣвомъ Тао-Жинъ упрасиваетъ мужа сказать ей секретъ его воздушнаго путешествія,—а когда мужъ объявилъ, что если расскажетъ, то превратится въ истукана — Тао-Жинъ въ раздумьи оставивается на минутку на этомъ словѣ: «Въ истукана!» «en magot!»... Потомъ снова начинаетъ упрасивать тѣмъ же вкрадчивымъ сладкимъ напѣвомъ... Могло ли быть остроуміе въ поворотѣ музыки?

Потомъ эта супружеская перебранка, этотъ бѣглый огонь реплики больше и больше громкихъ и настойчивыхъ — и, наконецъ, взрывъ гнѣва съ обѣихъ сторонъ, все это схвачено великимъ художникомъ Оберомъ съ правдою изумительной—и многіе изъ зрителей, нѣсколько опытные въ дѣйствительной жизни, сознаются со вздохомъ, что вовсе не надо и съ неба возвращаться, чтобъ подобныя сцены показались «адамъ».

Усталый отъ заоблачнаго вояжа, измученный своею Ксантипою, послѣдователь Конфуція садится въ кресло и скоро засыпаетъ.

Здѣсь начинается сцена прелестно, даже поэтически задуманная Скрибомъ и восхитительно омузыкаленная Оберомъ.

Пеки жалуется своему любезному Янко, что судьба преслѣдуетъ ее, — старый женихъ воротился таки изъ подъ облаковъ («есть люди, которые нигдѣ не усидятъ!»), молодая парочка придумываетъ средства какъ бы пособить, горю. Янко предлагаетъ своей милой—бѣжать изъ дому въ мужскомъ платьѣ которое онъ ей уже и приготовилъ. Пеки скоро соглашается, и взаимное условіе скрѣплено поцѣлуемъ. Между тѣмъ, Цинг-Сингъ бредитъ во снѣ, — бре-

дить, натурально, о своей невѣстѣ и предстоящемъ своемъ счастьи... оно и кстати, въ ту минуту, какъ невѣста цѣлуется съ другимъ...

Но какъ выраженъ этотъ бредъ въ музыкѣ!.. какой тонкій, въ высшей степени оригинальный диссонансъ (*sensible «gis»* на педали тоники «а») здѣсь сразу захватываетъ вниманіе и придаетъ всей сценѣ что-то странное, таинственное—этотъ же колоритъ таинственности поддерживается постоянно сурдинами въ скрипкахъ, которыя тутъ волнуются, работаютъ, но все будто шопотомъ. Въ партіи голосовъ сопрано и тенора (Янко г. Элистовъ) на каждомъ шагу—самыя ласкающія слухъ сочетанія и вездѣ ясная мелодичность, — а фразы Цинг-Синга, «говоркомъ», даютъ цѣлому превосходный отгѣнокъ контраста. Вообще этотъ терцетъ одинъ изъ лучшихъ нумеровъ оперы и одно изъ счастливейшихъ созданій Обера.

Оставшись на минуту одна, Пеки, изъ обыкновеннаго женскаго любопытства, прислушивается къ бреду старика, который упомянулъ о какихъ-то волшебныхъ садахъ... прошептавъ что-то, слышное для одной Пеки, Цинг-Сингъ вдругъ остается безъ движенія... За то, что проболтавъ тайну царства поцѣлуевъ, онъ превратился въ деревяннаго истукана. Пеки, очень довольна узнавшею тайной, проворно ускользаетъ, чтобы приготовиться къ побѣгу съ Янкой.

Здѣсь опять остроуміе Скриба и Обера въ полномъ торжествѣ. Мызникъ Чин-Као приготовилъ, по китайскому обычаю, великолѣпную серенаду для своего новаго богатаго зятя, тоже мандарина; вмѣсто новаго — неожиданно очутился старый—чтожъ? Серенада годится и для него, и вотъ отецъ Пеки ведетъ за собой цѣлую орду музыкантовъ и пѣвцовъ. По знаку Чин-Као, замѣтившаго, что почетный гость его дремлетъ, — вся толпа входитъ тихомолкомъ, на цыпочкахъ. Начинается очень милый хоръ серенады, плавное *Andante, pianissimo*... но знатный зять не слышитъ, «пойте погромче» возглашаетъ устроитель серенады... все не слышитъ! «пойте еще громче»... Рѣзкій мотивъ *аллегро* достигаетъ до оглушительнаго *фортиссимо* съ бубнами, тарелками и колокольчиками (хора «дрекольевъ», какъ называлъ эти ритмическіе инструменты М. И. Глинка)... нашимъ ушамъ больно отъ шума, грома и звона, а тѣ уши, надъ которыми и для которыхъ производится вся эта потѣха—не слышатъ ее! Скрибъ влагаетъ въ уста Чин-Као сожалѣніе, что, видно «китайской» музыки недостаточно, чтобъ разбудить мандарина. Надо адресоваться къ «европейскимъ» композиторамъ.

«Великій мужъ—проснись скорѣй», «Великій мужъ—проснись скорѣй».

Но великій мужъ не просыпается. Тогда Чин-Као подходитъ къ нему, осторожно прикасается къ его головѣ и отступаетъ въ ужасѣ! Голова... деревянная! легонько ударяетъ по головѣ мандарина своей дирижерской палочкой—дерево стучитъ по дереву!..

Во время общаго испуга и смятенія прибѣгаетъ Янко, которому, какъ въздвигшему на бронзовомъ конѣ, извѣстенъ весь секретъ. Янко надсѣдается

отъ смѣха надъ мандариномъ и, въ порывѣ своей веселости, самъ рассказываетъ на ухо Чин-Као всю тайну. Вотъ новая бѣда, и Янко—въ свою очередь—одеревенѣлъ! Какъ сидѣлъ въ креслахъ, повернувши голову къ Чин-Као—какъ во время разсказа приподнялъ руку и указательный палецъ—такъ и остался истуканомъ.

Опять общій ужасъ и смятеніе. Прибѣгаютъ Тао-Жинь и Пеки (въ костюмѣ китайскаго юноши, такъ какъ собиралась бѣжать съ Янко). Для спасенія своего милаго, она,—зная весь секретъ изъ бреда Цинг-Синга—рѣшается отправиться въ царство поцѣлуевъ, чтобы добыть всеоживляющій талисманъ. Волшебный гиппогрифъ остановился на скалѣ, близъ самаго дома Чин-Као.

Пеки бѣжитъ къ бронзовому коню, смѣло садится на него и улетаетъ.

Въ заключительномъ хорѣ этого дѣйствія, какъ и въ цѣломъ финалѣ, музыка поворочена съ великимъ мастерствомъ; нѣкоторые странные обороты гармоніи отзываются даже восточнымъ характеромъ.

Прелестныя подробности втораго дѣйствія въ мелодіяхъ, обдѣлкѣ ихъ и инструментовкѣ даютъ высокое наслажденіе не только ушамъ музыкально образованнымъ, но даже и массѣ публики, мало внимающей въ художественныя подробности; второй актъ этой оперы *долженъ* необыкновенно нравиться, потому что общее его впечатлѣніе увлекательно.

Слишкомъ мало на свѣтѣ оперъ, которыя были бы *выдержаны* отъ начала до конца! «Бронзовый конь» не принадлежитъ къ этимъ феноменальнымъ исключеніямъ. Третье дѣйствіе въ немъ значительно послабѣ двухъ первыхъ. Волшебное царство поцѣлуевъ на планетѣ Венерѣ плѣняетъ очень красивою декорациею, танцами—но музыкальное содержаніе въ немъ не богато. «Монгольской» княжѣ съ «латинскимъ» именемъ «Стеллы» (г-жа Латышова) Оберъ далъ «итальянскую» узорную арію.

Въ дуэтѣ Стеллы съ княземъ есть очень хорошія фразы. Князь остался въ царствѣ поцѣлуевъ дольше всѣхъ другихъ мужчинъ (прочіе не выдерживали—поцѣловали которую-нибудь изъ красавицъ и въ ту же минуту, на бронзовомъ конѣ, возвращались на землю).

Князю осталось всего полчаса срока,—и тогда онъ, выйдя побѣдителемъ изъ испытанья,—овладѣетъ браслетомъ Стеллы, разрушитъ чародѣйство, возвратится на землю вмѣстѣ съ своею возлюбленною и будетъ съ нею счастливъ (Стелла, безъ сомнѣнія—та самая красавица, въ которую князь влюбился заочно, во снѣ). Но князь испытанья не выдержалъ—поцѣловалъ Стеллу раньше срока и—исчезъ съ планеты Венеры.

Стелла въ отчаяніи (впрочемъ нисколько не выраженномъ въ музыкѣ, потому что Оберъ вовсе и не хотѣлъ принимать этого вздора со стороны серьезной),—а тутъ еще царицѣ царства поцѣлуевъ докладываютъ о какомъ-то вновь прибывшемъ молодомъ Китайцѣ. Это—Пеки въ мужскомъ костюмѣ.

Дуэтъ ея со Стеллой, въ которомъ Стелла желаетъ прелестить заѣзжаго гостя, чтобы поскорѣе спровадить его въ обратный путь,—а Пеки смѣется

надъ напрасными усиліями княжны, заранѣе увѣренная, что преспокойно, ожидая срока, овладѣетъ очарованнымъ браслетомъ.

Въ дуэтѣ много премилыхъ подробностей, особенно одна фраза скороговоркой, быстро переходящая отъ одного soprano къ другому — но, за отсутствіемъ идеальности, что не рѣдко случается съ Оберомъ, передъ нами не лица волшебнаго сказочнаго міра, а просто споръ — *парижскихъ кризетокъ*. Эта польдекоковская прозаичность и нѣкоторая «вульгарность» мысли идутъ въ музыкѣ Обера за-частую рука объ руку съ истинною красотой, съ блестящимъ или задушевнымъ вдохновеніемъ, — и составляютъ ахилесову пятау въ великомъ французскомъ композиторѣ.

Пеки, разумѣется, овладѣла браслетомъ — очарованіе Стеллы разрушено, она вмѣстѣ съ Пеки возвращается на землю—прямо въ ту пагоду, гдѣ красуются истуканами—Цинг-Сингъ, Янко и князь. Пеки, спустившись со Стеллою на облакъ, волшебнымъ браслетомъ снова оживляетъ своего милаго Янко, потомъ князя—и, наконецъ,—Цинг-Синга, но подѣ условіемъ, что онъ отступится отъ женитьбы на Пеки.

Для этого одушевляется сперва одна голова стараго Мандарина, киваньемъ которой онъ сначала выражаетъ упрямо свое несогласіе,—а потомъ—видя, что дѣлать нечего—просидѣть цѣлую жизнь истуканомъ не любо,—соглашается. Въ этой сценѣ развязки оперы замѣчательнъ хоръ народа въ китайскомъ капищѣ—очень характерный и музыкальный; но онъ проходитъ незамѣтно оттого, что вниманіе зрителей развлечено декорацией и потомъ Пеки и Стеллой въ облакахъ.

Отлично-комически выражено киванье головы Цинг-Синга.

Въ заключеніе сцены напоминаются мотивы изъ интродукціи.

Но, вообще, повторяю—третій актъ—значительно уступаетъ въ достоинствѣ даже первому, не только-что второму.

Танцы, исполняемые въ царствѣ Стеллы—написаны также не Оберомъ. Въ партитурѣ и либретто этой оперы танцевъ нѣтъ вовсе. Это украшеніе *ad libitum*.

Постановка оперы въ Театрѣ-циркѣ весьма роскошна.

Декорации очень изящны и вѣрны характеру. (Только одного изъ героевъ этой оперы—самаго «Коня» слѣдовало бы сдѣлать по красивѣй). Двадцать лѣтъ назадъ, когда эту оперу давала русская оперная труппа въ большомъ театрѣ, въ послѣднемъ актѣ, въ садахъ царства поцѣлуевъ, декорация какъ нельзя ближе напоминала Петергофъ съ Самсономъ и другими большими фонтанами. Фонтаны были «настоящей водой» и шумъ ихъ даже нѣсколько заглушалъ оркестръ.

Но и нынѣшняя декорация — хотя безъ настоящей воды очень великолѣпна и проникнута колоритомъ восточно фантастическимъ. Г. Роллеръ, какъ извѣстно, большой мастеръ своего дѣла.

Костюмы новые и очень блестящіе.

Исполненіе, вообще, весьма-удовлетворительно. Мнѣ случилось быть только въ самое первое представленіе (въ бенефисъ г. Булахова), а извѣстно, что въ первый разъ ни одна вновь поставленная опера не можетъ идти такъ, какъ въ послѣдствіи, когда исполнители несравненно больше свыкнутся съ музыкою и песею. Во многомъ недоставало живости, развязности, но это, безъ всякаго сомнѣнія, еще прійдетъ, и общее впечатлѣніе будетъ гораздо теплѣе. Также надо замѣтить, что эта музыка—тонкая, шаловливая, легкая,—вполнѣ французская требуетъ первымъ условіемъ особеннаго качества, для котораго, на нашемъ языкѣ и слова нѣтъ, какъ для «кваса» на французскомъ. Въ Парижѣ это особое качество называется «шикомъ» (le chic). Оно для нашихъ русскихъ исполнителей почти недоступно. Вспомните, сколько французскія водевильныя пьесы теряютъ, когда ихъ пересаживаютъ съ Михайловской сцены на Александринскую.

Тоже самое и здѣсь.

Сверхъ того, наши пѣвцы во французскихъ операхъ всегда нѣсколько стѣснены, затруднены разговорною рѣчью безъ музыки—отъ этой прозы въ операхъ одни изъ исполнителей отыкли (по рѣдкости оперъ съ діалогомъ въ обыкновенномъ, болѣе-итальянскомъ, оперномъ репертуарѣ), а другіе—поможе—и привыкнуть не успѣли.

Въ прежнемъ исполненіи, въ 1837 г., особенно хороши были Цинг-Сингъ—г. Петровъ, и князь—г. Леоновъ. Г. Петровъ, нашъ неподражаемый и незамѣнимый Сусанинъ, всегда отлично хорошъ и въ комическихъ характерныхъ роляхъ. Въ партіи Цинг-Синга, не смотря на отсутствіе плавнаго пѣнья и изобиліе французской силлабической скороговорки, много выпуклыхъ мѣстъ. Въ дуэтѣ, напримѣръ, втораго акта или въ финалѣ 1-го есть гдѣ себя показать отличному исполнителю.

Изъ всей прежней обстановки, на счастье наше, именно г. Петровъ и уцѣлѣлъ;—значить, роль Цинг-Синга и теперь также обезпечена какъ и двадцать лѣтъ назадъ. Г. Петровымъ слѣдуетъ только любоваться. Онъ уморительно-смѣшонъ въ роли этого стараго мандарина, особенно въ финалѣ 1-го акта, а въ дуэтѣ съ Тао-Жинъ доходитъ до пафоса комическаго гнѣва и бѣшенства. Славное дѣло быть такимъ талантливымъ исполнителемъ какъ г. Петровъ!

Г. Леоновъ, по французскому своему происхожденію, былъ всею натурою близокъ къ Оберовской музыкѣ, и, обладая сильнымъ и высокимъ теноромъ, партію князя исполнилъ почти безъукоризненно. Всѣ украшенія, которыми эта партія изобилуетъ, выходили у г. Леонова очень отчетливо и эффектно.

Голосъ нынѣшняго князя, г. Булахова своимъ нѣжнымъ свойствомъ,—сокровищемъ для заунывнаго, меланхолическаго пѣнія,—не совсѣмъ подходитъ къ этой роли, гдѣ главный характеръ—беззаботность, веселость и щегольство вокальными средствами.

Недостатокъ «бравурности» былъ особенно опутителенъ въ выходныхъ

куплетахъ князя, въ большой его аріи и въ финалѣ 1-го акта. Впрочемъ, и г. Булаховъ мѣстами очень хорошъ, и нельзя не быть ему благодарнымъ за то, что онъ, стараясь добросовѣстно обогащать свой репертуаръ, не ограничивается двумя тремя операми, какъ иные пѣвцы, воображающіе себя «итальянцами»!

Чтобъ покончить сперва о мужскихъ роляхъ, слѣдуетъ еще упомянуть о г. Артемовскомъ и г. Элистовѣ.

Роль Чин-Као не велика, но довольно вышукла;—композиторъ особенно отгѣнилъ арію, которою открывается второе дѣйствіе.

Арію эту г. Артемовскій спѣлъ весьма изрядно, особенно «allegro». Въ прочихъ мѣстахъ роли, голосъ Чин-Као не на первомъ планѣ, но прибавляетъ много эффекта общему впечатлѣнію. Въ серенадѣ втораго акта—г. Артемовскій весьма хорошъ. Въ разговорахъ безъ музыки—рѣчь г. Артемовскаго слишкомъ быстро переноситъ насъ въ земли южныя, но болѣе сосѣднія намъ нежели Китай.

Г. Элистовъ не обладаетъ большими вокальными средствами, но для *motseaux d'ensemble* голосъ его весьма-полезенъ; въ терцетѣ втораго акта (съ Пеки и Цинг-Сингомъ) партія Янко вышла даже эффектна. Игрою въ этой роли г. Элистовъ нисколько не портилъ дѣла и превратился въ истукана въ позѣ очень естественной.

Изъ женскихъ ролей самая большая — Тао-Жинъ, и г-жа Лилѣва выполняетъ ее весьма удачно; голосъ ея не обширенъ, но отлично ровень, вѣренъ и чистъ — поетъ она чрезвычайно отчетливо и даже съ большимъ вкусомъ (напримѣръ, въ аріи втораго акта). Въ дуэтѣ съ Цинг-Сингомъ желалось бы только побольше силы для провозительныхъ взрывовъ каприза и досады — но, вообще, партія Тао-Жинъ выходитъ весьма удовлетворительно. Г-жа Лилѣва въ ней на мѣстѣ и заставляетъ желать, чтобы мы почаще видѣли ее въ Оберовскихъ роляхъ, которыя къ ней чрезвычайно идутъ (напримѣръ, Церлина въ *Fra-Diavolo*, *m-me Bertrand*—въ Каменщикѣ и т. д.).

Въ роли Пеки въ 1837 году красовалась А. М. Степанова, о чемъ свидѣтельствуется и до сихъ поръ встрѣчаемый часто литографированный портретъ ея въ этомъ костюмѣ. Теперь эту роль исполняетъ г-жа Булахова весьма мило.

И баллада перваго акта, и куплеты, и терцетъ втораго, и дуэтъ со Стеллою вышли отчетливо, хотя немножко больше смѣлости и развязности дѣла бы не испортили. Въ прочихъ нумерахъ роль Пеки очень второстепенна — но, вообще, г-жа Булахова на мѣстѣ, и голосомъ, и наружностью.

Очень небольшая, но фіоритурная партія Стеллы составляетъ новое торжество для г-жи Латышовой, которая, вслѣдствіе необыкновенныхъ успѣховъ своихъ сдѣлалась рѣшительно любимицею посѣтителей русской оперы.

Остается еще упомянуть о прекрасномъ исполненіи «хоровъ» въ Бронзовомъ конѣ. Со стороны гг. хористовъ замѣтна даже одушевленная игра (рѣд-



кость на оперной сценѣ); группа изумленныхъ Китайцевъ около Цинг-Синга и Янко (во второмъ дѣйствіи) такъ и просится въ картину.

Нѣкто изъ музыкальныхъ фельетонистовъ успѣлъ принисать «своему» благодѣтельному совѣту возобновленіе Оберовской оперы на сценѣ театра-цирка. Не будемъ повторять этого «мы нахали», но просто выразимъ еще разъ свою искреннюю благодарность дирекціи театровъ за то, что мы имѣемъ теперь возможность разнообразить наши оперныя впечатлѣнія и выступить, наконецъ, изъ неизбѣжнаго круга Лучіи и Лукреціи. Русская оперная труппа начинаетъ помаленьку получать нѣкоторую самостоятельность и, можно надѣяться, что въ будущемъ ее ждутъ большіе успѣхи, а насъ большія наслажденія.



## Улыбышевъ противъ Бетховена. \*)

Предварительныя опроверженія одного русскаго.



Les préjugés des vieux partis sont des curiosités historiques. Ce serait un stupide entêtement, une routine aveugle que de parler aujourd'hui le langage qu'on écoutait il y a trente ans.

Revue des deux Mondes  
Sept. 1857.

е смотря на несомнѣнные успѣхи музыкальной критики въ Германіи за послѣдніе двадцать лѣтъ, все-таки приходится сожалѣть о томъ, что не всѣ критики достаточно освоились съ основными вопросами философіи искусства, что многіе вредные предрасудки относительно сущности музыкальнаго искусства и его техники, предрасудки, зависящіе отчасти отъ грубаго заблужденія и полнаго непониманія предмета, растутъ съ каждымъ поколѣніемъ и такимъ образомъ переходятъ изъ рода въ родъ къ несомнѣнному вреду искусства.

Къ тому же, весьма немногіе, пишущіе о музыкальномъ искусствѣ, проникнуты важностью своего призванія — служить правдѣ и красотѣ. Въ самой

\*) Полемиическая статья противъ Ю. Арнольда будетъ помѣщена въ концѣ года, равно какъ и статья противъ Улыбышева, такъ какъ обѣ статьи имѣютъ значеніе «временное». Статья же Ulibischeff gegen Beethoven (Vorläufige Protestation eines Russen), помѣщенная въ 1857 году въ Neue Zeitschrift für Musik (Band 47 №№ 17, 18, 19) заключаетъ въ себѣ драгоцѣннѣйшія толкованія по муз. техники, потому мы еѣ помѣщаемъ здѣсь. Такъ какъ А. Н. Сѣровъ по нѣмецки не самъ писалъ, а давалъ переводить свои статьи, то мы нѣмецкій текстъ не напечатали, а помѣтили прямо переводъ. *Ред.*

Германія еще мало критиковъ, понимающихъ, что поощреніе всего ложнаго и некрасиваго на этомъ поприщѣ, становится препятствіемъ къ усовершенствованію, и, къ сожалѣнію, есть много такихъ, которые, вмѣсто того, чтобы осудить рѣзкимъ словомъ, хвалятъ и потакаютъ, или остаются нейтральными, когда рѣчь идетъ о вопросахъ, требующихъ сильнѣйшаго отпора, и такимъ образомъ сами становятся служителями лжи.

Бываютъ случаи, когда добросовѣстный критикъ долженъ во имя науки и искусства отбросить въ сторону всякія постороннія соображенія также, какъ хирургъ, которому при его операціяхъ приходится меньше всего заботиться о нарушеніи пристойности.

Этихъ случаевъ очень много въ музыкальной критикѣ, и ампутація, какъ послѣднее средство противъ гангрены мысли, нигдѣ не бываетъ такъ необходима, какъ въ музыкальной критикѣ, потому что вслѣдствіе неопредѣленности понятій въ музыкѣ, ни въ какой другой области критики нельзя такъ легко провести столько нечѣпаго и ложнаго, вполне безнаказанно, и даже съ извѣстной авторитетностью.

Новѣйшій *corpus delicti* — въ которыхъ проявляется эта терпимость, причиняющая очевидный вредъ правдивости въ искусствѣ, подъ предлогомъ вѣжливости и снисходительности, совершенно неумѣстныхъ въ такихъ дѣлахъ—это новая книга Улыбышева, и приемъ, который она встрѣтила.

Ровно черезъ тридцать лѣтъ послѣ смерти Бетховена, появляется книга, написанная русскимъ на французскомъ языкѣ, преслѣдующая «скромную» цѣль просвѣтить міръ относительно Бетховена и его приверженцевъ.

Опредѣлимъ въ немногихъ словахъ направленіе этой книги.

Изъ всѣхъ сочиненій Бетховена, авторъ высоко цѣнитъ безъ ограниченій только сочиненія перваго періода. Самое совершенное произведеніе Бетховена въ отношеніи фактуры, по мнѣнію Улыбышева, съ точки зрѣнія «ученой критики», какъ онъ говоритъ, это—чтобы вы думали, читатель?—струнный квартетъ въ С. (Op. 29). (Beethoven et ses glossateurs—pag. 147).

Улыбышевъ находитъ, что въ первомъ періодѣ Бетховенъ достигаетъ высшей точки проявленія своей геніальности какъ во всѣхъ фортепіанныхъ произведеніяхъ, такъ и въ камерной музыкѣ (стр. 136, 137);—нелѣпость, которая повторяется на 152 страницѣ, чтобы она какъ нибудь не затерялась.

Всѣ позднѣйшія сочиненія, по понятіямъ Улыбышева, запятнаны (*entachés*), болѣе или менѣе, мнимой маніей къ анти-музыкальнымъ элементамъ, къ фальшивымъ аккордамъ, недозволеннымъ диссонансамъ, отталкивающимъ неблагозвучіямъ.

Послѣдній періодъ, какъ думаетъ Улыбышевъ, свидѣтельствуетъ о безпримѣрномъ упадкѣ генія (стр. 164 и многія другія). Къ этому времени (1814—1827) относится, говоритъ Улыбышевъ, небольшое (!) число произведеній: одна симфонія (девятая), одна месса (месса D-dur!), нѣсколько сонатъ, 5 квартетовъ и нѣкоторыя мелочи (напр. увертюра Op. 124, или «33 варіаціи» на

вальсь Діабелли. неподражаемая по формѣ и значенію, и восхищающія всѣхъ знатоковъ---!).

Эти произведенія кажутся Улыбышеву «достойнымъ сожалѣнія», доказательствомъ несчастныхъ заблужденій артиста, котораго глухота и невзгоды довели до сумасшествія (!). Поврежденія въ мыслительныхъ способностяхъ Бетховена составляютъ для Улыбышева признанный фактъ, вслѣдствіе чего онъ старается только отыскать физическія и нравственныя причины этого явленія: («La question n'étant pas de savoir s'il y avait dérangement ou non dans l'esprit de Beethoven, mais de découvrir les causes matérielles et morales de ce dérangement! Pag. 271).

Отъ «сумасшедшаго» можно, конечно, ожидать только «сумасшедшихъ произведеній». Съ этой точки зрѣнія, Улыбышевъ мимоходомъ разсматриваетъ девятую симфонію, послѣднія сонаты и квартеты: вторую мессу, этотъ ключъ къ уразумѣнію третьяго періода, онъ обходитъ молчаніемъ.

«Во второмъ періодѣ въ головѣ Бетховена боролись музыка и анти-музыка, въ третьемъ періодѣ побѣдила послѣдняя, что доказываютъ нѣкоторые нотные примѣры». (Такъ говорится на стр. 107).

Читатель видитъ съ какимъ сѣдѣй Бетховена онъ имѣетъ дѣло!

Теперь, когда вообще начинаютъ признавать въ послѣднихъ произведеніяхъ Бетховена высочайшее выраженіе его гениальности, какой-то дилетантъ, «очевидно не свѣдующій» въ гармоніи, но пристрастный въ сужденіяхъ, пишетъ книгу, чтобы еще разъ приподнести весь хламъ старыхъ, подновленныхъ имъ нечѣпостей, сказанныхъ по поводу этихъ чудныхъ произведеній! Изъ желанія придать французско-риторическое украшеніе всѣмъ нечѣпнымъ, когда либо обнародованнымъ мнѣніямъ о Бетховенѣ, Улыбышевъ въ своихъ подозрѣніяхъ и своемъ злословіи относительно гениальнаго композитора, превосходитъ всѣхъ воображающихъ себя авторитетами.

Еще 15 лѣтъ тому назадъ, Улыбышевъ въ своей книгѣ о Моцартѣ, въ которой весьма много претензій (что однако не обуславливаетъ ни ея научности, ни ея полезности), высказалъ свою антипатію ко всѣмъ произведеніямъ Бетховена, въ которыхъ этотъ послѣдній отступаетъ отъ «Моцартовскаго стиля». Эта ложная точка зрѣнія въ отношеніи Бетховена, вызвала слѣдующее сужденіе со стороны настоящаго, научно-критически развитаго знатока Моцарта, Отто Яна: «Тотъ, кого поклоненіе Моцарту приводитъ къ такому непониманію Бетховена, какъ мы видимъ у Улыбышева, тотъ не понимаетъ и Моцарта. (В. А. Моцартъ, Отто Яна. I часть, стр. 19).

Непонятно, для чего Улыбышевъ писалъ свою новую книгу, если онъ такъ низко цѣнитъ самыя главныя произведенія Бетховена? Предисловіе его книги отвѣчаетъ на этотъ вопросъ: для того, чтобы оправдаться передъ всѣми тѣми, которые обвиняли его (и вполне справедливо) въ непониманіи Бетховена (стр. 10, 11).

Какже оправдывается Улыбишевъ?—Онъ оправдывается, снова повторяя всѣ сужденія, которыя навлекли на него обвиненіе въ непониманіи Бетховена.

Перечислить все, что есть безсвязнаго, противорѣчиваго въ этой книги, всѣ фактическія, эстетическія и техническія заблужденія, содержащіяся въ ней, значило бы составить списокъ, который разросся бы въ свою очередь въ цѣлую книгу. Отведенныя мнѣ границы вынуждаютъ меня обсуждать только то, что до сихъ поръ совсѣмъ пропускалось, т. е. доказательства, выставлемыя авторомъ въ оправданіе своихъ воззрѣній.

Эти доказательства довольно странны.

Та часть книги, которая содержитъ доказательства, основывается на мнимыхъ гармоническихъ ужасахъ у Бетховена, которые авторъ считаетъ погрѣшностями противъ музыкальной грамматики, не обозначая, впрочемъ, противъ кого именно грѣшитъ Бетховенъ, противъ Фукса, противъ Тюрка, или даже противъ самого Фетиса?

Въ видѣ доказательства *Каиновой печати* (signe de Caën. p. 160) на челѣ Бетховена, въ видѣ бюллетеня его физическаго и нравственнаго состоянія, Улыбишевъ выставляетъ 19 нотныхъ примѣровъ, которые всѣ, за исключеніемъ послѣдняго, взяты изъ самыхъ знаменитыхъ, самыхъ любимыхъ и высокоцѣнимыхъ произведеній. Одинъ двѣнадцатый примѣръ (!) служитъ представителемъ третьяго періода сумасшествія Бетховена! (période de malheur, стр. 268).

По поводу этихъ мнимыхъ странностей и заблужденій Бетховена, выхваченныхъ среди величавыхъ красотъ «извѣстнѣйшихъ» произведеній его, по поводу этихъ, будто бы необъяснимыхъ, неоправдываемыхъ никакой теоріей, нарушеній основныхъ правилъ гармоніи, вызвавшихъ порицаніе Улыбишева, съ нимъ соглашаются даже такіе критики, мнѣнія которыхъ обыкновенно стоятъ гораздо выше его сужденій.

Каковъ, при болѣе внимательномъ разсмотрѣніи, результатъ доказательствъ Улыбишева? Результатъ тотъ, что желающіе найти ошибки Бетховена противъ такъ называемыхъ правилъ, ошибки, вполне произвольно возведенныя въ критерій обвиненія, сами впадаютъ въ заблужденіе. Во всѣхъ этихъ случаяхъ вина оказывается не на сторонѣ «подсудимаго», а на сторонѣ его некомпетентныхъ и несправедливыхъ судей.

Прежде извиняли воображаемыя странности въ гармоніи у Бетховена тѣми причудами и особенностями, которыя такъ нераздѣльны съ гениемъ; но извиненіе также не основательно, какъ и обвиненіе. Въ наши дни, однако, послѣ философско-критическихъ трудовъ Маркса, Морица Гауптмана и другихъ, дѣло приняло иной оборотъ.

Всѣ неправильности, за которыя обвиняютъ великаго музыканта, зависятъ исключительно отъ несогласія между музыкой и такъ называемымъ ученіемъ о музыкѣ; происходятъ отъ антагонизма между правилами генеральбаса, введеннымъ педантами, отставшими на цѣлое столѣтіе съ одной стороны

и практикой всѣхъ гениальныхъ гармонистовъ, начиная съ Баха и кончая Роб. Шуманомъ—съ другой стороны.

Цитаты изъ Бетховена, принадлежащія Улыбышеву, а можетъ быть и другимъ, служатъ блистательнѣйшимъ доказательствомъ абсолютной некомпетентности этого критика.

Разсмотримъ его цитаты подробнѣе.

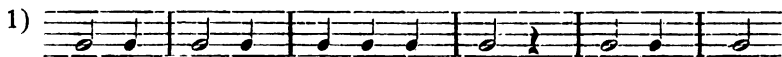
Въ симфоніи С—moll, Улыбышеву удалось открыть настоящее анти-музыкальное чудовище. цѣлыхъ 44 такта, въ которыхъ Бетховень, говоритъ онъ, намѣревался нарушить музыкальный Naveas-cogrus актъ, лишая музыку всего, что хоть сколько нибудь напоминаетъ мелодію, гармонію или ритмъ (стр. 207).

«Музыка-ли это? Да, или нѣтъ?» категорически вопрошаетъ Улыбышевъ.

Какой отвѣтъ можемъ мы дать, если чудовище, о которомъ идетъ рѣчь, есть ничто иное, какъ невыразимо прекрасный переходъ отъ скерцо къ финалу?!

Не разсматривая недостатокъ вкуса у Улыбышева съ эстетической точки зрѣнія (какой же критикъ найдетъ отрицаніе музыки въ этихъ тактахъ), я ограничиваюсь технической стороной дѣла, и удивляюсь не тому, какъ въ этихъ, всѣмъ извѣстныхъ тактахъ, могли ускользнуть отъ вниманія клеветника Бетховена:

- 1) въ отношеніи мелодіи—мотивъ скерцо,
- 2) въ отношеніи ритма—слиянiе обоихъ ритмическихъ мотивовъ скерцо,



3) въ отношеніи гармоніи—развивающаяся по степенямъ гамма С—dur на Quart-Quint аккордѣ доминанты главной тональности, въ видѣ органнаго пункта.

Всѣ эти элементы, вполне ясно выраженные какъ въ отношеніи мелодіи, такъ и въ отношеніи ритма, и гармоніи—повторяю, я удивляюсь, что свое невѣжество Улыбышевъ хочетъ выѣннить въ вину Бетховену, ссылаясь съ этой цѣлью на одно изъ самыхъ великихъ твореній его.

Этого примѣра достаточно, чтобы доказать, что Улыбышевъ не усвоилъ себѣ даже азбуки технического анализа. Гофманнъ вѣрно понималъ это мѣсто еще 50 лѣтъ тому назадъ (Allgemeine Musikal. Ztg. 1810. стр. 630). (Всеобщая музыкальная газета. 1810. стр. 630).

Но будемъ продолжать.

Въ началѣ финала пасторальной симфоніи, Улыбышева пугаетъ — какъ давно до него пугало Фетиса одно изъ самыхъ обыкновенныхъ и часто употребляемыхъ гармоническихъ сочетаній (стр. 222, abominable cri de chouette) Фетисъ и Улыбышевъ не знаютъ, что Undecimenaccord, употребленный со всѣми своими интервалами, составляетъ самый обыкновенный каденцъ въ

инструментальной музыкѣ прошлаго столѣтія. а Бетховенъ употребилъ только Nonpassord, который диссонируетъ гораздо меньше. Изъ десяти сонатъ Гайдна и Моцарта, въ пяти найдется такое же мѣсто, какъ указанное въ пасторальной симфоніи: задержаніе, подготовленное доминантой и разрѣшенное тоническимъ трезвучіемъ.

Приведемъ одинъ изъ тысячи примѣровъ у Моцарта: окончаніе *andante* (старинное изданіе Брейткопфа, 3-я соната въ третьей тетради фортепианныхъ сонатъ, стр. 43). Остовъ гармоніи въ приведенномъ отрывкѣ пасторальной симфоніи:



G въ верхнемъ голосѣ диссонируетъ съ F въ басу, совсѣмъ какъ у Бетховена.



Этотъ каденцъ, самый обычный въ сочиненіяхъ Гайдна и Моцарта, Бетховенъ употребилъ въ началѣ своего произведенія, что придаетъ его гениальнымъ намѣреніямъ чарующую свѣжесть, которая не замедлила сбить съ толку, самымъ жалкимъ образомъ, всѣхъ недалковидныхъ людей.

Фетисъ и его «Fides Achates» Улыбышевъ, негодуютъ на неслыханное будто бы сочетаніе двухъ различныхъ тональностей (Accouplement monstrueux de deux tonalités différentes: Ut majeur et Fa majeur qui ne saurait s'expliquer ni se justifier d'aucune manière).

Развѣ въ указанномъ мѣстѣ есть что нибудь подобное? Развѣ трезвучіе на данной нотѣ характеризуетъ тональность? Развѣ въ гаммѣ C-dur нѣтъ нѣсколькихъ трезвучій, принадлежащихъ также другимъ тональностямъ? (D-moll, A-moll, C-moll, G-dur, F-dur). Тональность опредѣляется сочетаніемъ и взаимодействіемъ нѣсколькихъ аккордовъ. Съ какихъ поръ тоника и доминанта одной и той-же гаммы (напр. F-dur) стали чужды другъ другу? Еслибы противникамъ Бетховена предложили вообразить себѣ смѣшеніе аккордовъ, противорѣчащихъ другъ другу, напр. D-moll и G-dur, эти господа подняли бы ужасный

крикъ объ оскорбленіи ихъ слуха и о нарушеніи основныхъ правилъ гармоніи, на практикѣ же это чудовищное явленіе встрѣчается почти въ каждой пьесѣ, написанной въ C-dur, такимъ образомъ это ничто иное, какъ большой Nonen-accord на доминантѣ.



Вотъ старинное ученіе о музыкѣ! И такъ-то критикуютъ Бетховена!

Улыбишевъ пользуется двумя другими нотными примѣрами (стр. 195) для того, чтобы оклеветать четвертую симфонію. Первый примѣръ, по его мнѣнію, изображаетъ апподжіатуру, застрявшюю въ гобоѣ. Органически требуемое разрѣшеніе ноты b происходитъ, однако, въ слѣдующемъ аккордѣ (въ партіяхъ кларнета и альты), что Улыбишевъ проглядылъ въ партитурѣ, вслѣдствіе чего онъ выставилъ примѣръ, не существующій у Бетховена. Еслибы Улыбишевъ захотѣлъ возразить, что разрѣшеніе должно произойти въ томъ же голосѣ, въ которомъ находилась апподжіатура (въ гобоѣ), то мы отвѣтимъ, что не было, да и быть не можетъ, такого тонкаго уха, которое отличило бы въ fortissimo tutti (послѣ piano духовыхъ инструментовъ), въ которомъ содержится задержаніе,—въ какомъ составномъ голосѣ оно происходитъ — въ гобоѣ, въ кларнетѣ, или въ альтѣ. Но самъ Улыбишевъ, какъ извѣстно, придерживается того мнѣнія, что въ музыкѣ не существуетъ другихъ ошибокъ, кромѣ ошибокъ противъ слуха (но не противъ глаза стр. 216). Эта цитата Улыбишева доказываетъ, что онъ довольно «невнимательно» читаетъ партитуры, и совсѣмъ не знаетъ средствъ для усиленія звука въ инструментовкѣ въ зависимости отъ особаго расположенія аккордовъ.

Вторая цитата изъ четвертой симфоніи обличаетъ полное незнакомство Улыбишева съ Terzdecimenaccord, который долженъ бы быть извѣстенъ біографу Моцарта изъ аріи Донъ-Жуана «Fin ch'han dal vino» (66 и 68 тактъ), раньше, чѣмъ обвинять Бетховена въ смѣшеніи двухъ различныхъ тональностей (!).

Донъ-Жуанъ (loco citato).





Чтобы усилить рѣзкость диссонанса, Бетховенъ повторяетъ основную ноту *f* въ трехъ октавахъ, причемъ *f* составляетъ диссонансъ съ *e*, а ноты *b* и *des*, принадлежащія главнымъ образомъ къ *Terzdecimenaccord* повторяются въ басовой фигурѣ и въ верхнихъ голосахъ. Для подобнаго распредѣленія гармоніи въ оркестрѣ, величайшій въ мірѣ симфонистъ, конечно, не искалъ со-вѣта въ тѣхъ книгахъ, изъ которыхъ Улыбышевъ черпаетъ свои «знанія» гармоніи,

Въ той же цитатѣ (стр. 195) Улыбышевъ укоряетъ Бетховена за самое нормальное употребленіе малаго *Nonenaccord*'а. При этомъ объясненіи «ученый» критикъ смѣшиваетъ положеніе съ поворотомъ аккорда, а между тѣмъ, ему стоило бы только просмотрѣть увертюру къ оперѣ «*Faniska*», чтобы въ изданной у Брейткопфа партитурѣ, на страницѣ 52, въ четвертомъ тактѣ, найти Бетховенскій аккордъ въ томъ же расположеніи и въ той же тональности, съ тѣмъ же *a*, поставленнымъ подъ *None ges*.

Симфонія *B-dur* (*loco citato*).



Увертюра къ оперѣ «*Faniska*» *loco citato* (одинъ изъ тысячи примѣровъ!)



Кому же вѣрить? Керубини и Бетховену, или Улыбышеву?

Читатель, пожалуй, усомнится въ томъ, можетъ ли быть такъ велико невѣжество критика, берущагося обличать ошибки Бетховена на глазахъ всего



свѣта. Пусть читатель самъ убѣдится въ этомъ невѣроятномъ невѣжествѣ по знаменательнымъ, указаннымъ мною выпискамъ изъ книги, которую я продолжаю разсматривать съ технической точки зрѣнія.

Въ послѣднихъ тактахъ Allegretto, въ симфоніи A-dur, Улыбышевъ открылъ неправильности (incorrections) гармоніи, (стр. 238)\*). Если исправителю ошибокъ Бетховена не нравится перемѣна ритма, если интерваллы гаммы A-moll (съ возвышенной секстой fis, при нормальномъ повышеніи гаммы, какъ предписываетъ «старая школа» и какъ примѣняетъ ее Моцартъ въ сценѣ Командора въ 30-мъ тактѣ знаменитаго Andante D-moll) на тоникѣ, употребленной въ видѣ органнаго пункта, составляютъ для Улыбышева загадку, если онъ смотритъ на это, какъ на пятно, которое, по его словамъ, «самымъ жалкимъ образомъ» (si misérablement) портитъ конецъ Allegretto, то можно задать вопросъ: виноватъ ли въ томъ Бетховенъ? — Конечно, такъ же мало, какъ и въ томъ, что Улыбышевъ (стр. 240) не узналъ Terzdecimenaccord на cis въ финалѣ той же симфоніи (съ тѣмъ же естественнымъ предъемомъ a въ мелодіи первой скрипки).

«Une harmonie écorchante (стр. 241), ajoutage de la laideur mélodique à la laideur harmonique (стр. 240), traitement barbare du thème»:



Но недостаточно того, что Улыбышевъ пугается совмѣстнаго употребленія h и his, онъ такъ увѣренъ въ правотѣ своего дѣла, что прибавляетъ, думая выказать большое остроуміе: «Этотъ пассажъ повторяется въ двухъ тональностяхъ, которыхъ я не знаю, но которыя укажетъ мнѣ мой читатель, если онъ музыкантъ «будущности» (Zukunftsmusiker).

Первый встрѣчный ученикъ, знающій гармонію, ни на минуту не задумается признать здѣсь Cis-moll (а позже, при повтореніи этого мѣста—A-dur), тогда какъ Улыбышевъ принимаетъ мелодическую фигуру первой скрипки за E-dur, вслѣдствіе чего ужасается аккорда, котораго онъ не въ состояніи разложить на его органическія составныя части.

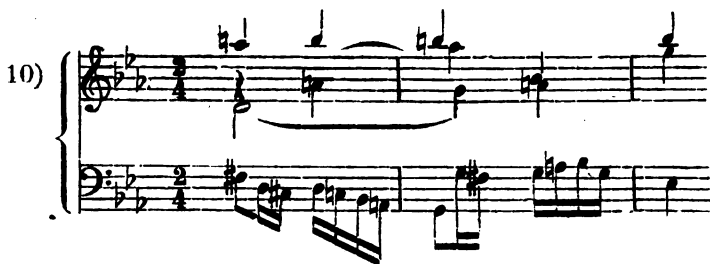
И такъ, мы узнали въ гармоніи Бетховена семь страшныхъ драконовъ, которыми Улыбышевъ страшаетъ и себя и другихъ, и которые превращаются

\*) Цитата Улыбышева невѣрна. Въ трехъ послѣднихъ тактахъ недостаетъ въ верхней строкѣ низкаго e валторнъ, которое обращаетъ оригинальный «квартъ-секстъ аккордъ» у Бетховена въ самый обыкновенный каденцъ на тоническомъ трезвучіи.—Опять незваніе партитуры.

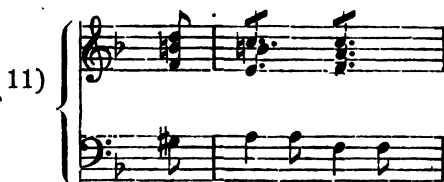
въ такое же число промаховъ ео стороны Улыбышева. Съ остальными драконами (dragons et chimères) я могу скорѣе покончить.

На страницѣ 179: «Чередованіе трезвучій Es, Des, C въ первой части Героической симфоніи». Гдѣ же здѣсь неправильность? Развѣ въ запрещенныхъ октавахъ? Такой запретъ давно отжилъ свой вѣкъ. Скажемъ вмѣстѣ съ Бюловымъ: (Neue Berliner Musikzeitung, 1857. № 35): «Слѣдовало бы, наконецъ, прекратить употребленіе тупоумнаго выраженія—запрещенныя октавы, изобрѣтеннаго «невѣждами», воображающими себя учеными».

На стр. 186: «Ноты a, b, g употреблены всѣ вмѣстѣ, въ финалѣ Героической симфоніи»:



Одинъ взглядъ на это мѣсто убѣдитъ каждого «знающаго гармонію», что рѣзкій диссонансъ (въ G-moll) самымъ естественнымъ и «нормальнымъ» образомъ подготовленъ и разрѣшенъ!—Нота въ ноту, какъ въ слѣдующемъ мѣстѣ A-moll изъ Донъ-Жуана:



На стр. 248 указывается, какъ на примѣръ музыкальнаго помѣшательства, на «неожиданное» *cis* (fortissimo) въ началѣ финала восьмой симфоніи. Фетисъ соглашается въ этомъ случаѣ съ Улыбышевымъ, утверждая, что это *cis* не имѣетъ никакого отношенія къ главному тону (Revue et Gazette musicales de Paris. 1857). Мы спрашиваемъ Улыбышева и его ментора, съ какихъ поръ композиторъ обязанъ употреблять только диатоническіе тоны? Съ какихъ поръ запрещены ложные каденцы (cadence d'inganno)?—Какимъ образомъ Улыбышевъ и Фетисъ просмотрѣли, что *cis* является въ послѣдствіи, какъ тоника (des) и какъ доминанта отъ Fis-moll? Въ самомъ началѣ финала, Бетховень повысилъ степень с на *cis*, какъ «намекъ» на будущую модуляцію. На одно мгновеніе, онъ, такъ сказать, снимаетъ покрывало съ своей картины. Я

не буду глубже вдаваться въ разсмотрѣніе красоть этого мѣста,—эстетическая сторона не касается насъ теперь, — хотя бы Улыбышевъ остался при своемъ убѣжденіи, что восьмая симфонія, какъ онъ говоритъ, самая неудачная и меньше всѣхъ нравящаяся (*la moins réussie et la moins goûtée*, стр. 241) — убѣжденіе двадцатыхъ годовъ этого столѣтія. Пусть онъ думаетъ, что въ музыкѣ, состряпанной такимъ образомъ (*dans une musique ainsi faite*), нѣтъ ничего, кромѣ «сбивчивости и противорѣчія» (*trouble, confusion et contradiction*), пусть ошеломляющее впечатлѣніе отъ этого «массивнаго» *cis* будетъ для него отвратительной гримасой, какъ онъ не стыдится выразаться (стр. 248). *Vous causez tranquillement et gaiement avec quelques amis. Tout à coup l'un d'eux se lève, pousse un cri, vous tire la langue, se rassied et reprend la conversation juste au point ou il l'avait laissée*. Оставимъ же эстетическое чутье Улыбышева безъ вниманія, какъ и его «толкованія» симфоніи *A-dur* (стр. 226, 236, 237), которыхъ мы не затрагиваемъ ни однимъ словомъ, и которыя представляютъ неподражаемую, въ своемъ родѣ, клевету на идеи великаго композитора. Мы спрашиваемъ только, что же здѣсь (цитата на стр. 248) или въ другомъ мѣстѣ финала восьмой симфоніи (стр. 251 его сочиненій) несообразнаго и отталкивающаго въ «техникѣ»?

На стр. 262 цитата изъ большаго фортепіаннаго *trio* (*B—dur*, Op. 97). Улыбышевъ смотритъ на безсмертное твореніе, какъ на поединокъ добраго и злаго начала въ умѣ Ветховена. Онъ говоритъ: «Самое прекрасное и возвышенное смѣшивается въ этомъ произведеніи съ самыми невозможными и невѣроятными заблужденіями» (стр. 255).

Примѣръ, приведенный Улыбышевымъ, какъ квинтессенція плохихъ ходовъ въ октавахъ и большихъ терціяхъ, это новое «чудовище» представляетъ одну изъ самыхъ замѣчательныхъ красоть дивнаго творенія, а разсматриваемое со стороны техники—это есть совсѣмъ простой, весьма употребительный хроматическій ходъ въ сектаккордахъ на *as*, употребленное, какъ органичный пунктъ.

12)

The musical score consists of three staves. The top staff is for Violino (Violin), the middle for Piano, and the bottom for Cello Col 8° (Cello, 8th octave). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The music features a chromatic sequence of chords in the bass register, moving from a low B-flat to a higher B-flat, illustrating the 'as' chromatic movement.

Улыбышевъ, который, какъ мы сейчасъ доказали, не имѣетъ никакого понятія о средствахъ инструментовки, объ удвоеніи въ голосахъ, ужасается передъ октавами, встрѣчающимися съ одной стороны въ скрипичной, съ другой

стороны въ фортепiанной партiи (въ бассу); Улыбишевъ, который позволяет себѣ язвительно глумиться надъ Бетховеномъ, очень удивился бы, если бы ему указали у Моцарта совершенно тотъ же ходъ и даже въ усиленныхъ диссонансахъ, и въ такомъ мѣстѣ, которое, конечно, должно бы быть извѣстно великому знатоку Моцарта, т. е. ни болѣе, ни менѣе, какъ въ Донъ-Жуанѣ, въ сценѣ, такъ часто указываемой нами.



Слѣдовательно и Моцартъ сочинялъ квинтъ-эссенцію плохихъ и недозволенныхъ ходовъ \*).

Высказывая свою антипатiю къ монументальнымъ квартетамъ Op. 59., Улыбишевъ порицаетъ прелестное начало квартета E-moll, какъ одно изъ самыхъ плоскихъ ходовъ, запрещенныхъ октавъ (une des successions les plus vides et les plus flasques qu'il soit possible de trouver dans le domaine des octaves défendues).

При переходѣ гармонiи отъ E на F нѣтъ никакой октавы. Улыбишевъ смѣшиваетъ здѣсь опять основныя понятiя: мелодическое теченiе въ голосахъ съ гармоническими ходами.

На страницѣ 261, цитата изъ allegretto квартета F-dur, Op. 59.



Здѣсь, будто бы, оскорбляется слухъ. Что малая секунда (большая септима), гдѣ бы она не встрѣчалась, даетъ рѣзкiй диссонансъ, это вѣрно. Улыбишевъ пугается всѣхъ малыхъ секундъ. («Не думаю, чтобы этотъ отрывокъ

\* ) Говоря о томъ же трiо, Улыбишевъ пишетъ (стр. 255) о какой-то первой части *andante*, которая, по его мнѣнiю, звучитъ прекрасно, такъ какъ и возвращенiе въ *tempo primo*. И такъ онъ даже не знаетъ, что *andante* написано въ формѣ вариации, и принимаетъ всю тѣму за первую часть!

представлялъ больше пріятности въ отношеніи гармоніи, чѣмъ въ отношеніи мелодіи и ритма»). Въ силу какого же закона, музыка должна состоять изъ однихъ благозвучій? Только въ Китаѣ требуютъ, чтобы живопись не употребляла тѣней. Что идеаль чистоты гармоніи для Улыбышева не былъ идеаломъ Моцарта, что Моцартъ не слѣдовалъ его вкусамъ, доказываетъ второй тактъ, только-что приведеннаго отрывка изъ сцены Командора.

На стр. 239 и 250 (цитаты изъ скерцо 7-ой симфоніи и изъ финала 8-ой) — предвзятія и проходящія ноты.

На стр. 185, 224 и 254 — приводится извѣстное мѣсто валторновъ изъ «героической симфоніи», отрывокъ изъ *andante* «пасторальной симфоніи» и отрывокъ изъ сонаты «*Les adieux*» (Op. 81). Во всѣхъ трехъ примѣрахъ выступаетъ одно и то же явленіе — сліяніе доминанты съ тональной гармоніей. Полную органическую законность такого мгновеннаго *copulus*, которымъ Бетховень обогатилъ гармонію, можно, конечно, доказать. Мы попытаемся это сдѣлать въ свое время. Такъ какъ здѣсь не мѣсто читать лекцію о техникѣ и гармоніи, то мы замѣтимъ только, что отдѣльно взятый аккордъ, «пріятенъ» ли онъ или «оскорбителенъ» для слуха, ничего не доказываетъ; такъ же мало доказываетъ и отдѣльно взятый тонъ. Музыка состоитъ изъ «органически обусловленнаго» ряда тоновъ. Цитаты Улыбышева доказываютъ, что онъ не понимаетъ этого организма.

Что Улыбышевъ не нашелъ объясненія для Бетховенскихъ геніальныхъ приѣмовъ въ такъ называемомъ генераль-басѣ, доказываетъ только неудовлетворительность этихъ сочиненій для нашего времени, когда между ученіемъ о композиціи Маркса и устарѣлыми, ограниченными теоріями, такое же отношеніе, какъ между симфоніями Бетховена и симфоніями Плейеля. Тамъ, гдѣ теорія не совпадаетъ съ практикой всемірнаго генія, она не можетъ удержаться, потому что искусство живетъ не въ книгахъ, а въ художественныхъ произведеніяхъ.

Послѣдняя цитата Улыбышева противъ Бетховена, единственная изъ третьяго періода, составляетъ отрывокъ изъ скерцо квартета F-dur, Op. 135 (стр. 279, 280, 281), который долженъ служить доказательствомъ самой высокой степени музыкальнаго сумашествія. «*Examinez ce fragment avec la curieuse attention qu'il mérite, et si vous pensez, après cela, que Beethoven l'entendait mentalement, comme vous pouvez l'entendre avec vos oreilles, qu'il le voyait sur le papier des mêmes yeux que vous, et qu'il y attachait le sens c'est à dire le non-sens absolu qui en résulte pour chacun, alors, dans votre opinion, Beethoven ne serait pas un fou, mais un idiot*» (стр. 282).

Ни одинъ спеціалистъ не увидитъ въ этомъ мѣстѣ что нибудь противорѣчащее самымъ простымъ гармоническимъ сочетаніямъ. На первый взглядъ, но только на первый, можетъ поразить, что одна и та же фигура въ басу, во 2-ой скрипки, и въ альтѣ, повторяется въ унисонъ 48 тактовъ подъ рядъ. «Безумнымъ» это мѣсто можетъ показаться только устарѣло-рутиннымъ квар-

тетнымъ исполнителямъ, которымъ, конечно, не приходится встрѣчать ничего подобнаго въ своемъ домашнемъ репертуарѣ, но это обстоятельство не можетъ служить мѣриломъ для обвиненія Бетховена. До сихъ поръ «Тениеры» не были запрещены. Во всѣхъ народныхъ плясовыхъ мотивахъ встрѣчаются упорныя повторенія въ басу, въ видѣ органаго пункта, или въ видѣ «basso ostinato». Верхній голосъ у Бетховена (первая скрипка) содержитъ рядомъ съ рѣзкимъ «basso ostinato» радостно настроенную порхающую мелодію, въ чистѣйшемъ A-dur. Это относится къ трио. Въ финальномъ повтореніи (F-dur), которое тоже цитируется, встрѣчается эффектный ритмъ въ синкопахъ, что также не представляетъ ничего страннаго. Въ чемъ же состоитъ музыкальный «кретинизмъ» (idiot), о которомъ Улыбышевъ не совѣстится говорить.

Вотъ и всѣ цитаты, на которыхъ Улыбышевъ основываетъ свои возмутительныя клеветы на искусство и гениальность.

Что они всѣ проистекаютъ отъ его полнаго незнанія основныхъ понятій музыкальной техники—совершенно ясно; слѣдовательно, мы вправѣ свести всѣ его доказательства къ слѣдующему:

«Это рѣжетъ мое ухо. Я не въ состояніи объяснить себѣ этотъ диссонансъ, слѣдовательно онъ граматически не вѣренъ, и не долженъ имѣть мѣста».

«Подобныя, рѣжущія ухо, и непонятныя для меня мѣста, встрѣчаются чаще въ произведеніяхъ 3-го періода; въ нихъ нѣтъ ни одного мелодическаго элемента, который могъ бы нравиться мнѣ (буквальное выраженіе на стр. 164); «слѣдовательно» эти произведенія представляютъ нелѣпую галиматью» (сравните стр. 251).

Или короче:

«Улыбышевъ не знаетъ гармоніи; болѣе зрѣлыя творенія Бетховена раздражаютъ его, слѣдовательно многія, самыя значительныя музыкальныя произведенія одного изъ самыхъ великихъ всемірныхъ гениевъ искусства составляютъ ни что иное, какъ жалкій бредъ сумасшедшаго».

Это основа книги; я не могу быть заподозрѣнъ въ преувеличеніи, такъ какъ цитирую вполнѣ точно.

Эстетическія понятія Улыбышева идутъ рука объ руку съ той «логикой», которую онъ примѣняетъ въ своемъ обиходѣ съ его грубыми техническими заблужденіями, съ распространеннымъ въ двадцатыхъ годахъ этого столѣтія «миеологическимъ сказаніемъ» — будто Бетховенъ «незначительный контрапунктистъ» \*).

\*) По примѣру Фетиса, Улыбышевъ находитъ всѣ «Fugato» у Бетховена въ высшей степени «неудачными» (avortés), какъ напр. въ маршѣ героической симфоніи (стр. 181), въ скерцо C-moll (стр. 201), въ allegretto A-dur (стр. 233). Фугато въ allegretto Улыбышевъ называетъ «несчастной арифметической выкладкой», какъ будто контрапунктный стиль имѣетъ что нибудь общее съ арифметикой! Гигантская фуга въ сонатѣ Op. 106 представляеть будто бы полнѣйшее отрицаніе музыки (стр. 117). Изумительная квартетная фуга, Op. 133 и колоссальныя, неподобныя фуги въ мессъ D-dur, Улыбышевъ обходитъ молчаніемъ, вѣроятно, по незнакомству съ ними.

Въ подтвержденіе приведемъ самыя невѣроятныя примѣры:

«Финаль симфоніи C-moll здѣсь не на мѣстѣ; ему слѣдуетъ быть въ героической симфоніи, для которой онъ первоначально (dans l'origine) былъ написанъ!»

Какъ извѣстно, Фетисъ выставилъ себя въ смѣшномъ видѣ передъ всѣмъ свѣтомъ, распространяя эту сказку. Улыбишевъ принимаетъ ее за установленный фактъ, такъ какъ директоръ консерваторіи долженъ-же знать подобныя вещи; но онъ не подумалъ о томъ, что это значить предавать поруганію самыя простыя понятія о художественной критикѣ.

Не удивительно, что Улыбишевъ, который въ двадцатыхъ годахъ—годы его расцвѣта—въ качествѣ практикующаго диллетанта-скрипача, перешелъ отъ поклоненія Россіи къ идолопоклонству передъ Моцартомъ (какъ онъ создается въ предисловіи), который считаетъ «Гуммеля» за «блестящаго» соперника Бетховена («l'illustre rival de Beethoven, стр. 84) потому что когда то септеть Гуммеля и его концертъ A-moll были въ модѣ въ Москвѣ и въ Петербургѣ; не удивительно, говоримъ мы, что Улыбишевъ нисколько не занимался Бахомъ и Генделемъ, въ чемъ его упрекаетъ даже признательный и благосклонный менторъ его Фетисъ \*). Но Бахъ и Гендель составляютъ ступень, черезъ которую нужно пройти, чтобы получить право остановиться передъ Бетховеномъ и судить о его «строгомъ» стилѣ.

Также мало удивительно, что диллетантъ, который, будто бы, имѣлъ успѣхъ въ качествѣ исполнителя квартетовъ (въ предисловіи), который находитъ, что этотъ родъ музыки лучше всего выраженъ у Моцарта, въ шести первыхъ квартетахъ, и у Бетховена въ квинтетъ C-dur (даже не въ скрипичныхъ трио (Op. 9), которые слѣдуетъ цѣнить скорѣе выше, чѣмъ ниже), который не любить Разумовскихъ квартетовъ (Op. 59); повторяю, нисколько не удивительно, что «подобный» диллетантъ поклялся въ смертельной ненависти къ послѣднимъ квартетамъ Бетховена, къ послѣднимъ произведеніямъ его вообще, потому что въ нихъ нѣтъ «квартета», а есть музыка, но, правда, музыка въ самомъ высшемъ выраженіи, до какого вообще достигла инструментальная музыка въ наше время.

«Жизнь Моцарта представляетъ достойное вниманія доказательство того, что большинство (развито оно, или неразвито) легко ослѣпляется новымъ явленіемъ, но что оно трудно и медленно поддается новой идеѣ, что глѣность, предубѣжденіе и озлобленіе не упускаютъ случая соединиться противъ прогресса, или противодействовать ему въ молчаливомъ согласіи. Какъ только Моцартъ умеръ, дѣло приняло другой оборотъ; тогда онъ сталъ уже не столько великимъ, но единственно великимъ, единственнымъ творцомъ не только въ своей области, но и во всякой другой, и его именемъ поражали предшественниковъ

\*) Очевидно, г. Улыбишевъ принимаетъ свои сложности за мѣрку при оцѣнкѣ достоинствъ произведеній, о которыхъ онъ говоритъ, не зная ихъ. (Revue et Gazette musicale de Paris 1857 г., № 25).—Мастерская фраза!

и послѣдователей въ борьбѣ со всѣмъ, что хоть сколько нибудь отступало отъ старыхъ формъ, и въ особенности съ новымъ направлениемъ, потому что большинство уже свыкло тогда съ типами Моцарта!.. И какъ упорно до сихъ поръ большинство прикладываетъ мѣрку Моцарта къ оцѣнѣ Бетховена!»!

Такъ говоритъ А. Б. Марксъ въ своей краткой, но мастерской характеристикѣ Моцарта, во всемирномъ лексиконѣ музыкальнаго искусства; и это мнѣніе, высказанное въ 1837 году подходитъ къ Улыбышеву, какъ будто оно относилось къ нему.

Постоянно высказываемая Улыбышевымъ антипатія къ величайшимъ произведеніямъ Бетховена простирается и на всю новѣйшую музыку, несогласно съ направлениемъ Моцарта.

Изъ сочиненій Франца Шуберта онъ знаетъ два или три самыхъ извѣстныхъ вокальныхъ сочиненій. Шопенъ и Робертъ Шуманъ не существуютъ для него. Благородныя стремленія такихъ гениальныхъ натуръ, какъ Листъ и Вагнеръ онъ оклеветалъ въ своей книгѣ не менѣе, чѣмъ Бетховена, что, конечно, можетъ только лстать этимъ великимъ артистамъ.

Понятно, наконецъ, что Улыбышевъ, который не посоветился въ своемъ раздраженномъ ослѣпленіи взвалить подозрѣніе въ сумасшествіи — насколько это зависѣло отъ него—на одного изъ самыхъ великихъ благодѣтелей человечества; увидѣть «печать Каина» въ безсмертныхъ чертахъ великаго человѣка, потому что ему не нравилась его музыка,—не задумался объявить Германію, поклоняющуюся Бетховену, «сумасшедшимъ» домомъ, да еще политическимъ (стр. 335—337).

Вѣроятно есть легіоны любителей музыки, которые понимаютъ въ искусствѣ и въ художественной критикѣ еще меньше, чѣмъ Улыбышевъ, но они, по крайней мѣрѣ, на столько умны, что молчатъ; они не претендуютъ на то, чтобы ихъ вкусы считали за критерій для оцѣнки гениа. Не всѣ, владѣющіе между ними перомъ, занимаются обличеніемъ Бетховена въ ошибкахъ противъ гармоніи.

Послѣ знакомства съ направлениемъ книги, читатель спроситъ: какой приемъ былъ оказанъ ей?

«Безусловное осужденіе» — это единственное, что казалось бы возможнымъ, потому что нѣкоторыя отдѣльныя удачныя замѣчанія, нѣкоторыя вѣрныя сравненія и изображенія исчезаютъ передъ нелогическимъ мышленіемъ, передъ злостной клеветой, передъ невѣжествомъ.

Но такъ какъ любовь къ правдѣ въ критикѣ встрѣчается какъ исключеніе, то случилось иначе.

Отъ французской критики и нельзя было ожидать ничего особеннаго. Немногіе французскіе писатели объ искусствѣ, понимающіе кое что въ музыкѣ (Берлиозъ, д'Ортинъ и нѣкоторые другіе), до сихъ поръ молчатъ. Скудо (*Revue des deux Mondes*, juin), Фетисъ (*Revue et Gazette musicale de Paris*, № 23, 25, 27, 29, 30), оба далеко отставшіе отъ нынѣшней точки зрѣнія въ критикѣ.



очень довольны книгой, въ которой ихъ воззрѣнія изложены и риторически изукрашены: они приходятъ къ наивному заключенію, что Улыбышевъ «блистаетъ» вѣрностью своихъ взглядовъ.

Гораздо болѣе достойно сожалѣнія то, что въ Германіи, за исключеніемъ немногихъ рѣзкихъ строкъ (*Neue Zeitschrift für Musik, Niederrheinische Musikzeitung, Signale* и т. д.), не появилось ни одной рецензіи, которая отнеслась бы къ книгѣ съ должной строгостью, что нѣмецкая музыкальная пресса забыла истину изрѣченія:

*Judex damnatur, cum nocens absolvitur.*

Я знаю, что мой никому неизвѣстный и одинокій голосъ ничего не можетъ сдѣлать противъ толпы, которая считаетъ Улыбышева «знатокомъ» своего предмета; но я также убѣжденъ, что всякій, понимающій Бетховена, какъ слѣдуетъ понимать его, согласится съ моимъ мнѣніемъ объ этой книгѣ.

Вообще выборъ не труденъ между двумя мнѣніями, изъ которыхъ одно направлено противъ гения, другое стремится способствовать лучшему его пониманію.

Добросовѣстное изученіе послѣднихъ произведеній Бетховена есть одна изъ главныхъ задачъ моей жизни. Улыбышевъ писалъ (стр. 347), преимущественно для русскихъ. Онъ говоритъ (страница 348), будто въ Россіи есть адепты (послѣдователи) Бетховена, которые хотя и подражаютъ нѣмцамъ, не зная почему они адепты. Къ невѣжеству автора въ музыкальной техникѣ присоединяется здѣсь невѣжество въ выраженіяхъ и понятіяхъ, такъ какъ слово адептъ употреблено въ томъ «презрительномъ» смыслѣ, какой угодно Улыбышеву придавать этому выраженію. Далѣе Улыбышевъ говоритъ (стр. 348), будто въ Россіи есть любители музыки, которые въ такомъ восторгѣ отъ послѣднихъ квартетовъ Бетховена, и такъ ослѣплены ими, что они ищутъ смыслъ и понятіе тамъ, гдѣ нельзя найти ни того, ни другого.

Я поднимаю перчатку, брошенную, конечно, и мнѣ, хотя вообще о книгѣ Улыбышева стоитъ говорить только потому, что она касается такого важнаго предмета; и такъ я кончаю свои предварительныя возраженія слѣдующими замѣчаніями:

Во всей книгѣ авторъ высказалъ только одну великую истину и именно въ томъ мѣстѣ, гдѣ онъ воображалъ съострить на счетъ Бетховена.

На стр. 259 онъ говоритъ: «Близкое будущее, и оно уже наступаетъ, принесетъ съ собою возстановленіе чести послѣднихъ квартетовъ Бетховена, которые окажутся на столько же превосходнѣе квартетовъ Ор. 59, насколько эти въ свою очередь превосходнѣе первыхъ шести квартетовъ. Квартеты Ор. 59 называютъ великими; послѣдніе будутъ называть самыми великими».

Это пророческое предсказаніе Улыбышева исполнится буквально, и начало этому уже положено.

Поклоненіе симфоніи съ хоромъ, второй мессъ, послѣднимъ сонатамъ и квартетамъ, этой самой высокой современной музыки, возрастаетъ въ такой же

мѣрѣ, въ какой клевета противъ этихъ чудныхъ произведеній теряетъ подсобою почву.

Такія мнѣнія, какъ высказываетъ Улыбышевъ о сумасшествіи Бетховена, можно сравнить съ возрѣніями старой французской школы, которая смотрѣла на произведенія Шекспира, какъ на выдумки пьянаго варвара.



## Прецюза и проч.



### Спектакль 7-го сентября въ Театрѣ-Циркѣ \*).

Принимаясь бесѣдовать съ читателями М. и Т. Вѣстника, послѣ долгаго молчанія, я очень радъ, что для «перваго раза по возобновеніи» — предметомъ бесѣды будетъ музыка Вебера.

Есть въ искусствѣ имена, одаренныя какою-то магическою силою. Одно упоминаніе ихъ навѣваетъ на душу прелесть поэзіи. Одинъ изъ такихъ счастливицевъ въ избранномъ ряду художниковъ — конечно, Карлъ Марія Веберъ. Все, что имъ написано для театра, дышетъ вдохновеніемъ и въ теченіи многихъ десятковъ лѣтъ сохраняетъ свѣжесть только-что распустившагося цвѣтка.

Сколько есть въ театальной музыкѣ произведеній изъ 30-хъ годовъ нашего столѣтія, которыя отжили или отживаютъ свой эфемерный вѣкъ, а Фрейшюцъ, Оберонъ, Эврианта, Прецюза, съ двадцатыхъ годовъ и по настоящую минуту, составляютъ плѣнительное украшеніе каждаго репертуара.

Парижане только теперь — 30 лѣтъ спустя по смерти Вебера! — схватились за умъ: дають Оберона и Эврианту и не налюбуются красотами этихъ оперъ.

Пусть Парижъ смотритъ на Вебера съ несовѣмъ вѣрной точки (Французы, по Фрейшюцу, привыкли видѣть въ Веберѣ только фантастическаго музыканта); пусть они дають Эврианту въ исковерканномъ видѣ (безъ речитативовъ и съ подмѣсю какихъ-то комическихъ сценъ! — о чемъ стоитъ потолковать со временемъ подробнѣе), пусть многое нѣмецки-романтическое въ Веберѣ остается для Парижа чужимъ, невѣдомымъ языкомъ, все же существуетъ фактъ утѣшительный: оперы Вебера привлекають и увлекають парижскую публику. Оперы Вебера становятся въ Парижѣ модными, а l'ordre du jour, будто вчера написаны самимъ Верди или самимъ Мейерберомъ.

Въ Петербургѣ, какъ и въ цѣломъ просвѣщенномъ свѣтѣ (кромѣ Итали!), одна изъ Веберовскихъ оперъ чрезвычайно знакома и любима отъ са-

\*) Театральнѣй и Музыкальнѣй Вѣстникъ, 1857 г., № 36.

мыхъ первыхъ лѣтъ ея существованія. Это, конечно, Фрейшюцъ, слышанный нами (въ старыя годы) на русской и на нѣмецкой сценѣ, потомъ опять на русской и на итальянской.

«Эврианту» нѣмецкая оперная труппа тоже какъ-то исполняла, но немного и не съ большимъ успѣхомъ (хотя опера, при нѣкоторой скучноватости и вялости сюжета, превосходна): «Оберона», сколько я помню, не давали въ Петербургѣ никогда. Жаль, что отсутствіе речитативовъ и присутствіе большихъ «разговорныхъ» сценъ дѣлаютъ эту восхитительную оперу недоступною для итальянской труппы, а то мы, съ легкой руки Парижа, непременно бы скоро услышали Оберона въ Большомъ театрѣ.

«Преціоза» вовсе не опера, не больше какъ музыка къ драмѣ, но прославилась въ Германіи и у насъ чуть не на ряду съ Фрейшюцомъ, и по всей справедливости.

Изъ всѣхъ мыслей, посѣтившихъ не болѣе даровитую голову автора драмы «Преціоза»,—нѣкоего Вольфа,—самая счастливая была конечно въ томъ, чтобы поручить «Веберу» написать музыку къ этой піесѣ. Веберъ дотронулся до нея волшебнымъ жезломъ своего таланта и вотъ... пустынное, блѣдное созданіе сентиментальнаго нѣмчика спасено отъ рѣки забвенія, столько безпощадной для посредственностей.

Вѣрность данному сюжетомъ характеру, т. е. истинный драматизмъ, своеобразная, граціозная прелесть мелодіи и гармоніи, неподражаемая колоритность оркестровки, и на всемъ этомъ вездѣ печать вдохновенія и поэзіи... какъ не восхищаться такой музыкой!

Въ великихъ творцахъ оперъ—Глукъ и Моцартъ, потомъ у Керубини и Мегюля, въ позднѣйшее время у Мейербера и Вагнера, характеръ главныхъ дѣйствующихъ лицъ постоянно отражается въ музыкѣ и доводитъ ее до соперничества съ пластикомъ. Въ Веберѣ есть этотъ же самый дивный даръ обрисовывать звуками сценическое дѣйствіе. Агата, Максъ, Эхенъ, Каспаръ, пустынный, Саміэль — воплощены въ партитурѣ, какъ живые. Но за Веберомъ есть еще особенная сторона музыкальной поэзіи: онъ, по преимуществу передъ всѣми музыкантами (для театра), музыкальный пейзажистъ. Онъ, кромѣ самыхъ дѣйствующихъ лицъ, постоянно рисуетъ природу ихъ окружающую, и неисчерпаемое богатство его оркестрной «палитры» являетъ передъ нами: то ужасную ночь въ богемской лѣсной трущобѣ, то розы и тюльпаны, на которыхъ отдыхаетъ царь эльфовъ, Оберонъ; то цыганскій таборъ въ испанскихъ горахъ...

Сюжетъ «Преціозы», довольно поэтической самъ по себѣ, утратилъ много занимательности послѣ всѣхъ «Эсмемальдъ» и «Хитанъ». Это исторія ребенка, украденнаго Цыганами и лѣтъ черезъ пятнадцать плѣняющаго всѣхъ въ видѣ молодой красавицы, воспитанной въ таборѣ, но сохранившей врожденное благородство и изящество, забавляющей уличную толпу пѣніемъ, пляскою, декламациею, импровизациею, гаданіемъ и т. д., но умѣющей придать всѣмъ этимъ

цыганскимъ «искусностямъ» грацію истиннаго таланта и рѣдкой души... все это увы! уже довольно оношлось. Не новость также этотъ юноша, сынъ испанскаго гранда, который бросаетъ отеческій домъ и военную славу для того, чтобы вездѣ слѣдовать за обворожительницей..

Случай (всегда столько благодѣтельный для театральнахъ развязокъ) приводитъ труппу Цыганъ съ Преціозой и ея обожателемъ (который ради своей красавицы совсѣмъ «опыганился») въ замокъ одного вельможи, близкаго родственника и друга отцу «заблудшаго» рыцаря, въ день какого-то семейнаго праздника—все объясняется. Отецъ находитъ сына, конечно, прощаетъ его, а Преціоза въ женѣ вельможи, оказавшей ей много нѣжнаго участія и пожелавшей оставить ее при себѣ, неожиданно обрѣтаетъ свою родную мать.

Піеса, выстроенная на этой канвѣ, весьма незначительна: это просто эскизъ, въ которомъ почти нѣтъ ни характеровъ, ни душевной драмы. Но нельзя не быть благодарнымъ Вольфу за эту рамку для прелестныхъ картинъ Веберовской кисти. Первое появленіе труппы Цыганъ обрисовано ихъ маршемъ: мелодія марша оригинально цыганская (какъ означено самимъ композиторомъ). Треугольникъ и бубны постоянно сопровождаютъ цыганскую музыку и придаютъ ей тотъ «мѣстный» колоритъ, въ мастерскомъ владѣніи которымъ Веберъ всегда останется однимъ изъ первѣйшихъ. Бренчанье, позваниванье и стукотня разныхъ «янычарскихъ» и «китайскихъ» инструментовъ, успѣло даже прискучить намъ, особенно въ балетахъ и въ итальянскихъ дюжинныхъ операхъ. Какая разница, когда что на своемъ мѣстѣ! Въ этомъ одна изъ главныхъ тайнъ искусства. За маршемъ хоръ, въ ритмѣ балета (или, что все равно, alla polacca). Все свѣжо и красиво.

№ 2. Музыка во время импровизаціи Преціозы. Въ наше время любятъ писать противъ непозволительнаго будто бы анти-эстетическаго смѣшенія прозы или стиховъ, просто говоренныхъ (безъ пѣнія) съ музыкою оркестра. Тѣмъ, которые успѣли убѣдить себя въ этой «непозволительности» и мнимомъ противорѣчии эстетическимъ законамъ, можно посоветовать послушать «Преціозу». Пиццикато скрипокъ и басовъ, мелодическія выходки кларнета, прелестный дуэтъ между флейтою и скрипкою, все это превосходно сливается съ декламациею и подтверждаетъ ту аксіому, что въ искусствѣ «все хорошо, что хорошо», и что эстетическія теоріи, придумываемыя по книгамъ и надъ книгами, рассыпаются въ прахъ передъ вымыслами истинно-художественной природы.

№ 3. Танцы Цыганъ (кордебалетъ), родъ быстрого скерцо, котораго «Тріо» составляетъ соло Преціозы. Мелодія поручена любимому Веберомъ «романтическому» инструменту — вальдгорну. Впрочемъ, этотъ № менѣ замѣчательнъ.

Второй актъ—въ таборѣ Цыганъ, среди гористой мѣстности, въ лунную ночь,—открывается хоромъ № 4. Оркестровка чрезвычайно колоритна. Двумъ маленькимъ флейтамъ поручены отдѣльные возгласы противъ всей массы смычковыхъ. Это въ ритурнель, при началѣ и концѣ каждаго куплета хора. Самый хоръ—очень простыми аккордами, безъ оркестра, и вслѣдъ за каждой фразой

повтореніє послѣднихъ ея звуковъ «эхомъ» въ горахъ (рога за кулисами). Эффектъ неподобный!

№ 5. Романсъ Преціозы: *Einsam bin ich, nicht alleine*; мелодія его очень сентиментальная, въ чисто-нѣмецкомъ вкусѣ, сдѣлалась приторною отъ шарманокъ (этой музыкальной язвы). Въ аккомпаниментѣ пиццикато всѣхъ скрипичныхъ инструментовъ передаетъ звуки лютни, на которой Преціоза сопровождаетъ свое пѣніе, а духовые въ мягкихъ, гармоническихъ сочетаніяхъ, превосходно разнообразятъ каждую строфу романса.

№ 6. Сначала веселая музыка изъ-за кулисъ (родъ цыганскаго трепака), потомъ во время шествія всего табора, гдѣ Преціозу и старую Цыганку Біарду торжественно несутъ на носилкахъ. Безподобный хоръ (F-dur, Moderato,  $\frac{4}{4}$ ): это одно изъ лучшихъ вдохновеній Вебера не только въ числѣ №№ Преціозы, но и вообще въ сокровищницѣ его твореній. Какая-то величественная красота и неподражаемая свѣжесть эффекта.

Ритурнелемъ хора, мало-по-малу замолкающимъ при удаленіи Цыганъ—служить опять мелодія цыганскаго марша.

Въ 3-мъ актѣ, № 7, (испанскіе танцы), былъ выпущенъ вѣроятно по хореографическимъ требованіямъ и замѣненъ балетною музыкою не веберовскою. Жаль, потому что въ веберовскомъ балетѣ много оригинальной прелести, особенно со стороны ритма. Притомъ-же композистъ, какъ всегда, для вѣрности мѣстному колориту, воспользовался народными испанскими мотивами.

Послѣдній № 8—опять превосходный хоръ (A-dur) съ воздушнымъ аккомпаниментомъ скрипокъ, въ игривой фигурѣ, на высокихъ нотахъ. Веселые, ласкающіе звуки отлично идутъ къ сценическому впечатлѣнію—праздникъ, иллюминація въ саду. Послѣ хора, опять маршъ Цыганъ и участіе музыки въ піесѣ оканчивается мелодрамою, гдѣ повторены многіе изъ прежнихъ мотивовъ.

Это сливается конецъ съ началомъ, т. е. съ увертюрой, въ которой вступленіе составляетъ «tempo di Bolero» (A-moll) изъ № 1 и № 8, потомъ цѣликомъ слѣдуетъ маршъ Цыганъ (часто повторяемый среди піесы) и горячее allegro, выстроенное на мотивъ марша (въ другомъ ритмѣ) и на мелодію танца Преціозы (также и въ другомъ ритмѣ).

Общее впечатлѣніе отъ музыки—превосходно, хотя нѣсколько не полно изъ за окончанія піесы безъ хора и безъ оркестра. Но это уже было дѣло Вебера,—намъ его не поправлять!

Роль Преціозы безъ сомнѣнія эффектна, но не слишкомъ-ли многого требовали авторы отъ артистки—исполнительницы? Какой фениксъ сценическаго искусства находился передъ ними въ идеалѣ, что они заставили Преціозу играть большую драматическую роль, да при этомъ протанцовать балетное соло (!) и пропѣть оперный романсъ!

Романсъ въ роли Дездемоны и баллада Офеліи—всегда порядочная помяха для драматическихъ актрисъ. Чѣмъ онѣ лучше по своему дѣлу, тѣмъ

менѣе брають согласны превращаться среди драмы въ артистку оперную, потому что очень часто вовсе не умѣютъ пѣть (и умѣть не обязаны), да и къ музыкѣ иногда совершенно равнодушны. Но у Шекспира ни Офелія, ни Дездемона не танцуютъ, а въ Преціозѣ еще и балетное поприще затронуто! Всегда какъ-то жаль артистки, которая въ драматическихъ порывахъ должна себя сдерживать, потому что придется еще два трудные момента: надо будетъ въ 1-мъ актѣ протанцовать, а во 2-мъ—спѣть романсъ. Г-жа Шенгофъ (Schönhoff), пріѣхавшая сюда съ Дрезденской сцены, исполнила роль Преціозы удовлетворительно, но именно ея игра навела насъ на высказанныя мысли «сожалѣнія».

Мечтаемое Вагнеромъ соединеніе всѣхъ искусствъ на сценѣ, въ равной степени участія,—утопія почти несбыточная, а такое соединеніе трехъ талантовъ въ «одной артисткѣ» должно быть еще несбыточнѣе.

*Impossibium nulla obligatio*—выражались римскіе юристы, а на блестящія, феноменальныя исключенія, кажется, никогда не слѣдуетъ рассчитывать.

Изъ другихъ лицъ въ Преціозѣ, упомянемъ о роли цыганскаго атамана—очень хорошо выполненной г-мъ Горнике, въ прекрасномъ живописномъ костюмѣ, и о роли старой цыганки Віарды. Заслуженная артистка нѣмецкой сцены, г-жа Альбрехтъ, всегда отличавшаяся отчетливостью и талантливостью игры, создала роль Віарды типически. Эта живописная старуха въ томъ родѣ, какъ Азучена въ Трубадурѣ, но не столько страшная, оставляетъ глубокое впечатлѣніе одною наружностью и костюмомъ. Всѣ оттѣнки игры были превосходны. Второстепенная комическая роль управителя въ барскомъ замкѣ, инвалида Д. Педро, съ его вѣчнымъ пригѣвомъ: *Seit der grossen Retirade*, вышла очень забавна въ лицѣ г. Брюнинга (въ старыя годы исполнялъ эту роль г. Моръ).

Кромѣ «Преціозы» спектакль состоялъ изъ двухъ небольшихъ пьесокъ: «*Am clavier*» (*Le piano de Berthe*) и «*Romeo auf dem Bureau*». Все это не совсѣмъ по моей части, также какъ и танецъ г-жи Прихуновой съ тѣнью, но для полноты отчета о бенефисѣ прибавлю нѣсколько строкъ. Въ первой — въ роли Берты г-жа Шенгофъ, довольно молодая артистка съ счастливою наружностью, была очень мила (лучше, нежели въ Преціозѣ). Г. Ландфостъ, недавно пріѣхавшій изъ Вѣны, былъ весьма хорошъ въ роли молодого композитора Франпа (на французской сценѣ отлично выполняемой г. Бертономъ).

Въ пьескѣ «Ромео» отличался бенефициантъ въ главной роли молодого повѣсы, который служить писцомъ у одного Совѣтника Юстиціи (*Justizrath*), но весь преданъ любви къ театру, морочитъ своего начальника, выпутывается изъ разныхъ приключеній ловкою находчивостью; наконецъ, всетаки попадается «подъ сюркуль» и избавляется отъ тюрьмы и другихъ бѣдствій единственно милостью своего командира, добрейшаго изъ Юстицратовъ. По случаю очень граціознаго танца г-жи Прихуновой, съ освѣщеніемъ сцены бенгальскимъ огнемъ изъ-за кулисы, сверху, невольно приходитъ въ голову мысль о живо-

личности и поэтичности освѣщенія людей «натуральнымъ», а не театральнымъ порядкомъ, т. е. не «снизу», какъ свѣтятъ лампы съ боковъ суфлера, а «сверху», какъ свѣтятъ въ природѣ солнце и луна. Говорятъ, что въ Лондонѣ были попытки такого освѣщенія. Въ добрый часъ! Есть много мелочей, которыя на театрѣ существуютъ по однажды принятой манерѣ, а между тѣмъ во многомъ лишаютъ сценическое искусство той поэзии, которая должна въ немъ быть и, въ сущности, не возможна на дѣлѣ.



## Робертъ

(въ первый разъ по возобновленіи, въ бенефисъ г. петрова, 30-го октября, въ театрѣ-циркѣ \*).



говорить объ оперѣ извѣстной и переизвѣстной, проживш<sup>ей</sup> цѣ-  
лую четверть столѣтія въ славу и почести, и начинающей уже  
нѣсколько старѣть, слышанной въ Петербургѣ несчетное коли-  
чество разъ на Русскомъ (въ 30 годахъ), потомъ на русскомъ  
и нѣмецкомъ (тогда же при Брейтингѣ, Ферзингѣ и Тальони),  
потомъ вплоть до нынѣшняго времени на Итальянскомъ театрѣ,—  
дѣло для музыкальнаго дѣтописца не совсѣмъ привлекательное.

Такъ должно казаться, по всей вѣроятности, но на нынѣшній разъ предположеніе вовсе ошибочно.

Рѣдкое явленіе въ Петербургскомъ оперномъ мѣрѣ могло быть для насъ такъ важно, такъ назидательно, имѣть такое полное право на искреннее сочувствіе.

Этому двѣ причины: блистательный успѣхъ смѣлаго подвига, совершеннаго молодою русской труппою, и сама опера добросовѣстно, тепло выполненная,—«предметъ сильно вызывающій на размышленіе».

Когда рѣчь идетъ объ всемъ знаменитомъ до нельзя прославленномъ въ дѣлѣ искусствѣ: о Колизеѣ въ Римѣ, или о Корреджіевой ночи, о Реквиемѣ Моцарта или о Робертѣ Мейербера,—чтобы не впасть въ повтореніе тысячу разъ высказаннаго,—есть одно вѣрное средство: при слушаніи, или созерцаніи стараться освободить себя, отвлечься отъ всѣхъ «принятыхъ», заранѣе сложившихся мнѣній, стараться забыть все прочитанное объ этихъ предметахъ, смотрѣть «свѣжими» глазами, слушать «свѣжими» ушами, руководствоваться единственно «своимъ» воззрѣніемъ, «своимъ» вкусомъ, и потомъ передавать свои впечатлѣнія какъ можно правдивѣе, не дѣлая ни малѣйшихъ уступокъ

\*) «Музык. и Театр. Вѣстн.», 1857 г., № 40.

ни въ чью пользу. При всей «индивидуальности» такого мнѣнія, иногда страннаго, быть можетъ не совсѣмъ вѣрнаго, оно во всякомъ случаѣ (предполагая нѣкоторую долю художественнаго пониманья въ пишущемъ) будетъ несравненно полезнѣе для самага дѣла, нежели повтореніе истертыхъ панегриковъ, которые, благодаря гуттенбергову изобрѣтенію, можно написать объ чемъ угодно, никогда не выѣзжая изъ Петербурга и даже не трогаясь изъ своего кабинета.

Въ настоящемъ случаѣ такое отрѣшеніе своего взгляда отъ «всѣхъ» стороннихъ вліяній тѣмъ труднѣе, что въ числѣ этихъ *стороннихъ* вліяній будутъ иногда наши же собственныя впечатлѣнія за много лѣтъ назадъ и неразлучныя съ этими впечатлѣніями воспоминанія, такъ легко и незамѣтно набрасывающія «свой» и всегда поэтической колоритъ на все, что уже вошло въ категорію прошедшаго... Между тѣмъ, мнѣ лично Робертъ былъ особенно интересенъ съ той стороны, чтобъ окончательно провѣрить свой вкусъ въ отношеніи Мейербера. На меня-же, особенно вслѣдствіе невѣрно-понятыхъ статей о Сѣверной Звѣздѣ (въ прошломъ году Вѣстника), стало падать нарѣканіе, будто я вовсе отрицаю (!) въ Мейерберѣ необыкновенный талантъ! (когда и гдѣ я это высказалъ)?

Итакъ, прослушавъ Роберта въ Театрѣ-циркѣ съ удвоеннымъ, удесятереннымъ вниманіемъ, я не лишнимъ считаю сообщить здѣсь въ бѣгомъ очеркѣ: какъ и что мнѣ показалось (независимо отъ исполненія, о чемъ рѣчь будетъ далѣе).

Повторяю, что буду высказывать безъ обиняковъ свои личныя впечатлѣнія, приглашая cadaго изъ читателей сличить ихъ съ собственными.

Увертюра или, вѣрнѣе, контра-пунктно-разработанная прелюдія, не смотря на то, что мнѣ хорошо знакома каждая ея нота, показалась мнѣ запутанною и некрасивою. Много работы оркестру, много «претензій», музыки мало, вдохновенія еще меньше. Въ этомъ родѣ «симфоническихъ прологовъ» какъ далеко ушелъ впередъ отъ Мейербера Рихардъ Вагнеръ! (напримѣръ, въ мастерской своей—весьма недлинной прелюдіи къ «Лоэнгрину»).

Во всемъ первомъ актѣ, кромѣ нѣкоторыхъ очень счастливыхъ мелодическихъ фразъ, напримѣръ, при входѣ Рембо, Алисы, также въ романсѣ ея, кромѣ иныхъ отличныхъ подробностей оркестровки (напримѣръ, во второмъ куплетѣ баллады Рембо, въ речитативѣ при объясненіи Роберта съ Алисою и т. д.), съ собственно-музыкальной стороны симпатическаго почти ничего. Ума въ обработкѣ мыслей, въ поворотѣ сценъ, много, но вѣдь умъ и ловкая декоративность еще не музыка. Въ иныхъ мѣстахъ финала мелькаетъ также истинная музыкальность. Но жаль, что одному изъ такихъ мѣстъ черезъ-чуръ близкою роднею приходится музыка Вебера,—я говорю о репликахъ Роберта передъ Presto (D-moll) «гонимый судьбой»,—аріозо тенора и отвѣты оркестра почти цѣлкомъ изъ сцены раскаянья Макса въ послѣднемъ финалѣ Фрейшюца.

Главный мотивъ финала (съ флейточкой и треугольникомъ), «злато—все



мечта пустая», больно отзывается кадрилиною музыкою и совершенно лишена благородства. Впечатлѣнію 1-го акта на меня вредить можетъ быть и то еще, что тутъ на сценѣ все рыцари, почти въ такихъ же костюмахъ, какъ въ одной итальянской оперѣ, гдѣ цѣлый лагерь воиновъ веселится подѣ звуки нестерпимо плоскіе...

Второй актъ Роберта весь крайне <sup>до</sup> скученекъ. За удержаніе многихъ номеровъ, выпускаемыхъ Итальянцами, все таки слѣдуетъ поблагодарить русскую труппу, потому что пьеса имѣетъ теперь нѣкоторый смыслъ, который у Итальянцевъ для краткости выпущенъ, но съ музыкальной (да и съ драматической точки) выигрышъ не великъ, особенно когда положить на вѣсы длиннѣйшее «*pas de cinq*».

Если въ первомъ актѣ Мейерберъ, въ музыкальномъ поворотѣ каждой сцены, въ экономіи, такъ сказать, всего сочиненія нисколько не напоминаетъ итальянской рутинѣ, напротивъ идетъ хотя не очень музыкальнымъ, да своимъ путемъ; за то во второмъ—полное владычество рутинѣ итальянской и старофранцузскаго стиля оперъ съ великолѣпнымъ спектаклемъ. Рецептъ извѣстенъ; длинная бравурная арія «принцессы» (такъ по штату положено еще въ мета-стазіевы времена), женскій хоръ въ прибавку къ ариі, для роздыха «принцессѣ» (такъ у Меркаданта, Паччини е *tutti quanti*) потомъ маршъ, торжественное шествіе народа, солдатъ, паредворцевъ и короля (первая роль, судя по афишѣ), потомъ танцы (*divertissement obligé*, какъ во времена Глука, и потомъ у Спонтини, и почти всегда некстати) въ заключеніе финаль—общимъ хоромъ веселья. Замѣчательно, что весь планъ 2-го акта Роберта повторился параллельно во 2-мъ актѣ Гугенотовъ. И такъ, виртуозная арія принцессы съ женскимъ хоромъ вышла слабѣйшимъ и скучнѣйшимъ нумеромъ изъ всей оперы.

Параллельность простирается и на дуэтъ принцессы съ теноромъ (въ Робертѣ, Изабелла и Робертъ; въ Гугенотахъ, Маргарита и Рауль). Этотъ дуэтъ, совершенно безпѣтный и лишній, выпускается, къ нашему удовольствію, и на русской сценѣ. Немножко жаль, что при этой полезной ампутаціи отпала и маленькая сцена Роберта съ герольдомъ принца Гренадскаго. Въ этомъ вызовѣ на поединокъ, родъ аріозо съ аккомпаниментомъ тромбоновъ (въ тонѣ D-moll), есть много мрачнаго величія. Во 2-мъ актѣ всего одна очень рельефная мысль, но за то одна изъ пружинъ оперы, а именно: четыреххотный мотивъ турнира (*C-dur*) въ финалѣ, порученный литаврамъ и контрабасамъ. Итальянцы и эту мысль пропускали, потому что литавричикъ вѣдь не «примадонна» же въ самомъ дѣлѣ, чтобъ заботиться о его «соло»!

Вообще говоря, первый и второй актъ только для того и существуютъ, чтобъ мотивировать третій, въ которомъ талантъ Мейербера выступаетъ въ полномъ блескѣ. Здѣсь уже много и музыкальных намѣреній, а объ умѣ, объ эффектности и говорить почти лишнее.

Самая прелюдія передъ 3 актомъ не въ примѣръ лучше «увертюры»:

туть есть свобода музыкальной мысли, есть широкій оркестрный размах (à la Rossini) и опредѣленная, свѣжая колоритность.

Дуэтъ Рембо съ Бертрамомъ по всей справедливости считается очень хорошимъ въ своемъ родѣ; Мейерберу иногда отлично удается горькій сарказмъ въ музыкѣ,—примѣръ: этотъ дуэтъ и трио въ палаткѣ Анабаптистовъ въ «Пророкѣ».

Въ сценѣ Бертрама собственно музыки не много, но эффектъ адскаго хора при всей рѣзкости поразителенъ. Впрочемъ, во время оно, мнѣ вся эта невидимая кутерьма въ пещерѣ представлялась гораздо болѣе ужасною. Я былъ убѣжденъ, что Алиса, заглянувъ въ предъисподнюю, увидѣла такія страсти, что лучше объ нихъ и не думать. Юное воображеніе особенно податливо на иллюзіи. Но во всякомъ случаѣ, одна изъ самыхъ удачныхъ мыслей Скриба, одинъ изъ самыхъ сильныхъ театральныхъ эффектовъ, это адская пещера, въ которой мы знаемъ, чувствуемъ, слышимъ присутствіе злыхъ духовъ, не имѣя надобности наслаждаться ихъ лицедрѣніемъ на сценѣ, что всегда остается ниже фантазіи.

Въ куплетахъ Алисы мелодія слишкомъ гризеточная, *maîgée à la française*, но въ оркестрной обработкѣ отличныя подробности. Съ третьяго акта преимущественно выступаетъ мастерство Мейербера во владѣннн великолѣпными средствами оркестра, доставшимися ему по наслѣдству отъ художниковъ французской школы и отъ Вебера, и съ приложеніемъ, конечно, собственной богатой оригинальности. Самая прелюдія передъ куплетами чрезвычайно свѣжее, ароматическое сочетаніе флейтъ, гобоевъ и кларнетовъ. Это прозрачно, кристально, какъ ключевая вода. Перерывъ напѣва *B-dur* звуками адскаго вальса (*H-moll*) очень интересенъ съ эффектной и съ гармонической стороны. Нельзя усомниться однако, что въ этихъ перерывахъ, въ этомъ рѣзкомъ контрастѣ между наивною душою и адскими отголосками, первообразомъ для Мейербера была арія Макса въ 1-мъ дѣйствиі Фрейшюца (такъ какъ и вообще самый сюжетъ Роберта есть французско-романтическая «амплификація» Фрейшюца, кое-какъ склеенная съ поэтической средневѣковой легендой о нормандскомъ принцѣ, Робертѣ-Дьяволѣ,—легендой. Скрибомъ безобразенной).

Одно изъ капитальнѣйшихъ созданій Мейербера (на мой вкусъ) большой дуэтъ Бертрама и Алисы—это въ своемъ родѣ столько же рельефно и почти столько же художественно, какъ дуэтъ Марсея и Валентины въ 3-мъ актѣ Гугенотовъ (замѣтите, опять параллельность!) Съ высшей эстетической точки можно критиковать рѣзкую антитезу «дьявола» Бертрама и «ангела» Алисы (контрастъ à la Victor Hugo болѣе для декорационнаго эффекта, нежели для внутренняго драматизма), но, допустивъ эту антитезу (главную мысль пьесы), нельзя не сознаться, что столкновеніе, коллизія этихъ двухъ личностей вышла у Мейербера здѣсь (и въ трио 5 акта) великолѣпно.

Партія Алисы въ дуэтѣ болѣе пассивна, чѣмъ въ трио; подъ василиско-

вымъ взглядомъ Бертрама ея душа дрожить и бьется, какъ голубокъ въ когтяхъ коршуна.

Мелодія вся будто разорвалась на вздохи и вопли.

Бѣшенство Бертрама, выраженное страшными взрывами всѣхъ силъ оркестра, со взвизгами маленькой флейты, сверкающими будто вспышки адскаго пламени, проникнуто истинно-сатанинскимъ характеромъ.

Моментъ преклоненія Алисы передъ раздавливающей ее магической властью Бертрама, моментъ его грознаго торжества:

— «Ты теперь сообщницей мнѣ стала

И мнѣ вполне принадлежишь».

превосходно переданъ речитативною фразою, въ сопровожденіи однихъ мѣдныхъ инструментовъ, въ среднемъ регистрѣ, побѣдоносными, но не громкими аккордами (*mezzo forte*). Здѣсь въ музыкѣ то «мрачное» сіяніе на поренрѣ князя тьмы, которое Мильтонъ придалъ своему Луциферу \*).

Тріо безъ оркестра казалось мнѣ прежде лишнею вставкою, чѣмъ-то въ родѣ «*tour de force*» композитора и пробнымъ камнемъ для трехъ главныхъ исполнителей.

Оно однако не лишено истинной поэзіи и тихимъ впечатлѣніемъ трехъ единичныхъ голосовъ отрадно освѣжаетъ слухъ послѣ оркестровыхъ массивностей.

О гармонической обработкѣ и разпространяется нечего.

Отличное владѣніе гармоніею увлекаетъ Мейербергера иногда въ слишкомъ вычурныя модуляціи. Нѣкоторыя фразы въ расположеніи голосовъ близко напоминаютъ терцетъ Марсея, Рауля и Валентины въ концѣ Гугенотовъ. Впрочемъ, повторяютъ самого себя, дѣло для каждаго художника почти неизбежное.

Мудрено, чтобы пѣвцы, при такой довольно длинной и такъ тонко гармонизованной нѣсѣ безъ оркестра, не спустились съ тона хоть немножко. Найдчивый умъ Мейербергера обошелъ это затрудненіе: первые звуки оркестра послѣ терцета: глухая дробь литавръ (самаго неопредѣленнаго инструмента въ отношеніи интонаціи) и диссонансный аккордъ, легко скрывающій всякіе грѣшки. Дуэтъ Бертрама и Роберта мнѣ нисколько не по душѣ. Кромѣ хорошихъ наміреній въ таинственномъ речитативѣ Бертрама, эта сцена повернута слиш-

\*) Тѣхъ изъ читателей моихъ, которые пожелали бы справиться съ самою музыкою, съ нотами, и не имѣютъ дома ничего, кромѣ фортепьянной аранжировки Роберта въ 2 или 4 руки (такъ называемая, *partition pour Piano seul*, безъ пѣнія) — предваряю, что они не найдутъ той средней части дуэта, о которой здѣсь рѣчь идетъ. Многія, чрезвычайно-важныя подробности оперы (въ томъ числѣ, напримѣръ, также вся сцена воззванія изъ гробовъ) такъ какъ считаются не аріями, а речитативами (!), выпущены въ дюжинныхъ аранжировкахъ. Теченіе Мейерберговыхъ мыслей въ ихъ ненарушимости можно прослѣдить только въ оркестровой партитурѣ или въ фортепьянномъ полномъ изданіи съ текстомъ. Когда же однако перестанутъ подбивать публику статуями безъ носа, безъ ушей, безъ пальцевъ, выдавая ихъ за пронаведенія знаменитаго художника? Когда перестанутъ безсвязные клочки оперъ величать именемъ партитуры?

комъ на французскій ладъ и отзывается то чѣмъ-то тривиальнымъ, то избыточнo риторичностью.

— Другое дѣло—сцена воззванія изъ гробовъ;—здѣсь все совершенно подходитъ къ «задачѣ» (мы ее не касаемся) и свидѣтельствуетъ о силѣ Мейерберова воображенія. Здѣсь, какъ и въ самой процессіи возстающихъ изъ гроба, талантъ Мейербера въ своей стихіи. Участіе там-тама или гонга въ музыкѣ процессіи не фортиссимо, а mezzo-forte, чрезвычайно эффектно и придаетъ всей сценѣ характеръ тяжелаго, фантастическаго видѣнія (чѣмъ, послѣ Роберта, частенько пользовался Берліозъ).

Фаготы до Мейербера никѣмъ не были такъ колоритно употреблены въ своемъ низкомъ, некрасивомъ регистрѣ. Здѣсь эти глухіе, сдавленные, гробовые звуки приносятся къ намъ будто изъ подземныхъ склеповъ и неразлучно соединяются съ идеями тлѣнности и разрушенія: эффектъ магическій. Въ речитативѣ Бертрама, повелѣвающаго возставшимъ, «одѣтыя прелестью земною», выпукло и плѣнительно выступаютъ «віолончели». Имъ же — этимъ сладкозвучнымъ, сладострастнымъ тенорамъ оркестра, поручень главный напѣвъ, въ сценѣ обольщенія любовью. Въ музыкѣ балета вообще много характерныхъ подробностей, но много и рутинностей.

Жаль, что изъ балета выпускають *la séduction par le jeu, Es-dur, 3/4*; по мотиву и игривой его разработкѣ, это одно изъ самыхъ удачныхъ созданій Мейербера въ характерѣ граціозномъ. (Листъ превосходно воспользовался мотивомъ (*Es-dur*) въ своей большой и очень характерной фантазіи *Reminiscences de Robert-le-Diable*).

Сколько занимателенъ со сценической и съ музыкальной стороны 3-й актъ, столько опять слабенеетъ четвертый. Недурной женскій хоръ (но слишкомъ растянутый въ отношеніи къ незначительной мелодіи), хорошее, но плосковатое оркестрное и хоровое развитіе уже знакомаго мотива «турнира»; дуэтъ Роберта съ Изабеллой, въ которомъ оркестръ такъ бушуетъ, что на долю голосовъ почти ничего не осталось; эффектно-оркестрованная каватина «сжался», на мой вкусъ пошловатая ровно столько, какъ и сценическая задача этой музыки; наконецъ финаль съ энергическимъ размахомъ ритма и гармоніи, но безъ интереса. Робертъ замахивается на рыцарей; рыцари замахиваются на Роберта также, какъ и въ первомъ актѣ.

Удивительно, что въ этой заключительной сценѣ акта, весьма слабой со стороны дѣйствія, Мейерберъ до того далъ волю собственно-музыкальному развитію, что каждая оперная труппа даже при лучшемъ желаніи (какъ въ настоящемъ случаѣ), дать оперу вполнѣ, встрѣчаетъ неминуемую «необходимость» сократить этотъ финаль по крайней мѣрѣ на три четверти всей его непо-мѣрной длины. Вѣдь впереди еще цѣлый и весьма важный актъ!

Вся сила оперы въ 3 актѣ и въ 5-мъ, т. е. въ тѣхъ дѣйствіяхъ, гдѣ главныя сцены Бертрама и Алисы, гдѣ Ариманъ борется съ Ормуздомъ; первое,

второе и четвертое дѣйствія только цементъ, какъ въ драматическомъ, такъ и въ музыкальномъ отношеніи.

Если подумать однако, чего-чего нѣтъ въ этой громадной, слишкомъ громадной оперѣ!

Рыцари, игра въ кости, блескъ и пышность около Изабеллы, адъ около Бертрама, вакханалія дѣвъ веселья, адскою силою вызванныхъ изъ ихъ гробницъ, а теперь вдругъ—хоръ отшельниковъ, церковь, звуки органа, молитва!

Ich sag euch, gebt nur mehr, und immer, immer mehr,

So könnt ihr euch vom Ziele nie verirren,

Sucht nur die Menschen zu verwirren,

Sie zu befriedigen ist schwer. (Изъ пролога къ Фаусту Гёте).

Впрочемъ эстетическое взвѣшиваніе намѣреній Скриба и Мейербера здѣсь у насъ нисколько въ расчетъ не входитъ. Это повело-бы слишкомъ далеко, да и было уже говорено объ этомъ въ Вѣстникѣ, въ прошломъ году, въ статьяхъ Листа. Беремъ что какъ есть, безъ дальнѣйшихъ мудрствованій. Съ такой точки зрѣнія, весь послѣдній актъ Роберта неоспоримо отличное произведеніе.

Какой неподобный хоръ отшельниковъ! Одни басовые голоса, унисономъ въ патетическомъ тонѣ (C-moll). Какъ проникнуть средневѣковымъ суровымъ католицизмомъ и исполненъ величія! Здѣсь уже не нашлось мѣста формамъ и приемамъ, сосѣднимъ съ тривіальностью (что такъ часто случается съ авторомъ Роберта); строгая аскетическая религіозность выдержана здѣсь отъ первой до послѣдней ноты. Такой одинъ нумеръ стоитъ 2-хъ оперъ синьора Верди, который для иныхъ гораздо выше Мейербера.

За превосходнымъ хоромъ, превосходный речитативъ одного изъ отшельниковъ, какъ переходъ къ чудесной молитвѣ подъ звуки органа. Есть сказаніе, что всю эту церковную музыку Мейерберъ скопировалъ съ одной малоизвѣстной и довольно-старинной литаніи. Что намъ за дѣло до этого, когда все такъ хорошо и кстати! Въ дуэтѣ Роберта съ Бертрамомъ продолженіе тѣхъ же умилительныхъ, церковныхъ звуковъ, но уже въ перебивку съ оркестромъ. Нельзя, чтобъ музыка была сама по себѣ нехороша, если одарена такою властью «волновать душу» какъ эта сцена! Иногда, до нынѣшняго спектакля, мнѣ казалось, что я люблю эту сцену только по воспоминанію пріятныхъ прошлыхъ лѣтъ; теперь я убѣдился, что тутъ не во внѣшнемъ сила, а въ самомъ Мейерберовомъ созданіи. Мы готовы плакать отъ этихъ напѣвовъ вмѣстѣ съ Робертомъ,—въ этомъ цѣль автора, въ этомъ и торжество его таланта.

Красоты финальнаго терцета ярки и общезвѣстны. Борьба злаго и добраго начала, которая разрастается по обѣимъ сторонамъ Роберта, воплощена и на сценѣ, и въ музыкѣ слишкомъ декоративно, но это опять изъ области тонкихъ эстетическихъ вопросовъ, которыхъ мы обѣщались не задѣвать здѣсь. Со стороны же «Мейерберова» стилия и французской оперы — финальный терцетъ—одинъ изъ превосходнѣйшихъ нумеровъ. Недостатковъ (особенно въ

плавномъ теченіи собственно «музыкальной» мысли) не нѣтъ, но они исчерпаютъ за отличными достоинствами.

На свѣтѣ мало оперныхъ мелодій, въ которыхъ требуемый задачей сцены драматизмъ вылился бы въ такія типическія формы, какъ *moderato* (H—*moll*) въ началѣ этого терцета, какъ мелодія завѣщанія матери Роберта (тоже H—*moll*) какъ мажорный разцвѣтъ этой же мелодіи (H—*dur*), какъ (E—*moll*) страстная фраза Бертрама... Прелестныя подробности Мейерберова оркестра выставляютъ въ очаровательномъ свѣтѣ мысли мелодическія.

Повтореніе хора молитвы достойно завершаетъ лучший актъ изъ всей оперы.

Вотъ мои откровенныя замѣтки о Робертѣ, съ натуры. Если я ими наскучилъ читателю (такъ какъ самый предметъ «новизною» не отличается), каюсь въ томъ, но прошу не забыть, что на моей совѣсти лежало «оправдаться» отъ незаслуженныхъ обвиненій. Порицать всю Мейерберову музыку сплошь и рядомъ, отвергать огромность его дарованія, по моимъ понятіямъ также нелѣпо... какъ, чтобы?.. также нелѣпо; какъ, напримѣръ, ставить Рубинштейна на одну доску съ Глинкою и видѣть въ Рубинштейнѣ представителя русской музыкальной славы! (А есть и такія мнѣнія)!?...

Теперь перейдемъ къ главному предмету нашего отчета, къ исполненію Роберта русскою труппою.

Она совершила просто чудеса! Невозможно было ожидать такой удачи, такого удовлетворительнаго исполненія этой длинной и весьма трудной оперы. Въ результатъ много наслажденія и много благодарности стараніямъ артистовъ и попеченіямъ Дирекціи, которая разнообразіемъ репертуара русской оперной труппы такъ успѣшно поднимаетъ ее въ общемъ мнѣніи.

Такія капитальныя оперы, какъ Жизнь за Царя, Фрейшюцъ, Робертъ, Фенелла, (ее ставятъ), потомъ Оберовъ Бронзовый конь и свѣженькія оперы Флотова—Марта и Индра, для людей истинно любящихъ музыку, безъ сомнѣнія, чрезвычайно пріятны.

И такъ, общее впечатлѣніе—отрадное, утѣшительное чувство самодовольства, потому что для русскихъ любителей музыки всего драгоцѣннѣе успѣхи русской труппы. Смотри съ этой точки слѣдуетъ только «хвалить» исполненіе Роберта, превозшедшаго всѣ наши самыя теплыя надежды.

Кое-какія мелкія замѣчанья о томъ и о семъ должны быть приняты за самое благонамѣренное стремленіе улучшить то, что легко можетъ-быть улучшено.

Въ числѣ исполнителей Мейерберовыхъ оперъ, вообще первое мѣсто, по всѣмъ правамъ, принадлежитъ лицу «собрательному»—оркестру.

Для «Роберта» оркестръ театра-цирка былъ еще усиленъ противъ обыкновеннаго, весьма полнаго состава. Все шло очень исправно и отчетливо, не смотря на крайнюю сложность иныхъ ритмовъ и инструментальныхъ сочетаній. Даже (что не всегда случается) темпы были взяты вѣрно. Въ двухъ

мѣстахъ только два маленькія обстоятельства повредили нѣсколько тонко-обдуманному Мейерберомъ эффекту!

А именно, въ сценѣ возстанія изъ гробовъ, важную роль въ оркестрѣ играютъ гонгъ или там-тамъ. Но онъ находился въ жестокомъ разладѣ съ остальнымъ оркестромъ. Онъ былъ гораздо выше того, какъ слѣдуетъ; долженъ быть настроенъ въ Е (въ терцію тоники, если не въ доминанту g), а звучалъ, кажется, въ F, что постоянно больно разнорѣчило съ аккордами.

Другое обстоятельство: присутствіе барабанной дроби (зачѣмъ *militaire* въ адскомъ вальсѣ? У Мейербера въ партитурѣ означены *triangolo e piatti*, бубны—*tambours de basque* тоже не помѣшали бы дѣлу); но солдатскій барабанъ въ адской пещерѣ нестати; по очень понятному сочетанію идей, тотчасъ представится, что пирующие дьяволы поступили въ военную службу.

Изъ дѣйствующихъ лицъ, самое важное, безъ сомнѣнія, Бертрамъ. Бенефициантъ былъ въ этой роли точно такой же, какъ и лѣтъ двадцать назадъ т. е. превосходенъ. Въ Петербургѣ много перебивало Бертрамовъ (Ферзингъ, Тамбурины, Формезъ, нѣкій Гюрто и Дидо); нашъ Бертрамъ, скажемъ съ гордостью, безъ сравненія лучше всѣхъ чужихъ. Кому удалось слышать въ Парижѣ Левассера (для котораго эта роль написана), сознаются, что Петровъ лучше и Левассера; самая наружность, гримировка нашего артиста и отличная игра его физиономіи въ этой роли вышли до того типичны, что талантливый русскій романистъ Лажечниковъ портрету Петрова въ Бертрамѣ посвятилъ цѣлую страницу своего «Басурмана».

Полюбуйтесь, съ какою душою выполняетъ Петровъ свое аріозо въ 1-мъ актѣ, въ сценѣ съ Робертомъ. Доброе чувство отеческой любви разнорѣчить съ характеромъ адскаго выходца, повтому, придать естественность этому сердечному изліянію, не выходя изъ роли — дѣло трудное. Петровъ здѣсь и во всей роли вполнѣ побѣдилъ это затрудненіе.

Тамъ, гдѣ рельефно выступаетъ «адскій» элементъ т. е. и въ дуэтѣ съ Рембо, и въ большомъ монологѣ, и въ сценѣ съ Алисой, онъ именно тотъ Бертрамъ, котораго задумали авторы. (Какъ въ рѣдкихъ случаяхъ приходится высказать такую похвалу во всей ея силѣ!).

Въ тріо безъ оркестра могучій голосъ Петрова служить надежнымъ основаніемъ этого зданія гармоническаго, и тріо удалось, какъ мы его не слышали очень давно.

Въ сценѣ возванія изъ гробовъ, партія Бертрама дышетъ царственнымъ величіемъ (какъ и въ нѣкоторыхъ частяхъ дуэта съ Агнесой), Петровъ передаетъ этотъ оттѣнокъ великолѣпно.

Человѣческое чувство любви къ сыну, неистово-сильное отъ страстности Бертрамовой природы и возрастающее при близости роковаго срока, доходитъ до крайняго предѣла въ финальномъ тріо. И здѣсь опять торжество для Петрова. Да будетъ позволено намъ однако замѣтить отличному артисту, что большую свою фразу, соло, въ этомъ терцетѣ, онъ замедляетъ въ темпѣ немножко

больше, чѣмъ слѣдуетъ. Страстность Бертрама передъ разлукою съ сыномъ не совсѣмъ согласуется съ такимъ замедленіемъ. Вообще результатъ извѣстенъ: лучшаго Бертрама и желать мудрено.

Роль Роберта, хотя очень большая, не принадлежитъ къ числу благодарныхъ. Очень хорошъ въ ней былъ нѣкогда Леоновъ, съ тѣхъ поръ хорошаго Роберта мы не слыхали.

Нынѣ занимаетъ эту роль—Сѣтовъ. Многія части огромной роли вышли у него очень удовлетворительны, напримѣръ, финалъ 1-го акта, гдѣ онъ, и какъ драматическій артистъ, весьма хорошъ. Въ дуэтѣ и трио 3-го акта, и въ дуэтѣ съ Изабеллой онъ поетъ отчетливо. Если же средства его голоса не подходятъ подъ требованія сцены съ Бертрамомъ, во время церковнаго пѣнія, въ 5-мъ актѣ, то это уже не его вина, вспомнимъ притомъ, что безъ этого тенора, обладающаго и умѣніемъ пѣть, и нѣкоторою энергіею, необходимою для многихъ ролей, мы были бы лишены возможности слышать на русской сценѣ Роберта и Фенеллу, и многое другое, что намъ предстоитъ въ будущемъ.

Партія Рембо будто создана для Булахова. Онъ всегда отлично-хорошъ въ роляхъ, гдѣ требуется на первомъ мѣстѣ наивность, тутъ все въ этомъ. Въ роли Рембо только двѣ сцены: баллада въ 1-мъ актѣ и дуэтъ съ Бертрамомъ въ 3-мъ. (Замѣчательно, что въ началѣ каждой, Рембо ловитъ кошелекъ съ деньгами и г. Булаховъ совершаетъ это очень ловко). Въ обѣихъ сценахъ простодушная игра и отличный симпатическій голосъ Булахова чрезвычайно на мѣстѣ.

Чтобы покончить сперва о мужскихъ роляхъ, скажемъ еще о Гумбинѣ. Какъ эффектенъ красивый его голосъ въ речитативѣ отшельника! (передъ молитвой съ органомъ). Итальянцы выпускали этотъ речитативъ, теперь онъ выступилъ въ полномъ блескѣ, и этимъ мы, конечно, обязаны органу Гумбина и отчетливой его фразировкѣ. Въ самой молитвѣ (за кулисами) слухъ жадно слѣдитъ за тѣмъ же звучнымъ голосомъ. Надобно желать, чтобы этому артисту больше было случаевъ выказывать себя также выгодно, какъ въ Робертѣ (хотя тутъ всего одна сцена).

Когда впервые услышали о распредѣленіи женскихъ партій, при нынѣшней обстановкѣ Роберта, многимъ показалось удивительно, зачѣмъ поручили роль Алисы г-жѣ Булаховой, а не г-жѣ Латышевой, которая въ драматическомъ отношеніи, т. е. теплою, одушевленною игрою, во многихъ случаяхъ приобрѣла общаго сочувствія больше, нежели г-жа Булахова, иногда слишкомъ робкая и холодноватая въ своихъ роляхъ. Притомъ, хотя обѣ партіи, Изабелла и Алиса, чисто—сопранныя, (значить ни одна не совсѣмъ по голосу г-жѣ Латышевой), но партія Изабелла, кажется, еще выше Алисиной.

Спектаклю 3-го октября суждено было пріятнѣйшимъ образомъ удивить насъ во многихъ отношеніяхъ. Одна изъ самыхъ яркихъ неожиданностей—счастливая переменна въ г-жѣ Булаховой. Въ ней явилось и одушевленіе, и увѣренность въ себѣ и въ звукахъ своего голоса, и даже замѣчательная степень энергіи. Все это еще получаетъ несравненно важнѣйшую цѣну, если



вспомнить, какъ трудна, какъ велика роль Алисы, и какъ часто на ней спотыкались пѣвицы довольно-знаменитыя; если вспомнить, что каждая исполнительница, выстуая, въ новой для себя, большой и отвѣтственной роли, не можетъ преодолѣть естественнаго чувства робости, а робость, несмѣлость, тотчасъ же отразятся и въ интонаціи, и во фразировкѣ, и въ игрѣ. Изъ всѣхъ этихъ неминуемыхъ затрудненій наша Алиса вышла побѣдительницею. Съ самаго появленія своего въ 1-мъ актѣ съ хоромъ рыцарей, она (кромѣ привлекательной наружности, что для этой роли не бездѣлица) и голосомъ, и игрою вполне отвѣчала требованіямъ.

Романсъ (E-dur) г-жа Булахова исполнила хоть не безъ робости, но отчетливо, даже въ трудныхъ каденцахъ, и публика не замедлила выразить свое сочувствіе громкими рукоплесканіями.

Сцена испуга передъ Бертрамомъ была сыграна очень мило и вѣрно характеру.

Во 2-мъ актѣ, въ партіи Алисы, нѣтъ ничего, кромѣ одной речитативной фразы и нѣсколькихъ нотъ въ финалѣ.

За то въ 3-мъ дѣйствіи кряду: большая сцена (куплеты и речитативъ), большой дуэтъ съ Бертрамомъ и трио безъ оркестра.

Выдержать это безъ замѣтной усталости—не такъ то легко. Между тѣмъ и здѣсь успѣхъ, успѣхъ полный, еще больше, чѣмъ въ первомъ актѣ!

Въ дуэтѣ было много оттѣнковъ, выполненныхъ художественно, и вездѣ интонація была почти не погрѣшительна (это такая рѣдкость)! Заключительная каденца въ два голоса, на разбросанныхъ интервалахъ диссонанснаго аккорда уменьшенной септими, не совсѣмъ удалась и тѣмъ расколодила прекрасное впечатлѣніе отъ всего дуэта. Но тутъ виноваты нисколько не пѣвицы а самъ композиторъ. Вольно же ему было сочинять такую угловатую каденцу! Можно сказать, что она не для голосовъ, а *противъ* голосовъ написана. Наши исполнители лучше бы сдѣлали, еслибъ откинули эту неловкую каденцу вовсе, когда (что впрочемъ и дѣльно) не рѣшаются измѣнить ее болѣе выгодными для голосовъ, болѣе «человѣческими» интервалами.

Въ трио безъ акомпанимента, голосъ г-жи Булаховой отлично сочетался съ двумя мужскими; интонація и здѣсь вездѣ прошла благополучно; даже и въ высококомъ «ces», передъ заключеніемъ, рискованная нотка прозвучала ясно и кристально.

Но рѣшительно лучше всего изъ своей большой партіи г-жа Булахова выполнила свои мелодіи въ заключительномъ терцетѣ. Конецъ увѣичалъ дѣло. Иныя мѣста терцета въ голосѣ нашей примадонны напоминали Фрецолини, т. е. одну изъ лучшихъ сопранистокъ въ свѣтѣ.

Одушевленіе, энергичность, съ которыми г-жа Булахова читала завѣщаніе, восторженность всего выраженія въ этомъ призывѣ съ неба, удостовѣрилъ насъ, что г-жа Булахова обладаетъ тѣми искрами поэтическаго огня, безъ которыхъ театральная пѣвица никогда не можетъ дойти до уровня своихъ

задач и остается только болѣе или менѣе исправною вокалисткою, а не художественною исполнительницею. Теперь мы знаемъ, что въ г-жѣ Булаховой есть тѣ драгоцѣнныя условія, которыхъ требуетъ трудное дѣло опернаго пѣнія. Теперь отъ старанія артистки будетъ зависѣть поддержать блистательную репутацію, которая началась для нея съ роли Алисы; а касательно доброй воли, старательности г-жи Булаховой, и до сихъ поръ ни въ комъ не бывало сомнѣнія.

Другая примадонна наша, даровитая и всею особою симпатическая, г-жа Латышева, не имѣла случая въ Робертѣ такъ отличиться какъ г-жа Булахова. Партія Изабеллы, кромѣ того что высоконька для mezzo-soprano г-жи Латышевой, вообще безцвѣтна и неблагодарна, особенно въ большой аріи 2-го акта. (При томъ же въ спектаклѣ 3-го Октября г-жа Латышева была не въ голосѣ). Въ 4-мъ актѣ однако въ дуэтѣ съ Робертомъ и въ каватинѣ: «сжался» т. е. въ лучшихъ мѣстахъ роли Изабеллы мы нашли то, къ чему приучила насъ Латышева отличнымъ исполненіемъ Наташи въ Русалкѣ и Ливды: симпатичный голосъ, вѣрность, ловкость вокализаціи и горячій, вѣрный характеру драматизмъ.

Хорамъ въ Робертѣ работы много и работы трудной, но вѣдь не больше эта работа и трудность здѣсь, нежели, напримѣръ, въ оперѣ: «Жизнь за Царя»; если тамъ хоры идутъ съ отличною исправностью и блестятъ свѣжестью голосовъ, а съ мужской стороны и воодушевленіемъ, значить и здѣсь слѣдуетъ сказать тоже самое.

Вообще, такое исполненіе «Роберта» сдѣлало бы честь труппѣ болѣе знаменитой и болѣе оцѣненной нежели наша возникающая русская труппа.

Декорациа подновлены, костюмы новые; внѣшность постановки прилична и весьма изящна.

Повторимъ еще, что въ результатѣ чувство самое отрадное, особенно когда можно сказать навѣрное, что такой блестящій успѣхъ окрылитъ самихъ исполнителей на будущіе, не меньше смѣлые подвиги и внушить всѣмъ несравненно больше довѣрія къ ихъ силамъ.

Еще въ текущемъ сезонѣ намъ предстоитъ услышать впервые на русскомъ театрѣ, лучшее произведеніе Обера, а тамъ при возрастаніи артистическихъ и матеріальныхъ силъ, не уйдетъ отъ насъ и вторая геніальная опера нашего Глинки. Сколько надеждъ, сколько благодарности съ нашей стороны людямъ, понявшимъ потребность современной русской публики и необходимость создать свою «національную» оперную труппу среди первой русской столицы!



## Нѣчто о вандализмѣ въ отношеніи оперъ \*).



Какъ бы представились вамъ, читатели, дѣйствія «любителя искусства», который въ видахъ улучшенія наложилъ бы свою святотатственную руку на какую нибудь знаменитую картину и «по своему вкусу» отрѣзалъ бы отъ нея значительную часть съ одной стороны, такую же значительную съ другой,— уничтожилъ бы одну изъ главныхъ фигуръ вовсе, въ другой перемѣнилъ бы костюмъ и позу и т. д.? Чтобы взять положительный, наглядный примѣръ, выберемъ «Помпею» Брюлова и вообразимъ, что нашъ «поправитель» распорядился съ этимъ отличнымъ произведеніемъ такъ, что на лѣвой сторонѣ отрѣзана группа матери и двухъ дочерей съ христіанскимъ священникомъ, что въ самой рельефной фигурѣ женщины, упавшей съ колесницы, чудесно разметанные волосы собраны подъ восточный тюрбанъ, что вмѣсто коней очутились на картинѣ верблюды и т. д. Вы скажете, «все это бредъ, все это до того нелѣпо, что невозможно», вы будете восклицать: «да гдѣ же, когда же можетъ быть допущенъ такой сумасшедшій до картины Брюлова?» Очень естественно, что, прежде нежели онъ совершить свои подвиги, приняты будутъ «полицейскія» мѣры и поправитель Брюлова будетъ отвезенъ на одинадцатую версту.

Совершенно согласенъ: «но теперь спрошу васъ съ другой стороны: не равны ли между собою всѣ изящныя искусства? не справедливо ли изрѣченіе древнихъ, что музы—сестры? Если же это равенство существуетъ, то не доказывается ли очень простымъ логическимъ выводомъ, что «оскорбленіе» одного искусства также важно и также «преступно», какъ и оскорбленіе другаго?

Если одно «покушеніе» исказитъ знаменитую картину, которой гордится такая то земля, вызвало бы законное и беспощадное преслѣдованіе, привело бы или къ строгому наказанію или къ дому ума-лишенныхъ, отчего же не подвергаются точно такому же, столько же законному и необходимому преслѣдованію тѣ, которые не при однихъ покушеніяхъ остаются, а на самомъ дѣлѣ обезображиваютъ, оскверняютъ, искажаютъ, уродуютъ высоко-художественныя произведенія искусства музыкальнаго, и гдѣ же? передъ публикою первѣйшихъ въ мірѣ столицъ? Уродуютъ превосходныя, глубоко обдуманная оперы совершенно такъ, какъ поправитель Брюловской картины; отрѣзываютъ такую то сцену, такой то актъ, такой то финаль, перемѣщаютъ порядокъ

\*) «Музык. и Театр. Вѣстн.», 1857 г., № 41.

номеровъ, отбрасываютъ речитативы, гдѣ они есть, прибавляютъ ихъ тамъ, гдѣ авторъ ихъ не хотѣлъ, измѣняютъ характеры дѣйствующихъ лицъ, вставляютъ балеты и цѣлыя новыя сцены и т. д.

Это ли не вандализмъ?

Чтобы очистить себя отъ упрека въ парадоксальности, спѣшу объяснить: картина, статуя, зданіе, — произведенія въ подлинникѣ, единичныя, недопускающія «повторенія» въ другихъ, точно такихъ же экземплярахъ (если самъ художникъ не повторилъ своихъ созданій). Въ музыкѣ (какъ въ поэзіи) не такъ: однажды написанная партитура сохраняется въ копіяхъ или въ печати и всѣ возможныя искаженія, предпринимаемыя надъ музыкою при ея исполненіи, оригинальной партитуры не касаются. Слѣдовательно между искаженіемъ оригинальной картины или статуи и искаженіемъ оперы при ея постановкѣ разница есть, и значительная; однако партитура отличной оперы—это сокровище для музыкантовъ, это книга волхованій (какъ остроумно и поэтически выразился Гофманъ), остается книгою, закрытою для большинства публики. Посѣтители театровъ (а вѣдь оперы пишутся для театра), узнаютъ оперу, любятъ ее или не любятъ, судятъ объ ней и рѣшаютъ только по исполненію ея на сценѣ.

Моментъ первой важности для высокаго музыкальнаго произведенія есть полное, настоящее его осуществленіе исполненіемъ передъ публикою.

И этотъ то именно моментъ подвергается жестокому вандальскому искаженію!

Возмутительныхъ фактовъ этого рода такъ много, что одинъ ихъ перечень составилъ бы огромную статью.

Многія совершенно нелѣпыя, чудовищныя искаженія намѣреній великихъ оперныхъ мастеровъ не только уже не поражаютъ никого, но успѣли войти въ привычку, въ обычай, и за силою давности приобрѣли какую то законность.

Возьмемъ, на примѣръ, одну изъ знаменитѣйшихъ въ свѣтѣ оперъ, Донъ-Жуанъ. На всѣхъ европейскихъ оперныхъ театрахъ эту оперу оканчиваютъ сценою ада, съ дьяволами, фуріями, пламенниками и т. д.—точь въ точь какъ въ иныхъ пошлыхъ балетахъ или въ концѣ 3-го акта въ Робертѣ. Но... (не стану повторять это тысячи разъ) у авторовъ Донъ-Жуана, у Да Понте и Моцарта, и въ мысляхъ не было заключить оперу такимъ грубымъ эффектомъ. Объ адѣ и видимыхъ дьяволахъ ни въ либретто, ни въ партитурѣ нѣтъ ни слова. Опера оканчивается въ комнатѣ Донъ-Жуана большимъ секстетомъ всѣхъ остальныхъ персонажей, послѣ того какъ Донъ-Жуанъ, въ глазахъ испуганнаго Лепорелло, исчезъ въ дыму и пламени.

«Поправители» разкритиковали послѣднюю сцену въ томъ видѣ, какъ она у Моцарта въ партитурѣ; нашли эту сцену и холодною и безцвѣтною и, главное, лишнею; не будемъ спорить объ этомъ (эстетическихъ доказательствъ много и contra и pro), но спросимъ: кто же далъ право однимъ взмахомъ

пера уничтожить сцену, для которой «первѣйшій въ свѣтѣ» оперный композиторъ написалъ много страницъ музыки очаровательной? Какъ смѣли подумать люди, которые другаго Донъ-Жуана не написали—что они гораздо лучше Моцарта понимаютъ, какъ должно окончить его оперу, чрезвычайно тонко обдуманную во всѣхъ подробностяхъ, высоко-геніальную въ цѣломъ организмѣ? Что за самоослѣпление и варварское, ничѣмъ неизвинимое «пренебреженіе» къ художнику?

Замѣйте притомъ, что эту вандальскую ампутацію сцены, которая цѣлою оперѣ придавала бы совсѣмъ иной характеръ, защищаютъ именно тѣ, которые шеголяютъ своимъ безпредѣльнымъ уваженіемъ къ генію Моцарта, напримеръ, знаменитый «біографъ» творца Донъ-Жуана, г. Улыбышевъ. Онъ и здѣсь на сторонѣ вандаловъ, потому что всегда плетется за большинствомъ, за толпой, и не имѣетъ никакого понятія о цѣлости организма въ художественныхъ созданіяхъ.

Если одна изъ первостатейныхъ и обще-любимѣйшихъ оперъ въ свѣтѣ на всѣхъ европейскихъ сценахъ является вовсе не въ той неприкосновенности, какъ она создана художникомъ, а съ отрубленнымъ ухомъ или носомъ, то чего-же можно ожидать отъ оперъ меньше «всесвѣтныхъ» нежели Донъ-Жуанъ, чего можно ожидать, если мы будемъ имѣть въ виду не всеобщія, а «мѣстныя» явленія?

Въ отношеніи Донъ-Жуана и Фигаро Моцарта, Германія особенно виновата откидываніемъ речитативныхъ сценъ (*recitativi secchi*) замѣненныхъ у нѣмцевъ прозаическимъ діалогомъ (котораго Моцартъ, писавшій эти оперы для итальянцевъ, не хотѣлъ); виновата Германія и противъ великаго Мегюля тѣмъ, что дозволила капельмейстеру Вейглю (музыканту «мелкопомѣстному», какъ его называлъ Глинка) исказить вдохновенное Мегюлево созданіе, превосходную оперу «Іосифъ», глупѣйшимъ распространеніемъ (!) увертюры и прибавкою какого-то безцвѣтнаго финала въ послѣднемъ дѣйствіи!

Найдутся вѣроятно и еще многіе подобныя грѣшки на нѣмецкихъ сценахъ, если бы можно было все за одинъ разъ припомнить.

Но что значать эти проявленія безвкусія и дерзости противъ того вандализма, которое совершается, въ отношеніи оперъ, въ столицѣ вкуса—въ Парижѣ!

Тутъ словъ не хватитъ!

Извѣстное дѣло, что французы взяли на себя роль всеобщихъ «поправителей» всегда и во всемъ.

Если драмы Шекспира не иначе могли получить право явиться передъ французами, *sans choquer le goût*—какъ облачившись въ риторическій костюмъ à la Racine, à la Corneille; если Викторъ Кузенъ, для того, чтобы ознакомить своихъ соотечественниковъ съ за-Рейнскою философіею, считалъ себя въ правѣ по-своему «арранжировать» мысли Гегеля и Шеллинга, и французскіе журналы даже теперь (!) считаютъ, что иначе и не должно быть, что герман-

ская философія только тогда достойна имени «науки», когда пройдетъ сквозь «свѣтлый геній» французскаго народа; если наконецъ обще-извѣстно, что французы не могутъ перевести никакой театральной пьесы или книги, чтобы немножко не передѣлать ее «по-свойски»—все въ видахъ поправленія—то можно себя представить, какой участи подверглись на парижскихъ сценахъ оперы Моцарта и Вебера!

Вотъ досталось-то имъ бѣднымъ отъ господъ «поправителей». Чего-чего они не натерпѣлись!

Французамъ-ли, самому антимузыкальному,—скажемъ просто: анти-поэтичному народу изъ всего просвѣщеннаго міра, понимать тѣ тонкія узы, которыми въ художественно-музыкальномъ созданіи связаны между собою всѣ части одного цѣлаго, понимать деликатность музыкальныхъ намѣреній художника въ расположеніи, въ послѣдованіи сценъ, взаимно другъ друга отгѣняющихъ тономъ и колоритомъ? При грубомъ перемѣщеніи, урѣзываніи, сокращеніи, при чужихъ вставкахъ и т. п., иногда самый планъ оперы вовсе измѣняется, цѣлое впечатлѣніе ея принимаетъ иной, нежеланный авторомъ характеръ; гдѣ же тутъ сохранятся артистическія тонкости, иногда нѣжныя, какъ пушокъ на персикѣ, какъ блестящая пыль на крыльяхъ мотылька!

Бѣдный Моцартъ! Бѣдный Веберъ!

Искаженіе «Волшебной флейты» подъ названіемъ: «Таинства Изиды» (*les Mystères d'Isis*) въ Парижѣ, въ началѣ нынѣшняго вѣка, было поставлено съ большою роскошью въ декораціяхъ (за этимъ въ Парижѣ дѣло не станетъ), но приобрѣло знаменитость именно нелѣпостью, которою хотѣли исправить Моцартову оперу, не оставивъ въ ней почти ничего въ томъ видѣ, какъ написано Моцартомъ!

Въ оперѣ, гдѣ драматическій колоритъ и характерность всѣхъ подробностей быть можетъ гораздо сильнѣе еще, нежели въ Донъ-Жуанѣ, гдѣ каждый тактъ напѣва, каждый отгѣнокъ оркестровки неразрывно связанъ со сценическимъ, нагляднымъ дѣйствіемъ, въ такой оперѣ вдругъ арія баритона Папагено и негра Моностага были поручены женской (!) партіи, басовая арія Зароастра превратилась въ терцетъ (!!), нѣкоторые нумера оперы исчезли вовсе и замѣнены нумерами изъ «Фигаро» (!!!) и т. д. и между тѣмъ на афишѣ этого невкуснаго «pasticcio» (*pasticcio*—значить паштетъ) стояло крупными буквами: опера Моцарта. А настоящей «Волшебной флейты» какъ ее создалъ великій оперный художникъ, парижане и до сихъ поръ не узнали.

Судьба другой, знаменитѣйшей изъ нѣмецкихъ оперъ, судьба «Фрейшюца» въ Парижѣ не менѣе курьезна и назидательна.

Слава Веберова мастерскаго произведенія очень скоро облетѣла весь просвѣщенный свѣтъ. Парижъ, слѣдовательно, тотчасъ же, въ двадцатыхъ годахъ, полюбопытствовалъ ознакомиться, чѣмъ это за-Рейнекіе сосѣди такъ восхищаются въ *Monsieur* Веберѣ. Фрейшюцъ написанъ безъ речитативовъ, съ діалогомъ, притомъ сюжетъ его не античный, не трагическій,—безъ принцевъ,

принцессъ и дивертисементовъ,—а взять изъ сказки и наполненъ разными фантастическими затѣями, слѣдовательно, по тогдашнимъ идеямъ Парижанъ, мѣсто этой оперы на сценѣ «Opéra-Comique» (?).

Такимъ образомъ нѣкто Кастиль-Блазъ подслужился Парижу, передѣлавъ либретто Клода, по своему и назвавъ новую оперу «Robin des bois».

Дѣйствіе піесы безъ малѣйшаго резона перенесено въ Шотландію (?); всѣ имена дѣйствующихъ лицъ перемѣнены; чисто-германскій аромать оперы исчезъ безвозвратно; многія самыя характерныя подробности изгнаны со сцены и, значитъ, лишились своего смысла въ музыкѣ; порядокъ нумеровъ партитуры былъ нарушенъ (такъ первый актъ оканчивался не арією Каспара, какъ въ оригиналѣ, а терцетомъ A-moll и хоромъ крестьянъ и охотниковъ F-dur); роль пустытника была уничтожена и слѣдовательно музыкальная развязка оперы получила совсѣмъ иной смыслъ. Вообще, только главныя части партитуры были сохранены, опера въ ея цѣломъ—вышла чужая—не Веберова, но вдохновенность ея имѣла свое неотразимое дѣйствіе. При всемъ искаженіи (для публики невѣдомомъ), при всей утратѣ «истиннаго» отношенія къ сюжету, при всемъ безвѣденіи поправителей, музыка Вебера сильно понравилась (по крайней мѣрѣ столько же, какъ сцена литяя волшебныхъ пулъ); Robin des bois вошелъ и въ Парижъ въ большую моду и за Веберомъ—въ понятіи Французовъ, тотчасъ-же утвердилось названіе музыканта «фантастическаго» le fantastique Weber.

Такъ продолжалось около двадцати лѣтъ. Фантастическій энтузіастъ къ созданія Вебера, талантливый и просвѣщенный музыкантъ, Гекторъ Берліозъ постоянно негодовалъ противъ нелѣпаго искаженія «Фрейшюца» Кастиль-Блазомъ, и наконецъ рѣшился собственными стараніями поставить Фрейшюца на театрѣ «Grand Opéra», съ сохраненіемъ каждой ноты Веберовой партитуры.

Благородныя стремленія Берліоза увѣнчались успѣхомъ. Ему удалось привести свой проектъ въ исполненіе. «Фрейшюцъ», въ сороковыхъ годахъ, отъ ноты до ноты былъ выполненъ на театрѣ Большой Оперы, исполненъ съ честію и славою.

Но и тутъ не безъ грѣха!

Французы до нелѣпости строго держатся «своихъ» театральныхъ обычаевъ. Условія одного театра у нихъ не похожи на условія другаго и ни для чего въ свѣтѣ не перемѣняются. Такъ, въ «Opéra-Comique» непременно оперы безъ речитативовъ, съ прозаическимъ діалогомъ; такъ въ Grand-Opéra непременно отсутствіе «говореннаго» діалога, обязательны речитативы и столько-же обязательны дивертисементы, балеты.

Безъ этихъ условій піеса, какая-бы ни была, не можетъ быть дана на сценѣ Grand-Opéra. Берліозу пришлось Фрейшюца подвести подъ эти неумолимыя условія. Онъ, чтобъ сдѣлать Фрейшюца похожимъ на Роберта, Жидовку и проч., взялся самъ добавить къ Веберовой музыкѣ «речитативы», а для балета помѣстилъ въ 3-мъ актѣ (въ сценѣ охотниковъ пе-

редь Оттокаротъ) «Invitation à la Valse», Веберову фортепианную піесу, Берліозомъ-же оркестрованную.

Правда, что въ театрѣ Большой Оперы партитура Вебера была сохранена отъ ноты до ноты, но развѣ прибавки къ созданію художника не такое-же искаженіе, какъ и урѣзки?

Можетъ быть, что «разговоръ», на оперной сценѣ, эти перерывы музыкальныхъ красотъ прозою, дѣло не совсѣмъ эстетическое; можно пожалѣть, зачѣмъ однѣ изъ лучшихъ оперъ въ свѣтѣ: Волшебная Флейта, Фиделіо, Иосифъ, Водовозъ, Фрейшюцъ, Оберонъ, разрѣзаны на кусочки, потому что нумера музыки не связаны речитативами, но поправлять этого недостатка ни въ какомъ случаѣ не слѣдуетъ. Онъ имѣетъ свое историческое основаніе и, главное, музыкальныя мысли авторовъ этихъ оперъ родились и сложились для безречитативной піесы. Всякая позднѣйшая добавка, особенно еще не самимъ авторомъ сдѣланная, будетъ дичить, какъ зеленая заплатка на синемъ кафтанѣ. Такъ случилось и съ Берліозовыми речитативами. Они сочинены умно, только мало-музыкальны и чрезвычайно холодятъ оперу, придаютъ ей что-то размѣренное, натянутое, чего въ оригиналѣ и слѣдовъ нѣтъ, слѣдовательно не помогаютъ впечатлѣнію, а портятъ его. Вставка балета еще меньше дѣлаетъ чести Берліозову вкусу. Противъ этого искаженія онъ, изъ любви къ Веберу, долженъ былъ протестовать, какъ можно сильнѣе. «Invitation à la Valse» очень милая фортепианная піеса, но піеса для гостинныхъ, для свѣтскаго бала въ XIX вѣкѣ и ни коимъ образомъ не приходится къ типически вылившемуся колориту Фрейшюца, гдѣ на сценѣ богемскіе крестьяне и охотники изъ временъ тридцатилѣтней войны. Да и къ чему балетъ, когда Веберъ его не хотѣлъ!

Вы видите, что и ревностный поклонникъ Вебера, даровитый критикъ и художникъ Берліозъ, въ качествѣ француза, не избѣгаетъ упрека въ вандализмѣ. Чего-же ожидать отъ не-Берліозовъ!

Теперь есть въ Парижѣ новый оперный театръ — Theatre lyrique (!). На немъ поставили въ прошломъ году Веберова Оберона и успѣхъ былъ громадный.

Въ постановкѣ этой оперы не обошлось безъ французскихъ поправокъ. По счастью какъ-то, онѣ почти не коснулись музыки. Измѣнены многія сцены діалога, которыми эта опера, къ сожалѣнію, изобилуетъ.

Въ музыкѣ, сколько мнѣ извѣстно, измѣненій почти нѣтъ, кромѣ того, что граціозное пѣніе наядъ или сиренъ (Meermaidchen), во второмъ финалѣ, поручено солисткѣ, исполняющей роль подвластнаго Оберону генія (Puck).

Еслибъ такими легонькими искаженіями всегда довольствовались французскіе «поправители», нечего было-бы и вопіять противъ нихъ.

Но увы! блистательнѣйшій примѣръ музыкальнаго вандализма совершился въ Парижѣ въ нынѣшнемъ году!



Лирической театр \*), вслѣдствіе неожиданно-великолѣпнаго успѣха Оберона, поставилъ «Эврианту» Вебера. Она была на очереди третья, и какъ неизвѣстное еще Парижу капитальное произведеніе автора Фрейшюца.

Чтобы понять весь ужасъ изуродованія, которому бѣдная «Эврианта», подверглась въ рукахъ парижскихъ вандаловъ, надобно вникнуть въ характеръ и важность этой оперы въ кругу веберовыхъ произведеній.

Вотъ отзывы объ этой оперѣ первѣйшихъ критиковъ и художественныхъ натуръ нашего времени:

«Фрейшюцъ былъ высшею точкою, до которой могла подняться тогдашняя драматическая музыка въ Германіи. За Фрейшюцемъ появилась «Эврианта». Нигдѣ еще Веберъ не выказалъ столько богатствъ, никто изъ его предшественниковъ, ни онъ самъ не умѣлъ выразить такъ вѣрно и поэтически историческій колоритъ эпохи, мѣста дѣйствія и самой драмы, чисто средневѣковой. Эврианта, по особымъ причинамъ, не могла имѣть такого всеобщаго успѣха, какъ Фрейшюцъ, но останется необыкновенно важнымъ звѣномъ въ развитіи искусства».

Такъ говоритъ Марксъ въ своей новоизданной и отличной книгѣ: «Musik des XIX Jahrhunderts».

Геніальный Робертъ Шуманъ, давая въ основанной имъ лейпцигской газетѣ (Neue Zeitschrift für Musik) отчеты о разныхъ операхъ въ короткихъ, но глубоко прочувствованныхъ и мастерскихъ замѣткахъ, вотъ какъ отзывается объ Эвриантѣ:

«Послѣ этого представленія (23-го сентября 1847) мы долго мечтали, какъ уже давно не случалось мечтать. Эта музыка еще слишкомъ не по достоинству оцѣнена! Это—кровь самаго Вебера, благороднѣйшая кровь его сердца: въ эту оперу онъ положилъ значительную часть всего существа своего и своей жизни,—за то и произведеніе безсмертно!».

Съ этими горячими словами Шумана совершенно совпадаетъ фактическая замѣтка Франца Листа въ той-же лейпцигской музыкальной газетѣ, но гораздо позже (именно въ мартѣ 1854), что Веберъ разошелся, почти рассорился съ Францемъ Шубертомъ за то, что Шубертъ, разсмотрѣвъ партитуру Эврианты, нашелъ ее уступающею въ достоинствѣ Фрейшюцу. Для самаго автора, Эврианта стояла несравненно выше. «Кто изъ двухъ геніальныхъ музыкантовъ былъ правъ въ этомъ случаѣ? (продолжаетъ Листъ). Оба правы, потому что съ одной стороны всеобщій, популярнѣйшій успѣхъ Фрейшюца вполне заслуженъ, а съ другой стороны приговоръ въ пользу Эврианты дается истинными художниками, мыслящими музыкантами, которыхъ убѣжденіе должно перевѣсить сужденіе массы, гдѣ важную роль играютъ иногда мелкія случайности».

Въ этой-же статьѣ Листъ излагаетъ мысль весьма важную для исторіи

\*) «Муз. и Театр. Вѣстн.», 1857 г., № 43.

развитія искусства, что именно съ «Эврианты» Вебера, не смотря на неудачность ея либретто, начинается высшее, сознательное стремленіе композитора возвысить, облагородить все содержаніе оперы, слить музыку и драму въ одномъ нераздѣльномъ, поэтическомъ впечатлѣніи.<sup>1</sup>

И такъ, вотъ какая опера сдѣлалась жертвою новѣйшаго парижскаго вандализма!

Опера чисто нѣмецкая, съ рыцарски-сентиментальною основою, съ идеально-мечтательнымъ колоритомъ,—опера, гдѣ музыка, запечатлѣнная высшею страстностью, во многихъ мѣстахъ есть только высшая декламация при постоянномъ сопровожденіи оркестра; гдѣ каждый звукъ въ зависимости отъ намѣреній текста; гдѣ каждая драматическая подробность рассчитана съ глубочайшимъ умомъ образованнѣйшаго художника, гдѣ наконецъ впервые проложена дорога новѣйшимъ стремленіямъ на поприщѣ драматической музыки, которыя въ наше время такъ энергически и талантливо разрабатываются Рихардомъ Вагнеромъ. Его оперы въ тѣснѣйшемъ родствѣ съ музыкою и съ цѣлымъ направленіемъ Вебера, именно въ Эвриантѣ.

Мы видѣли, что Парижане снабдили Фрейшюца речитативами, потому что такъ требовалось деспотическими условіями ихъ театра Большой Оперы. Съ Эвриантой вышло наоборотъ: въ ней речитативы составляютъ значительную часть партитуры, но на «Лирическомъ Театрѣ» оперы даются безъ речитативовъ, и вотъ, помимо всѣхъ поэтическихъ намѣреній автора, безъ малѣйшаго уваженія къ цѣлости организма въ оперѣ, речитативы отрѣзаны и замѣнены разговорными сценами!

Мало этого,—только заглянувъ въ текстъ и въ партитуру, парижскіе устроители зрѣлищъ тотчасъ почувствовали, что въ томъ видѣ, какъ опера написана Веберомъ, она никакъ не понравится Парижу; пьеса весьма скучна, спевическихкихъ, декорационныхъ эффектовъ никакихъ. Все сентиментально, серьезно, монотонно, *pas le moindre mot rouge rigé*. Слѣдовательно, прибавляя разговорныя сцены, непременно надобно было для Парижа примѣшать туда что нибудь забавное (о чемъ Веберъ и не думалъ въ этой оперѣ).

Далѣе, завязка пьесы и весь складъ ея драматическаго дѣйствія въ оригиналѣ довольно-тусклы, сбивчивы и лишены той опредѣлительности, которой вездѣ требуетъ прозаическій «*bon sens*» французовъ.

Стало-быть и это надобно было поправить, сдѣлать все порѣзче для сцены и непременно подбавить въ соусъ ванили, т. е. «пикантности», граничащей съ неблагопристойностью.

Далѣе, Веберъ извѣстенъ французамъ какъ музыкантъ «фантастическій». Съ именемъ Вебера, для французовъ, неразрывно связана идея «фантастическаго». Вся его музыка не иначе какъ фантастическая. Написалъ ли онъ концертъ для фортепiano, на афишѣ стоитъ: *un concerto fantastique*; написалъ-ли сонату для кларнета,—*sonate fantastique, clarinette fantastique*. Такъ замѣчаетъ Берлиозъ (въ *Journal des Débats*), и стоитъ заглянуть въ фельетоны

его соотечественниковъ, хотя бы объ Эвриантѣ, чтобъ убѣдиться, что Берлиозъ даже и не преувеличиваетъ.

Между тѣмъ въ Эвриантѣ «фантастическаго», въ парижскомъ смыслѣ, на-бѣду нѣтъ ровно ничего.

Листъ замѣтилъ, что во всемирномъ успѣхѣ Фрейшюца (при всѣхъ его огромныхъ достоинствахъ) не малую роль играютъ сова, скелеты, Саміель..

Парижане—какъ дѣти; что-нибудь въ этомъ родѣ надо было непременно втискать въ оперу «Эврианта», чтобы сдѣлать изъ нея un opéra fantastique du fantastique Weber. Наконецъ, для сценическаго разнообразія, непременно—балетъ.

Вы скажете, да какъ-же быть съ музыкой для всего этого? гдѣ-же достать ее для всѣхъ этихъ новыхъ сценъ,—вѣдь Веберъ уже 30 лѣтъ какъ въ могилѣ? Задумаются-ли Парижане надъ такимъ вздоромъ.

Вѣдь есть-же веберова Invitation à la Walse (вѣчно!) пьеса танцевальная, оркестрованная Берлиозомъ,—ну вотъ и балетъ готовъ!

Для комическихъ сценъ музыки не надобно; это пойдетъ въ разговоры,—значить, тамъ можно прибавить все что вздумается. Для фантастической сцены все дѣло въ декорации, въ постановкѣ, музыки тоже не надобно, а въ случаѣ надобности взять нѣсколько тактовъ откуда нибудь изъ веберовой же музыки, на примѣръ, хоть изъ Преціозы.

Excellent, et vogue la galère!

Можете себѣ представить, что вышло, когда гг. Сен-Жоржъ и Лѣвентъ, по порученію директора Лирическаго Театра, принялись кромсать и переправлять пьесу съ парижской точки зрѣнія! Либретто, написанное для Вебера «синимъ чулкомъ» Вильгельминою Шези (Chezy), дѣйствительно не отличается большою толковостью и многія сцены приторно-сентиментальны, но пособить этому уже невозможно, потому что музыкальное созданіе Вебера сложилось по этой канвѣ, облегаетъ всѣ ея изгибы. Для примѣра возьмемъ одну изъ пружицъ завязки. Въ оригинальномъ текстѣ есть тайна какой-то Эммы, которая за нѣсколько лѣтъ до начала пьесы лишила себя жизни изъ-за несчастной любви и не получить успокоенія за гробомъ, пока оставленное ею кольцо не оросится слезами страдающей четы. Эта ультра-романическая и довольно-дикая фантазія помѣщена не въ сценическомъ дѣйствіи, а въ речитативныхъ разсказахъ, въ намекахъ, но какъ главная, таинственная основа завязки восхитительно воплощена Веберомъ въ двухъ мѣстахъ оперы и въ увертюрѣ. Это—грустное Largo однихъ скрипокъ (въ H-moll), которымъ прерывается блестящее Allegro (Es-dur) увертюры. Чудесный и совершенно новый, во время Вебера, эффектъ этой инструментовки, прозрачной и таинственной, какъ небесныя видѣнья въ иныхъ картинахъ Мурильо, послужилъ прототипомъ для многихъ отгѣнковъ въ операхъ Вагнера. Въ парижской постановкѣ Эврианты это «Largo» въ увертюрѣ осталось, но уже лишено всякаго смысла, потому что не имѣетъ никакого примѣненія къ пьесѣ, гдѣ вся исторія съ кольцомъ Эммы «выбро-

шена!» Какое дѣло Парижу до этихъ музыкальных тонкостей!? Парижъ любить только грубые эффекты, а въ музыкальных красотахъ понимаетъ слишкомъ мало.

Въ этихъ же видахъ совершенно искажена роль Эглантины. Въ оригиналѣ—это подруга Эврианты, которая подъ видомъ дружбы, коварно выпытываетъ у Эврианты роковую тайну о кольцѣ и изъ мщенія, изъ ревности къ рыцарю Адолару, любимому Эвриантой, губить ее, помогая замысламъ рыцаря Лизарта.

Французамъ это показалось слабо. Они превратили Эглантину въ мавританскую чародѣйку Зару и заставили ее колдовать на сценѣ, чтобы добыть для своего сообщника волшебный мечъ. Тутъ-то помѣщенъ эффектъ, въ родѣ литья пули во Фрейшюцѣ. Башенные часы освѣщаются сами-собою и показываютъ полночь. Въ воздухѣ появляются крылатые обезьяны, совы и летучія жабы. И съ какой стати, когда Веберъ объ этомъ и не думалъ? Спросите у Парижанъ.

Мечъ—кладенецъ выковывается демонами въ костюмѣ какихъ-то цыганъ или Мавровъ, и все это подъ музыку марша изъ Преціозы! О вандалы, вандалы!!!

Распорядясь по своему съ именами и характерами дѣйствующихъ лицъ (одна Эврианта осталась неприкосновенною на афишѣ, для «заглавія» піесы), гг. поправители прибавили въ разговорахъ «комическій элементъ» (!) въ лицѣ двухъ оруженосцевъ, которые оба влюблены въ служанку Эврианты и смѣшати публику въ томъ родѣ, какъ выходки «клоуновъ» въ циркѣ между большими упражненіями вольтижерства.

Бѣдный Веберъ! Бѣдная Эврианта!

Мы видѣли, что таинственно-фантастическій элементъ, который былъ созданъ Веберомъ для этой оперы, вычеркнутъ, какъ для Парижа «не подходящій» и замѣненъ совершенно чужимъ для Эврианты элементомъ балаганнаго колдовства.

Такъ точно пошутили вандалы и въ отношеніи танцевъ. Веберъ хотѣлъ ихъ въ этой оперѣ, именно въ сценѣ пышной интродукціи 1-го акта. Тамъ въ партитурѣ крупными буквами назначено: Ernster Reigen, родъ главнаго хора въ рыцарскомъ характерѣ. Въ Парижѣ въ этомъ мѣстѣ оперы, какъ нарочно, не танцуютъ на сценѣ, и музыка Вебера, задуманная для танцевъ, теряетъ весь смыслъ! На-оборотъ, гдѣ-то въ 3-мъ актѣ, ни къ селу, ни къ городу вставленъ балетъ и, какъ само-собою разумѣется, подъ музыку Invitation à la Valse! О Парижъ!

Если въ цѣломъ распорядкѣ піесы, въ ея основѣ и характерахъ, вандалы безъ зазрѣнія совѣсти надругались надъ намѣреніями Вебера, то догадались-ли они уважить порядокъ нумеровъ партитуръ! Могутъ-ли Парижане понять, что этотъ порядокъ въ воображеніи художника имѣетъ свою, строгую органичность? Сознаются-ли они когда нибудь, что если арія слѣдуетъ за ду-

этомъ, а за дуэтомъ квартетъ, то перетасовать все это въ иныхъ случаяхъ тоже самое, что въ человѣческомъ лицѣ на картинѣ помѣстить вслѣдъ за лбомъ «ротъ», а глаза ниже носа.

У Вебера во 2-мъ актѣ Эврианты, за превосходнымъ свирѣпымъ дуэтомъ Лизіарта и Эглантины (близко-родственномъ дуэту Гидраота и Армиды въ «Армидѣ» Глука) слѣдуетъ нѣжная арія тенора Адолара. Дуэтъ оканчивается взрывомъ всего оркестра ff въ H-dur. Арія начинается кроткимъ вступленіемъ духовыхъ инструментовъ Adagio въ As-dur — контрастъ превосходный. Отношеніе терціи (H-As или Gis) придаетъ ему особенную поэзію. Успокоительный и просвѣтленный счастьемъ колоритъ аріи чудесно отгѣняется рѣзкими, порывистыми, злобными звуками предъидущаго дуэта. (Почти тотъ же контрастъ, что въ сценѣ Алисы, въ Робертѣ, но гораздо глубже-поэтической). Въ парижской передѣлкѣ все это исчезло! Дуэтъ перелетѣлъ въ 1-й актъ; арію тенора начинается второй!

Наивная пѣсенка поселянки Берты съ хоромъ (A-dur) изъ 3-го акта, гдѣ она была такъ на мѣстѣ послѣ мучительно-драматическихъ предъидущихъ сценъ, очутилась гдѣ-то въ первомъ, то-есть опять ни къ селу, ни къ городу.

Наконецъ, изъ музыки 3-го акта на мѣстѣ остался только хоръ охотниковъ (Es-dur, знаменитый въ Парижѣ по концертамъ Консерваторіи). Многое, въ томъ числѣ большая сцена между Адоларомъ и Эвриантой въ пустынь, исключено изъ оперы, остальное по клочкамъ помѣстилось въ двухъ предъидущихъ дѣйствіяхъ.

Въ одной комедіи Мольера одинъ лекаръ говоритъ: «прежде сердце въ человѣкѣ лежало въ лѣвомъ боку, печень въ правомъ. Мы все это перемѣнили. «*Nous avons changé tout cela*». Мольеръ, видно, хорошо зналъ своихъ соотечественниковъ.

Такимъ образомъ въ Парижѣ, на афишѣ Лирическаго театра стоитъ: «Эврианта, опера Вебера», а на самомъ дѣлѣ въ этомъ театрѣ даютъ не Веберову оперу, а какую то совсѣмъ другую, весьма пошлую, съ содержаніемъ «кое-чего» изъ музыки къ Эвриантѣ!

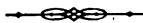
Не знаю, удалось ли мнѣ выставить читателямъ во всей ясности жестокую степень вандализма при подобныхъ пердѣлкахъ; не знаю, удалось ли мнѣ внушить отвращеніе, омерзѣніе къ этимъ непозволительнымъ, постыднымъ дерзостямъ противъ искусства.

Многимъ, не очень любящимъ вникать въ предметъ, покажется даже дикимъ, изъ за чего я такъ хлопочу, такъ бѣсуюсь! Вѣдь вотъ, напримѣръ, музыкальный же критикъ, г. Дамке, рассказываетъ обо всемъ этомъ въ фельетонѣ С.-Петербургскихъ Вѣдомостей, съ юмористической стороны, и то вскользь, Парижскія продѣлки только его забавляютъ и больше ничего?!

Не могу такъ, потому что на свое горе люблю искусство и не умѣю смотрѣть на него иначе какъ съ серьезной точки.

«Все это было бы смѣшно, когда бы не было такъ грустно».

Не могу сверхъ того отдѣлаться отъ ужасной мысли, которая преслѣдуетъ меня съ нѣкоторыхъ поръ. Что если и у насъ на Руси заведутся такіе же вандалы въ отношеніи оперъ, какъ въ Парижѣ? Мы же такъ любимъ подражать Парижскимъ модамъ!



## Малоизвѣстное произведеніе М. И. Глинки \*).



Въ судьбахъ гениальной музыки для наблюдающаго взгляда всегда замѣтно какое то особенное, таинственное предопредѣленіе, свой фатализмъ,—деспотическому вліянію котораго покоряется весь музыкальный міръ.

Изъ исторической критики искусства можно вывести общее правило, даже и исключеній не допускающее, что чѣмъ лучше, выше музыкальное произведеніе, тѣмъ менѣе оно можетъ разсчитывать на быстрый, современный успѣхъ.

Опошленное въ послѣднее время, саркастическое выраженіе «музыка будущности» (Zukunftsmusik, musique de l'avenir) превратилось почти въ бранный, презрительный эпитетъ, тогда какъ на самомъ дѣлѣ каждая истинно-превосходная музыка есть, до извѣстной степени, именно «музыка будущности». Современники почти никогда не въ состояніи по достоинству оцѣнить художника, если онъ принадлежитъ къ избранникамъ—

«Отмѣченнымъ божественнымъ перстомъ»,

если произведенія его проникнуты внутреннею силою, поднимающею ихъ высоко надъ уровнемъ вкуса толпы, вкуса, которому такъ угодливо, усердно и низко подслуживаются дожинность и рутина.

Героическая симфонія Бетховена, его же пасторальная,—музыка къ Эгмонту, опера Фиделіо, были исполняемы много разъ при жизни художника и не безъ успѣха, но что значить тогдашній успѣхъ въ сравненіи съ громадной европейской славой этихъ же самыхъ произведеній, которая началась для нихъ только лѣтъ *черезъ тридцать* послѣ ихъ появленія въ свѣтъ!

Девятая симфонія, вторая Месса, послѣднія фортепианная сонаты и пять послѣднихъ квартетовъ Бетховена, въ продолженіи болѣе двухъ десятковъ лѣтъ отъ времени ихъ созданія, большею частью лежали подъ спудомъ, точно какія то кабалистическія книги, а если кое кто изъ любопытства и заглядывалъ

\*) «Музык. и Театр. Вѣстн.», 1857 г., № 44.

тихомолкомъ въ эти секретности, то жестоко «пугался» того, что въ нихъ написано, и провозглашалъ эти дивныя вдохновенія безумнымъ бредомъ глухаго и устарѣвшаго музыканта.

Предубѣжденіе противъ этихъ чудесъ музыки въ продолженіи времени вкоренилось такъ сильно, что даже въ нынѣшнемъ году, ровно черезъ тридцать лѣтъ отъ смерти Бетховена, недоучившійся аматеръ еще могъ счесть себя въ правѣ выступить противъ міроваго генія съ цѣлою книгою постыдныхъ и нелѣпѣйшихъ насмѣшекъ.

Этотъ «послѣдній Могиканъ» изъ полка противниковъ Бетховена и не подозрѣвалъ видно, до какой степени такая роль *съ наше время* и каррикатурно-смѣшна и презрительна.

Не на однихъ, впрочемъ, людяхъ отстались, закоснѣлыхъ въ старомодномъ вкусѣ, связанномъ съ воспоминаніями ихъ юности, — обнаруживается фаталистическое вліяніе судьбы гениальныхъ произведеній; также и не на однихъ тѣхъ, которые составляютъ массу публики, музыкальную чернь, непросвѣщенную въ отношеніи истинно-изящнаго и всегда всего болѣе сочувствующую мелкотѣ и пошлости въ искусствѣ. Нѣтъ, люди съ жаждою къ познанію, со стремленіемъ къ прогрессу, со свѣжими силами для воспитанія себя на всемъ лучшемъ, и такіе люди иногда впадаютъ въ грѣхъ равнодушія къ гениальнымъ явленіямъ только потому, что эти явленія принадлежатъ къ «современной дѣйствительности», еще не успѣли подойти подъ условія, требуемыя критической перспективой. Когда большой предметъ слишкомъ близокъ къ нашему глазу, мы не въ состояніи окинуть его взглядомъ, не можемъ вѣрно судить о его впечатлѣніи, и чѣмъ предметъ колоссальнѣе, тѣмъ болѣе возрастаетъ эта невозможность.

Наконецъ пускай бы судили невѣрно, пускай бы видѣли косо и криво;— этого мало: очень часто случается, что о самомъ важномъ не судятъ никакъ, потому что совсѣмъ не видятъ, не замѣчаютъ того, что, казалось бы, очень замѣтно, и повторяютъ на себѣ въ лицахъ:

Слона то я не примѣтилъ!

Чтобы не идти далеко за примѣромъ, возьму фактъ петербургскій и недавній.

Лѣтъ двѣнадцать тому назадъ пріѣзжала сюда въ Петербургъ знаменитая піанистка Клара Викъ, съ нею вмѣстѣ былъ здѣсь и постоянно являлся съ нею въ публикѣ женихъ ея, впоследствии мужъ—Робертъ Шуманъ.

Превосходной игрой Клары Викъ мы всѣ восхищались, и весь Петербургъ объ ней говорилъ много и долго.

О Шуманѣ почти никто изъ насъ ничего не зналъ! На него смотрѣли просто, какъ на жениха Клары Викъ, ученаго Нѣмца, который, какъ слышно, пишетъ о музыкѣ и самъ музыку сочиняетъ,—но вѣдь у нихъ это дѣло такое обыкновенное! А между тѣмъ, онъ уже въ то время былъ очень извѣстенъ въ Германіи, какъ редакторъ музыкальной газеты въ Лейпцигѣ, какъ необыкновенно

венно-талантливый авторъ бездны критическихъ статей и бездны музыкальныхъ сочиненій. Стоило намъ взглянуть въ его статьи и въ его партитуры, уже напечатанныя, чтобы увидѣть рѣдкую, поразительную гениальность. Но мы заглянуть не позаботились; притомъ кто знаетъ? быть можетъ и заглянувъ въ его произведенія, не тотчасъ догадались, къ какому высокому сорту онѣ принадлежать.

Геній Шумана былъ на свѣтѣ, уже высказался, но мы для него тогда еще не созрѣли. Его музыка скрывалась отъ насъ за непроницаемою завѣсою, которой суждено было раскрыться гораздо позже.

Этимъ самымъ объясняю себѣ также фактъ всеобщаго равнодушія къ одному замѣчательнѣйшему созданію нашего великаго Глинки, написанному въ 1840 году и публично исполненному въ то время въ Александринскомъ Театрѣ, а потомъ, только черезъ семнадцать лѣтъ (!) въ нынѣшнемъ году, въ третьемъ изъ Университетскихъ концертовъ. Это именно музыка къ трагедіи Кукольника «Князь Холмскій».

Что намъ мѣшало не пропустить ни одного представленія этой пьесы въ театрѣ? Что намъ мѣшало достать себѣ партитуру этой музыки и хотя столько же пристально изучить ее, какъ изучалась опера «Жизнь за Царя», или романсы Глинки, встрѣчавшіеся на всѣхъ фортепьянныхъ пюпитрахъ. Мы были въ то время, правда, молоды, но уже не школьники и музыкаю занимались много и со страстью. Кто же мѣшалъ? Въ чемъ-же было препятствіе?

Ни въ чемъ больше, какъ въ томъ, что тогда время для «Холмскаго» еще не подоспѣло.

По странному случаю, даже гораздо позже, лѣтъ пять, шесть назадъ, вблизи самаго Глинки, въ бесѣдахъ съ нимъ, мы имѣли возможность всмотрѣться въ партитуру этой музыки и потолковать съ авторомъ о той или другой ея сторонѣ (хотя Глинка былъ довольно скупъ на подобные комментарии на счетъ своихъ вещей). И этимъ все мы не воспользовались какъ бы слѣдовало, именно въ отношеніи «этой» музыки. Изъ всей партитуры, намъ до нынѣшняго года, было извѣстно близко: шутивая пѣсня Ильинишны, «Ходить вѣтеръ у воротъ», которую намъ часто случалось слышать въ исполненіи самого автора (и какомъ исполненіи!) и одинъ антрактъ (маршъ, C-dur), который намъ полюбился съ перваго взгляда въ партитуру и былъ переложень для фортепьяно въ 4 руки. Двѣ пѣсни Еврейки Рахили были намъ знакомы довольно вскользь; о трехъ другихъ антрактахъ и объ увертюрѣ мы знали только по словамъ Глинки, что это «хорошая, нѣмецкая работа» (въ смыслѣ строго обработанной музыки, въ контрапунктномъ стилѣ). Въ нынѣшнемъ году, когда уже автора не стало, взглянулись мы въ эту партитуру попристальнѣе и увидѣли—прелесть отъ ноты до ноты! Могучее созданіе времени «руслановаго», то есть того періода, когда геній Глинки былъ въ полномъ разгарѣ, и оставивъ уже за собою превосходный въ своемъ родѣ стиль оперы «Жизнь за



Царя», какъ моментъ пройденный, вступать въ новые фазисы своего развитія, открывалъ для искусства новые горизонты.

Это близкое ознакомленіе съ превосходной и почти неизвѣстной партитурой заставило насъ озаботиться, чтобы она вошла въ программу Университетскихъ концертовъ.

Если для небольшого кружка приближенныхъ къ Глинкѣ людей, исполненныхъ искреннею и сознательною любовью къ его музыкѣ, одно изъ сильнѣйшихъ его произведеній могло остаться въ тѣни и безвѣстности, то чего-же требовать отъ другихъ людей, отъ массы публики, отъ толпы, посѣщающей театры и концерты?

Когда всѣмъ извѣстная, знакомая и «родная» опера «Жизнь за Царя», являясь въ публику въ полнѣйшей фортепіанной партитурѣ, числомъ подписчиковъ на изданіе, во всея пространномъ Царствѣ Русскомъ, имѣетъ только «пятьдесятъ» человекъ,—какого-же тутъ ждать просвѣщеннаго сочувствія къ гениальной дѣятельности!

Есть, слѣдовательно, положительныя причины, почему глинкина музыка къ «Холмскому» должна была вовсе не имѣть эффекта въ первые разы, при представленіи піесы Кукольника (не удержавшейся въ репертуарѣ) и произвести не особенно сильное впечатлѣніе въ нынѣшній разъ въ Университетскомъ концертѣ. Тутъ виноватъ самый стиль этой музыки.

Глинка и въ «Жизни за Царя» и въ «Русланѣ» такъ недосыгаемо высоко стоитъ надъ обыкновеннымъ уровнемъ того, что пишется для театра, такъ далеко отъ мишурности и плоскости современныхъ оперныхъ композиторовъ, такъ идеаленъ и чистъ въ намѣреніяхъ, что огромный успѣхъ его первой оперы и нѣкоторыхъ частей изъ второй, должно приписать никакъ не общему, строгому характеру его творчества, а отчасти выгоднымъ случайностямъ, отчасти балетнымъ танцамъ, отчасти тѣмъ сторонамъ, которыя въ видѣ исключенія пришли по вкусу большинства. Строгий анализъ обѣихъ оперъ можетъ показать, что именно то въ нихъ особенно понравилось и вошло до нѣкоторой степени въ популярность, что, быть можетъ, послабѣ прочаго (пѣсня Вани и «виртуозный» дуэтъ его съ Сусанинымъ; въ Русланѣ—арія Ратмира: «Чудный сонъ» и т. д.).

При каждомъ представленіи оперы «Жизнь за Царя» занимательно провѣрять, что самыя сильныя и глубокія, самыя гениальныя мѣста въ этой изумительной музыкѣ проходятъ незамѣченными.

Такъ и должно быть! Иначе публика не была-бы публикой, а Глинка не былъ-бы гениемъ.

Его стиль, столько самобытный, столько выходящій изъ ряду всего его окружающаго въ современномъ искусствѣ, столько типически сложившійся изъ элементовъ музыки славянской и элементовъ музыки обще міровой, дастъ пищу для глубоко-критическихъ изысканій на много-много лѣтъ впередъ. Остальные

музыкальные судьи, въ родѣ Фетисовыхъ и Улыбышевыхъ, могутъ только поскользнуться на этомъ, для нихъ слишкомъ трудномъ поприщѣ.

Музыка въ трагедіи «Князь Холмскій» принадлежитъ къ самымъ замѣчательнымъ твореніямъ Глинки, по вдохновенности и обдуманности, по зрѣлости и строгости стиля.

Этому творенію предстонтъ будущность блистательная въ просвѣщенномъ музыкальномъ мірѣ, если, какъ полагать надобно, исполнится наше ревностное желаніе издать многія партитуры Глинки за границей.

По случаю-же недавняго исполненія этой музыки въ Университетѣ, кстати, какъ о явленіи «современномъ» предоставляемъ себѣ войти въ нѣсколько подробный критическій разборъ. Но такъ какъ произведеніе это принадлежитъ къ области «музыки на данную программу», то-есть неразрывно слито съ пьесою, для которой написано, то для полноты очерка надобно будетъ вкратцѣ познакомить читателей и съ самимъ содержаніемъ трагедіи. Все это составитъ предметъ слѣдующей статьи.

Разсказать \*) въ немногихъ словахъ драму: «Князь Холмскій» дѣло не совсѣмъ легкое. Эта пьеса Н. В. Кукольника, какъ и нѣкоторыя другія изъ его произведеній, не отличается большою толковостью. Много таланта, много истинно-драматическихъ данностей, много такихъ элементовъ, изъ которыхъ могло-бы выйти кое-что хорошее, но увы! элементы эти и данности такъ и остались элементами и данностями.

Борьба Руси съ Ливонскими рыцарями въ XV столѣтіи безъ сомнѣнія представляетъ довольно эпизодовъ удобныхъ для драматической поэзіи, въ видѣ одраматизированныхъ хроникъ, похожихъ на историческія пьесы Шекспира или на Гётца-фонъ-Берлихенгена Гёте.

Но, быть можетъ, именно огромная начитанность Н. В. Кукольника повредила ему въ отношеніи его драматическаго таланта.

Отъ излишнихъ притязаній на глубокую историчность, драма выпла мѣстами суха и скучна, а выходы à la Шекспиръ рѣшительно не удались.

Намъ впрочемъ не зачѣмъ входить въ литературный разборъ самой пьесы. Для музыки Глинки намъ важнѣе всего главное содержаніе драмы; вотъ оно: Молодой полководецъ, московскій воевода князь Даніилъ Дмитричъ Холмскій съ большимъ войскомъ идетъ войною на Ливонскій орденъ и уже стоитъ подъ стѣнами Пскова (дѣйствіе въ 1474 году).

Честолюбіе кипитъ въ юномъ героѣ,

Одно бѣда: все хочеть сдѣлать вдругъ:

Согнать съ Поморья Нѣмцевъ, а Литву

Опустошить за Вильно и за Ковно;

И мало этого... онъ хочеть

Столкнуть князей съ Литовскаго престола

И старую Литву возстановить...

\*) Т. М. Вѣстн., 1857, № 45.

Холмскій, своимъ искусствомъ и славою въ военномъ дѣлѣ, геройскими качествами и любовью къ европейскому просвѣщенію, которая еще больше распаляетъ его честолюбивые замыслы, врагъ, не смотря на свою безбородую молодость, чрезвычайно-опасный для Ливонскихъ рыцарей. Зная, что силою противъ Холмскаго ничего не взять, Ливонцы прибѣгаютъ къ дипломатіи и составляютъ ловкій планъ.

Одинъ изъ московскихъ воеводъ, сподвижниковъ князя, захватилъ въ плѣнъ красавицу-амазонку, молодую Адельгайду, баронессу фонъ-Шлуммермаусъ, съ ея братомъ и окрестными дворянами. Адельгайду (въ мужскомъ, охотничьемъ платьѣ) привели передъ князя и съ перваго взгляда смѣлая красавица будто околдовала его. Холмскій влюбился до безумія.

Конецъ 1-го дѣйствія, подъ заглавіемъ «Плѣнница».

Князь бредитъ Адельгайдой во-снѣ и на-яву. Приходятъ къ нему послами отъ ордена, братъ Адельгайды, хитрый баронъ фонъ-Шлуммермаусъ и рыцарь фонъ-Кульмгаусборденау, у котораго только двѣ заботы—война и вино. Цѣль посольства явная, склонить князя къ миру, на что онъ, конечно, не соглашается и чѣмъ желѣзный рыцарь несказанно доволенъ; тайная цѣль со стороны барона: увѣрить князя, что гордая Адельгайда, никого будто-бы до сей поры не любившая, сама влюбилась въ Холмскаго. Князь попадаетъ на удочку.

Чтобы еще больше втянуть князя въ сѣти, баронъ дѣлаетъ видъ, будто-бы хочетъ поскорѣе уѣхать съ сестрою во-свои. Холмскій, по уходѣ его, выражаетъ свою рѣшимость не выдавать Адельгайды.

Съ перемѣною декорацій мы въ домъ Ильинишны, въ жилищѣ Еврея Схарія, котораго Псковитяне знаютъ за купца Захарія Моисеевича Ознобина. Дочь Еврея, Рахиль, бесѣдуетъ съ хозяйкой дома, Ильинишной.

Изъ этого разговора мы узнаемъ (на что были намеки уже и прежде), что Схарія острологъ и колдунъ, и приколдовалъ къ своему дому молодого псковскаго купца Александра Михайловича Княжича. Рѣчь заходитъ о забавахъ, пѣсняхъ; Рахиль, аккомпанируя себѣ на бандурѣ, поетъ Еврейскую мелодію (текстъ которой здѣсь приводимъ, такъ какъ онъ будетъ важенъ для разбора музыки):

Съ горнихъ странъ  
Паль туманъ  
На долины  
И покрылъ  
Рядъ могиль  
Палестины.  
Прахъ отцовъ  
Ждетъ вѣковъ  
Обновленья;

Ночи тѣнь  
 Смѣнить день  
 Возвращенья.  
 Загорить,  
 Зablестить  
 Свѣтъ денницы,—  
 И органъ,  
 И тимпанъ,  
 И цѣвницы,  
 И сребро,  
 И добро,  
 И святыню  
 Понесемъ  
 Въ старый домъ,  
 Въ Палестину.

Ильинишна смѣется, что это у Евреевъ называется «веселю» пѣсню.  
 «Нѣтъ, матушка, коли веселую, такъ я запою» (поеть):

Ходить вѣтеръ у воротъ,  
 У воротъ красотки ждетъ,  
 Не дождешься, вѣтеръ мой,  
 Ты красотки молодой.

Ай люли, ай люли  
 Ты красотки молодой.

Съ парнемъ бѣгаетъ, горить,  
 Парню шепчетъ, говорить:  
 «Догони меня, дружокъ,  
 Нарѣченный муженекъ!»

Ай люли и проч.

Ой ты, парень удалой,  
 Не гоняйся за женой!  
 Вѣтеръ дунуль и затихъ:  
 Безъ невѣсты сталъ женихъ.

Ай люли, и проч.

Вѣтеръ дунуль и Авдей  
 Полюбился больше ей...  
 Стоитъ дунуть въ третій разъ  
 И полюбится Тарась...

Ай люли, ай люли  
 И полюбится Тарась»

Но стукнули кольцомъ и Ильинишна идетъ отворять двери.

Рахиль между тѣмъ сначала сердится на смыслъ пѣсни, потомъ любитъ ея веселостью, повторяетъ послѣдній куплетъ и приплясываетъ...

Входятъ Схарія съ Адельгайдою. Изъ разговора ихъ узнаемъ, что Адельгайда нарочно далась въ плѣнъ Псковитянамъ, чтобы свидѣться со страстно любимымъ ею Александромъ Княжичемъ, а что Еврей для своихъ тайныхъ цѣлей, и все ссылаясь на астрологическія предсказанія, покровительствуетъ этой любви.

Въ бесѣдѣ съ Адельгайдою (по уходѣ Схаріи) Рахиль удивляется, отчего баронесса не влюбилась въ Холмскаго, отчего Холмскій не произвелъ на баронессу никакого впечатлѣнія, и, вѣроятно, чтобы помучить Адельгайду минутой ревности, увѣряетъ ее, что любитъ Княжича...

Приходитъ Княжичъ, Рахиль оставляетъ его съ Адельгайдой наединѣ.

Баронесса сперва осыпаетъ своего возлюбленнаго упреками, потомъ дѣло объясняется: Княжичъ ходилъ къ Еврею, сблизился съ нимъ, перешелъ будто бы въ Еврейскій законъ, изъ любви къ Адельгайдѣ, чтобы Схарія помогъ имъ устроить ихъ счастье. Любовники условливаются о побѣгѣ, между тѣмъ застаетъ ихъ братъ Адельгайды, баронъ Шлуммермаусъ. Въ сценѣ съ Адельгайдой, по уходѣ Княжича, баронъ убѣждаетъ сестру для пользы Ливоніи выйти замужъ за Холмскаго. Адельгайда объявляетъ рѣшительно, что этого не будетъ потому-что она любитъ Княжича и уже невѣста его. Тогда баронъ уговариваетъ ее пожертвовать на пользу родины только двѣ недѣли, то-есть въ продолженіи этихъ дней кокетничать съ Холмскимъ, больше и больше завлекать его, между тѣмъ—«глубокая осень; войско проголодается, примерзнетъ; ропоть, доносы, опала; пятьдесятъ тысячъ не легко собрать: отложить до весны и орденъ спасенъ». Адельгайда не соглашается и на такую мѣру. Тогда баронъ грозитъ ей, что откроетъ тайну отступничества Княжича, его «жидовство», которому одинъ выходъ — костеръ. Испуганная Адельгайда покоряется. Конечъ второму акту, которому дано заглавіе «Посольская наука».

Третьему акту дано названіе: «Жидовская кабала».

Мы въ домѣ барона Шлуммермауса. Адельгайда спитъ въ сосѣдней комнатѣ. Братъ ея условливается съ Евреемъ Схаріей о фантазмагорическомъ представленіи, которымъ по расчету барона, слѣдуетъ усилить колеблющуюся рѣшимость Адельгайды. Ей явится тѣнь ея матери и заставить ее повиноваться волѣ брата.

Планъ удается. Адельгайда выбѣгаетъ изъ спальни въ ужасѣ и, преодолевая себя, объявляетъ брату, что согласна выполнить назначенную ей роль. Баронъ даетъ ей послѣднія наставленія:

Глаза Твои должны сіять надеждой,  
Слова до смерти сердце щекотать;  
Ни одного дѣйствительнаго слова,—  
И тысячу двусмысленныхъ обѣтовъ...  
Наединѣ будь больше осторожна.  
Проси титуловъ, требуй государства.

Послѣ небольшой эпизодической сцены между барономъ и рыцаремъ,

изумленнымъ подвигами Русскихъ въ винномъ погребѣ, является Холмскій въ богатомъ праздничномъ платьѣ. Скоро выходятъ къ нему навстрѣчу баронъ и Адельгайда, въ первый разъ, въ богатомъ женскомъ нарядѣ. Шлуммермаусъ ловкой дипломатіей, Адельгайда кокетствомъ, понемногу, дальними намеками наводятъ князя на мысль, что онъ можетъ отложиться отъ Царя и основать въ Псковѣ отдѣльное государство, уже не враждебное ордену... Полученныя депеши (съ намѣреніемъ пригнанныя къ этому времени) отвлекаютъ барона. Холмскій остается на единѣ съ Адельгайдой. Здѣсь со стороны князя любовь доходитъ до изступленія,—Адельгайда пользуется этимъ, согласно условію съ братомъ. Она говоритъ:

Я столько слышала любовныхъ пѣсень!

Князь. Клянусь!...

Адельгайда. И клятвъ слыхала я довольно;—

Мнѣ нужно жертвъ...

Князь. (упавъ на колѣни) Царица, повели!

Адельгайда (блѣдная, оглядывается и показываетъ вокругъ головы)

Вѣнецъ! вѣнецъ! мой собственный вѣнецъ!...

Въ твоихъ рукахъ безчисленная сила...

Ты... богъ войны... ты духомъ государь...

Князь. Все будетъ!... поклянись мнѣ поцѣлуемъ..

Адельгайда (оглядываясь, блѣдная, встревоженная, говоритъ про себя):

Розалія (имя ея матери), скрой все отъ Александра!

(Цалуетъ князя въ лобъ, и, закрывъ лицо руками, убѣгаетъ).

Князь въ величайшемъ волненіи предается своимъ честолюбивымъ мыслямъ.

Сцена переносится въ свѣтлицу жидовскаго дома.

Схарія, одинъ, мечтаетъ у окна, смотря на звѣзды.

Рахиль, не видя отца, задумчиво входитъ, останавливается у другаго окна и поетъ;

Я видала его,

Жениха моего,

Въ тихомъ сладостномъ снѣ,

Гдѣ-то въ райской странѣ!

Какъ онъ статенъ, пригожъ!

Какъ могучъ, какъ хорошъ!

Обняла я его,

Жениха моего!

Сталь и мраченъ и дикъ

Мой суровый женихъ!

Онъ невѣсту свою

Съ смѣхомъ бросилъ въ рѣку.

И въ волнахъ голубыхъ,  
 Мой ужасный женихъ,  
 Я любила тебя...  
 И проснулась.... любя!

Схарія прислушивается къ пѣнію и упрекаетъ дочь, что она полюбила иновѣрца. Онъ объявляетъ дочери о хитрой интригѣ Шлуммермауса, которая вполне удалась надъ княземъ. Изъ короткихъ, жадныхъ распросовъ Рахили мы видимъ (еще въ первый разъ), что она сильно влюблена въ князя. Схарія говоритъ: тебѣ я назначалъ поймать его, какъ стараго Сильвестра; но Шлуммермаусы насъ предупредили—

Баронъ составилъ гороскопъ для князя  
 И сбудется посольскій гороскопъ...  
 Вотъ онъ: гляди! безъ выкладокъ онъ вѣренъ,  
 И я несу его на гибель князя...

Рахиль, на минуту еще сомнѣвается, еще думаетъ, что князь не полюбить гордой Адельгайды,—но факты разрушаютъ ея надежды—и тогда Рахиль жаждетъ мести, углубляется въ себя, въ какую-то тяжкую рѣшимость. Прибытіе Княжича подтверждаетъ вѣсти объ обрученіи князя и Адельгайды. Рахиль умоляетъ отца, могучею его тайной силой разрушить этотъ ненавистный бракъ.

Ты созови таинственныхъ духовъ!  
 Нашли на нихъ безуміе, недуги!  
 Умрутъ-ли нареченные супруги,  
 Иль насъ сожгутъ, всему одинъ конецъ,  
 Мнѣ все равно... Не медли мой отецъ!

Рахиль, внутри себя не надѣется, чтобы отецъ, открытіемъ всей тайны пошелъ на явную жестокую смерть:

Безъ мести жить нельзя, а мстить нѣтъ средства.

Прощай, родитель!...

Между тѣмъ Холмскій прислалъ за Схаріей. Еврей ждалъ этого приглашенія и надѣется на свое искусство. На вопросъ Рахили, отчего она молчитъ, она отвѣчаетъ:

«Я ничему не вѣрю;  
 Все знаю, и пойду своимъ путемъ»...

Схарія. Но тайна, дочь моя...

Рахиль (улыбаясь) Умреть со мной.

По уходѣ Схаріи, является новое лицо, шутъ Холмскаго, Оома Николаичъ Середа (въ деревянномъ шлемѣ съ соломеннымъ султаномъ, въ соломенныхъ латахъ и съ лучиной вмѣсто меча). Это лицо таинственное,—говоритъ обиняками и прибаутками. Онъ какъ *свой* въ жидовскомъ домѣ, а говоритъ его и весь складъ рѣчи чисто русскій.

Рахиль и Княжичъ разсказываютъ ему вдругъ, вмѣстѣ, о дѣлахъ князя и Адельгайды.

Рахиль, все больше и больше погружаясь въ отчаяніе, жалуется Середѣ на свою судьбу, называя его по прежнему знакомству, Омою, братомъ!

Середа. Ну, что мнѣ тутъ понять? или ты рехнулась, или въ самого князя втюрилась?

Рахиль (съ отчаяніемъ). Ома!

Середа. Ну что?

Рахиль. Прощай!...

(Рахиль уходитъ и больше на сцену не возвращается).

Изъ разговора Княжича и Середы мы узнаемъ, что Княжичъ считалъ Середу Жидомъ, тогда какъ онъ Русскій, служить Холмскому и горячо къ нему привязанъ, а съ Жидами знался для цѣлей политическихъ. Въ свою очередь Княжичъ, котораго Середа считаетъ отступникомъ отъ православія, объясняетъ, что ересь его притворна и онъ прибѣгъ къ этой хитрости, чтобы, черезъ Схарію, добыть себѣ въ невѣсты Адельгайду. Теперь Схарія на сторонѣ Шлуммермаусовъ и всѣ надежды Княжича рухнули, кромѣ одной — заступничества Середы, который, пользуясь довѣріемъ князя, можетъ раскрыть ему глаза и тѣмъ спасти Адельгайду для Княжича, а самого князя отъ измѣны отечеству и отъ гибели. Середа въ радости, общается.

Конецъ третьяго дѣйствія.

Четвертое открывается въ покояхъ князя, сценой князя съ Евреемъ звѣздочетомъ. Еврей подкрѣпляетъ Холмскаго въ мысли объ основаніи новой державы, въ мысли, которая должна быть приведена въ дѣйствіе внезапно-неожиданно, на вѣчѣ. Холмскій даетъ ему посольское порученіе. Схарія радостно принимаетъ это, съ тайнымъ умысломъ: не возвращаться въ Россію. По уходѣ князя, Схарія встрѣчается съ Середой, тотъ изобличаетъ еврейвы замыслы и собирается тащить еврея на Вѣче, оттуда на костеръ. Схарія въ смертельномъ испугѣ напоминаетъ Середѣ о гостепримствѣ, полученномъ имъ въ еврейскомъ домѣ. Тронутый этими воспоминаніями, Середа отпускаетъ жиду, съ тѣмъ, чтобы онъ въ тотъ-же день исчезъ изъ Пскова, и съ дочерью. Увидѣвшись съ княземъ, — который обрадовался его возвращенію, — Середа начинаетъ съ того, что ходатайствуетъ за своего друга Княжича, но упоминаетъ о любви его къ Адельгайдѣ. Холмскій даетъ приказаніе взять Княжича подъ стражу. Въ объясненіи съ Середой князь высказываетъ свои планы, свой европеизмъ. Середа видитъ въ этомъ — только измѣну, душой скорбитъ за князя и желаетъ удержать его отъ постыднаго поступка. (Между тѣмъ первый, потомъ второй ударъ роковаго, вѣчеваго колокола). Князь не вѣрится ничему, кромѣ астрологическихъ предсказаній Схаріи и идетъ на свою гибель. По уходѣ князя, Середа встрѣчается съ рыцаремъ Кульмгаусборденау, который въ большой досадѣ на договоръ, заготовленный Шлуммермаусомъ. Середа, парень находчивый и ловкій на всѣ руки, пользуется приходомъ



барона, чтобы заставить его подписать другой трактатъ, честный и выгодный для Россіи.

Вѣбгаетъ Адельгайда, въ страшной тревогѣ, что ея Княжичъ брошенъ въ темницу и вѣче для него выдумываетъ смерть.

Середа обѣщаетъ помочь этому горю, въ полной надеждѣ, что вѣче не послушаетъ князя.

Явленіе второе: Псковское вѣче. Ожиданіе Середы сбылось. Какъ только Холмскій провозгласилъ свои замыслы, гремитъ общій голосъ: «Измѣна!» Посадникъ Псковской, вставъ съ мѣста, торжественно подходитъ къ Холмскому, беретъ его за руку, низводитъ съ возвышенія и объявляетъ лишеннымъ власти. Всѣ разбѣгаются: даже некому ударить въ колоколь.

Холмскій, будто пораженный громомъ, остается одинъ, безъ войска, безъ народа...

Въ знакъ окончанія Вѣча, Середа входитъ на возвышеніе и звонитъ въ колоколь.

Этому дѣйствію, неизвѣстно почему, не придано особаго названія наравнѣ съ другими; но заглавіе подсказывается само собою: «Измѣна» или «Вѣче».

Послѣдній актъ: «Опала». Свѣтлица на княжемъ дворѣ, въ отчаяніи своемъ, въ страшномъ одиночествѣ, Холмскій ищетъ успокоить себя одною любовью къ Адельгайдѣ.

Входитъ Середа, теперь единственный изъ преданныхъ князю людей. Середа рассказываетъ, какъ онъ сблизился съ домомъ Схарія, узнавъ что этотъ жидъ подослалъ Ливонцами; какъ Схарія, запутавъ интригу, обманувъ князя ложными предсказаніями звѣздъ, пропалъ; какъ единственная дочь Схарія, красавица Рахиль, была влюблена въ князя Холмскаго, и узнавъ о любви его къ Адельгайдѣ, пришла въ богатѣйшемъ нарядѣ къ рѣкѣ Великой, у Ольгина перевоза, и утопилась.

Князь порывается отмстить Схаріи за все — зоветъ дружину. Дружины нѣтъ! Она ушла въ Москву безъ князя.

Приходитъ баронъ Шлуммермаусъ и требуетъ отъ Холмскаго Адельгайды, которая пропала, и, вѣроятно, похищена людьми князя.

Князь въ тревогѣ, потому что также не знаетъ, гдѣ Адельгайда.

Всезнающій Середа объявляетъ, что она у рыцаря Кульмгаусбарденау и съ нимъ собирается ѣхать на родину.

Братъ Адельгайды спѣшитъ за нею, какъ за невѣстою князя, поручивъ ему приготовить все къ свадьбѣ.

Князь, въ упоеніи отъ ожидаемаго счастья, предается любовнымъ мечтамъ.

Середа разрушаетъ эти сны словами:

Такъ знай же, князь, она тебя не любить.

Эта вѣсть какъ новый громовый ударъ разражается надъ бѣднымъ Холмскимъ.

Перемена декораціи: Купеческій домъ во Псковѣ. Приготовленія свадьбы Адельгайды съ Княжичемъ, только что выпущеннымъ изъ тюрьмы.

Приходитъ баронъ: комедія съ Холмскимъ кончена; дипломатическая цѣль достигнута. Теперь баронъ собирается увезти Адельгайду во-свояси, чтобы обвинять ее съ тѣмъ, кого самъ назначилъ ей въ женихи. Все это, а также жаркое сопротивленіе Шлуммермауса противъ брака сестры его съ Княжичемъ узнаемъ мы изъ сцены барона съ рыцаремъ и съ самой Адельгайдой, которая смѣется надъ мнимымъ аристократствомъ своей фамиліи. Во время этого разговора, гдѣ обличается вся интрига, входятъ князь и Серета, и князь еще въ дверяхъ слышитъ, на-сколько онъ былъ игрушкою плутней, и какъ сильно Адельгайда любитъ своего жениха, Княжича. Узнавъ изъ устъ Шлуммермауса, что Княжичъ тайный Жидъ, Холмскій свирѣпо бросается на него. Адельгайда на колѣняхъ проситъ ему пощады: за жизнь любимаго человѣка она готова быть рабынею князя.

Серета заступаетъ за Княжича, обличаетъ и въ этомъ случаѣ интригу Шлуммермаусовъ.

Князю не остается даже отрады мщенія. Онъ соединяетъ руки Адельгайды и Княжича...

Между тѣмъ входятъ Московскіе бояре, посадникъ Псковской, и ратные воеводы и т. д.

Отъ лица Царя Московскаго объявляется князю «опала», вмѣстѣ съ преданіемъ суду Шлуммермауса за увлеченіе ратнаго большаго воеводы въ погибель.

«Наукой тайной, кабалой, сестрой своей

И чарами заморскими иными».

Князь, лишенный должности и меча, проситъ себѣ казни, какъ измѣннику. Ему отвѣчаютъ, что шалость дѣтская не стоитъ казни.

Занавѣсъ падаетъ.

Нѣтъ никакого сомнѣнія, что изложенный мною эскизъ драмы утомилъ читателей (и да не отнесутъ они этого прямо къ Н. В. Кукольнику. Драма безъ сомнѣнія гораздо лучше въ оригиналѣ, нежели въ такомъ сухомъ очеркѣ), но, для разъясненія музыкальных намѣреній Глинки, мнѣ казалось необходимымъ прослѣдить *всю* сцену и остановиться нѣсколько больше на тѣхъ подробностяхъ, которыя, какъ увидимъ, послужатъ основою для музыки. Въ слѣдующей, заключительной статьѣ займемся самою партитурою.

Въ каждомъ \*) истинно-изящномъ произведеніи сторона техническая и сторона эстетическая слиты неразрывно, но для критическаго разбора часто приходится отдѣлять эти стороны другъ отъ друга, или по крайней мѣрѣ давать перевѣсъ которой нибудь изъ двухъ,—сообразно съ точкою зрѣнія.

\*) Т. и М. Вѣстникъ. 1857, № 48.

Въ настоящемъ случаѣ точка зрѣнія обуславливается сама собою отъ случайныхъ обстоятельствъ. Технической разборъ превосходной партитуры, о которой у насъ здѣсь рѣчь идетъ, былъ бы невозможенъ безъ большого числа нотныхъ примѣровъ, а самые примѣры эти не послужили бы читателямъ на пользу, потому что представили бы имъ только отрывочныя музыкальныя мысли, мотивы, подробности гармонизаціи и оркестровки, тогда какъ *цѣло* этой музыки, впечатлѣніе ея, характеръ, остались бы по прежнему неизвѣстны. Нотные примѣры, какъ ближайшія и необходимыя пособія технического разбора, только тогда истинно-полезны, когда критикъ можетъ рассчитывать, что въ рукахъ его читателя, кромѣ примѣровъ, находится и самая партитура или, по крайней мѣрѣ, полное ея переложеніе для фортепіано (clavierauszug). Слѣдовательно теперь, когда музыка въ драмѣ «Холмскій» еще не напечатана, ни въ видѣ партитуры, ни въ видѣ фортепіаннаго переложенія, — разбирать эту музыку технически, хотя бы и въ специальномъ журналѣ, было бы еще не своевременно. Пробѣлъ этотъ по необыкновенной замѣчательности музыки въ «Холмскомъ» съ технической стороны предстоить пополнить впоследствии, а на нынѣшній разъ ограничиться почти одною стороною эстетическою, имѣя въ виду главную цѣль: руководить читателей въ уразумѣніи поэтическихъ намѣреній Глинки на тотъ случай, еслибы читателямъ пришлось услышать эту музыку въ исполненіи въ концертѣ, или — что еще лучше — вмѣстѣ съ самой драмой, въ театрѣ.

Комментаріи на сонаты, квартеты, симфоніи, вообще на чисто-инструментальную музыку (особенно безъ особыхъ заглавій и программъ), представляють во многихъ частяхъ «неизбѣжный» произволъ со стороны истолкователя. Припоминая, сколько на свѣтѣ существуетъ комментариевъ вздорныхъ, даже нелѣпыхъ на самую ясную и образцово-гениальную музыку, — читатели могутъ питать порядочное недоувѣріе къ такого рода поэтическимъ «истолкованіямъ» данныхъ нотъ. Въ настоящемъ случаѣ, по счастью, дѣло комментатора значительно легче и степень недоувѣрія со стороны читателей весьма ограничена.

Глинка написалъ музыку къ драмѣ, (съ которою читатели уже ознакомились), слѣдовательно и въ увертюрѣ и въ антрактахъ не слѣдуетъ искать ничего иного, кромѣ поэтическихъ образовъ, вызываемыхъ пьесою Кукольника. Въ музыкѣ къ «Холмскому», какъ въ музыкѣ Бетховена къ гетеву «Эгмонту», кромѣ общей программы, т. е. данной пьесы, — есть данности и для подробностей въ музыкальныхъ намѣреніяхъ. Въ драмѣ встрѣчаются три нумера пѣнія и именно мотивы этихъ трехъ «пѣсенъ» послужили основою для значительной части инструментальной музыки — для увертюры и для одного изъ четырехъ антрактовъ. Въ остальныхъ трехъ — отношеніе къ каждому изъ дѣйствій, для котораго антрактъ служитъ увертюрой, опредѣляется почти съ перваго взгляда. Такимъ образомъ программа для каждого нумера партитуры врядъ ли можетъ подлежать сомнѣніямъ и спорамъ, — если только

не захотятъ искать въ программѣ и комментаріяхъ положительной передачи смысла каждаго такта, каждой малѣйшей подробности. Это въ музыкѣ рѣшительно невозможно и нелѣпо. Одна изъ главныхъ прелестей этого искусства всетаки—неопредѣлительность, неуловимость образовъ, несоизмѣримость идеального языка звуковъ съ разсудочнымъ языкомъ словесной рѣчи.

Увертюра начинается серьезнымъ, мрачнымъ вступленіемъ (F-moll  $\frac{3}{4}$  Maestoso e moderato assai), въ стилѣ, близко напоминающемъ Керубини, отчасти—Бетховена. Смыслъ этого вступленія—общій характеръ драмы, трагическая участь самого Холмскаго: великіе замыслы и горькое разочарованіе. Все это здѣсь въ неясномъ, отдаленномъ намекѣ, будто темное, гадательное предвѣщаніе. Это преддверіе увертюры рисуется въ воображеніи и величавость князя и его царственные надежды и таинственное, враждебное ему вліяніе;—съ такими звуками сочетаются и угрозы судьбы Холмскому, и козни его враговъ. Драма Кукольника представляла для музыки тоже неудобство какъ и «Эгмонтъ» Гете, или Валенштейнъ Шиллера; главная основа пьесы—честолюбіе, дипломатическія, политическія интриги, астрологія, все элементы, для музыкальнаго языка, недоступны. Но какъ Бетховену перевѣсь политики въ гетевской трагедіи не помѣшала создать образцовыя красоты, такъ и Глинкѣ не повредила антимузыкальная канва драмы «Князь Холмскій». Для художника музыкальнаго, кромѣ общаго впечатлѣнія пьесы, надо было остановиться на личности поэтической, волнуемой страстью, вполне доступною для искусства звуковъ. Такою личностью является у Гете — Клерхенъ, въ драмѣ Кукольника—Рахиль съ ея несчастной, нераздѣленной, даже незнаемой любовью.

Характеръ и драматическое положеніе этой еврейской дѣвы, влюбленной въ русскаго вельможу, задуманъ авторомъ драмы чрезвычайно удачно, но къ сожалѣнію эта личность встрѣчается въ пьесѣ почти эпизодомъ!

Глинка съ глубокимъ художественнымъ тактомъ уравновѣсилъ этотъ важный недостатокъ драмы. Геніально воплотивъ въ музыкѣ «обѣ» еврейскія пѣсни, онъ на «Рахили» сосредоточилъ весь интересъ увертюры (и одного изъ антрактовъ).

Такимъ образомъ вслѣдъ за минорнымъ вступленіемъ начинается «Vivace ed agitato»  $\frac{3}{4}$  F-dur \*). Основнымъ мотивомъ взята тревожная мелодія Сна Рахили.

Я видала его,  
Жениха моего.

Вопль, завываніе, жалоба — проникнутая элементомъ еврейской національности. Взрывъ всего оркестра синкопами на диссонансныхъ аккордахъ,—

\*) Надобно замѣтить, что этотъ мажорный тонъ звучитъ здѣсь полу-минорнымъ отъ постоянного употребленія малой сексты (des). Это выходитъ не F-dur собственно, а тонъ плагальный между F-dur и B-moll. Блистательное—незнаемое въ Германіи—подтвержденіе новой теоріи Морица Гауптмана, допускающей существованіе тона «средняго» между мажоромъ и миноромъ (Moll-Dur-Tonart).

въ томъ же мрачномъ характерѣ, какъ и вступленіе увертюры, — широкимъ размахомъ рисуютъ опять личность Холмскаго и весь «паэось» драмы. Мотивъ Еврейки идетъ *diminuendo*, между тѣмъ какъ гобой—бѣлыми нотами приводитъ музыку въ тонъ D-moll, къ русскому мотиву пѣсни Ильинишны «Ходить вѣтеръ у воротъ».

Почему Глинка остановился на этомъ мотивѣ для второй главной идеи увертюры, тогда какъ шутивая пѣсня Ильинишны сама-по-себѣ чисто-вставочная и не имѣетъ прямого отношенія къ содержанію драмы, столько трагическому?

Такой вопросъ рождается невольно, но представляетъ затрудненія только на первый взглядъ.

Отвѣтомъ на вопросъ можетъ служить прежде всего—капризная, чисто-музыкальная фантазія; фантазіи, произволу художника, ограниченій и законовъ нельзя предписать; онъ находитъ ихъ въ самомъ себѣ. Но для развитой критики, желающей прослѣдить «органичность и причинность» въ художественномъ созданіи, такое объясненіе «капризомъ» еще слишкомъ недостаточно.

На мой взглядъ были двѣ причины, побудившія Глинку остановиться на пѣснѣ Ильинишны.

Во-первыхъ: русская національность, типически проявившаяся въ этомъ мотивѣ, родившемся будто невзначай и между тѣмъ будто подслушанномъ у народа. Типъ *русской* пѣсни въ ея столкновеніи съ пѣсней *еврейскою* долженъ былъ плѣнить музыканта, въ созданіяхъ котораго «мѣстный колоритъ» игралъ всегда такую важную роль. Притомъ же элементъ русскій былъ необходимъ для этой драмы въ ея цѣломъ, и слѣдовательно для музыки, представляющей это цѣлое, т. е. для увертюры.

Во-вторыхъ: въ словахъ пѣсни Ильинишны важное мѣсто занимаетъ «вѣтеръ» съ его переменчивостью, которая споритъ съ переменчивостью женскаго сердца.

Эта «переменчивость, вѣтренность» въ примѣненіи къ самому Холмскому получаетъ характеръ ироніи, насмѣшки судьбы надъ его замыслами...

Вотъ какъ можно объяснить себѣ участіе мотива пѣсни въ этой трагической увертюрѣ.

Вся ея средняя часть занята контрапунктною разработкою русскаго мотива (въ  $\frac{4}{4}$ ). Послѣ репризы первой части (мелодіи еврейской, синкопы и проч.) тема русской пѣсни является только намекомъ въ ритмѣ  $\frac{6}{4}$  и въ мастерской, изумительной комбинаціи съ темою еврейскою и съ однимъ мотивомъ изъ вступленія къ увертюрѣ (F-moll).

Въ поворотѣ, въ серьезности превосходной увертюры, въ ея цѣломъ впечатлѣніи, есть какое-то родство съ увертюрой Эгмонта. Только формы глинкаина созданія, отъ избытка контрапунктныхъ сочетаній, не такъ ясны, не такъ пластичны какъ въ Эгмонтѣ. И это единственный упрекъ, который можно сдѣлать увертюрѣ «къ Холмскому», если смотрѣть на нее со стороны музыки

театральной, гдѣ «сложность» формъ и средствъ не совсѣмъ на мѣстѣ. Впрочемъ, при такой колоссальной способности къ контрапункту, какая была въ Глинкѣ, простительно даже нѣкоторое щегольство, виртуозничанье этою стороною. На взглядъ малопроевѣщенный «игра контрапунктомъ» какъ бы ни была свободна (что всегда у Глинки, въ лучшихъ его вещахъ), считается чѣмъ-то школьнымъ, схоластическимъ, сухимъ, тогда какъ эта сторона музыки въ композиторскомъ талантѣ такой же *даръ природы*, какъ и способность къ изобрѣтенію мелодій; а бороться съ природнымъ влеченіемъ для художника почти невозможно.

Перейдемъ къ № 2 разбираемой партитурѣ, т. е. къ антракту передъ вторымъ дѣйствіемъ.

Бетховенъ въ антрактахъ къ «Эгмонту» представилъ ихъ себѣ какъ непрерывную связь между дѣйствіями. Каждый антрактъ у Бетховена состоитъ изъ двухъ весьма разныхъ частей: первая непосредственно примыкаетъ къ послѣдней сценѣ дѣйствія, только что окончившагося; вторая—служитъ приготовленіемъ къ начальной сценѣ слѣдующаго дѣйствія. Въ партитурѣ Бетховена есть даже указанія положительныя, что онъ хотѣлъ, чтобы музыка въ оркестрѣ вступала при концѣ каждаго акта, еще до опущенія занавѣса, и чтобы занавѣсъ поднялся для слѣдующаго дѣйствія еще до окончанія антракта, чтобы—однимъ словомъ—драма и антракты ея были слиты въ одномъ сплошномъ впечатлѣніи;—требованіе идеальное, которому, при нынѣшнихъ условіяхъ театра, врядъ ли можно слѣдовать. Глинка задумалъ каждый антрактъ проще: именно, въ видѣ маленькой, частной увертюры для каждаго изъ дѣйствій, и въ Холмскомъ, какъ въ операхъ своихъ, для музыки антрактовъ избралъ самые важные драматическіе моменты изъ предстоящаго дѣйствія. Во второмъ актѣ Холмскаго въ первый разъ является на сцену Рахиль (самое музыкальное лицо драмы). Первая ея пѣсня:

«Съ горнихъ странъ

Паль туманъ».

служитъ основою перваго антракта (A-moll  $\frac{4}{4}$ ). Эта мелодія мѣрная, серьезная, проникнута характеромъ древности, какъ будто дѣйствительно старинный, еврейскій напѣвъ. Тотъ же характеръ и въ гармонизаціи, и въ канонической разработкѣ. Мрачное общее настроеніе драмы, что то зловѣщее, грозящее прорывается въ короткихъ репликахъ, то смычковыхъ, то духовыхъ. На сколько минорная часть мелодіи и та часть, гдѣ аккорды чередуются въ старинныхъ тональностяхъ, типически рисуется воспоминанія ветхозавѣтнаго народа, на столько же мажорная часть мелодіи—восхитительно инструментальная—дышитъ женственною прелестью красавицы—Еврейки.

Этотъ небольшой антрактъ—образцовое, великое произведеніе, и самъ по себѣ, одинъ могъ бы сдѣлать имя Глинки безсмертнымъ.

Самая пѣсня Рахили «Съ горнихъ странъ» (во второмъ явленіи втораго акта) въ сущности совсѣмъ тоже, что и антрактъ; но въ гармонической обра-

боткѣ есть довольно разницы. Мажорныя фразы являются не въ пѣніи, а только въ заключительномъ ригурнелѣ. Главной, минорной мелодіи приданъ аккомпаниментъ скрипокъ (секстами), сообщающій меланхолическому мотиву особенный отгѣнокъ нѣжности, котораго нѣтъ въ антрактѣ.

Пѣсня Ильинишны (D-moll) знакома намъ цѣликомъ по увертюрѣ. Но тамъ она обработана какъ мелодія симфоническая, — на своемъ же мѣстѣ она является въ самомъ простомъ, популярномъ видѣ. Здѣсь чрезвычайно-много зависитъ отъ исполненія: оно требуетъ не пѣвицы (пѣсня написана для низкаго, контральтоваго голоса старухи), а хорошей актрисы, близко знакомой съ приемами русскихъ простолюдиновъ. Такова была Гусева, для которой и была написана эта роль съ пѣсней. Тутъ надо много плутоватости подъ видомъ незагѣйливости и простодушія. Быстренькій перелетъ флейты, потомъ кларнета, въ ригурнелѣ, чудесно рисуетъ своенравіе и шаловливость героя пѣсни — вѣтра.

Мы видѣли — изъ очерка драмы — что въ третьемъ дѣйствіи рѣшается судьба Рахили, вскорѣ послѣ того, какъ она пѣла свой «сонъ», — но характеръ Еврейки и мелодія ея второй пѣсни (сонъ) послужили основой для увертюры. Другая важная сцена третьяго акта — обольщеніе князя Холмскаго Адельгайдой, внушеніе ему мысли сдѣлаться независимымъ государемъ.

Именно къ этой сценѣ относится второй антрактъ. (B-dur  $\frac{6}{8}$ ). Послѣ небольшого «вступленія» диссонансными аккордами одиноко звучитъ доминанта (f) въ валторнахъ; мастерское приготовленіе къ слѣдующей мелодіи, сладкой, нѣжной, страстной, чудесно-живописующей любовное объясненіе. Плавный ритмъ и мягкая, чарующая инструментовка, постоянно сопровождають главную мысль, порученную скрипкамъ и виолончелямъ (въ октаву). Будто слышенъ голосъ тенора, Холмскаго; отвѣты духовыхъ инструментовъ сопрано — Адельгайды. Царственные замыслы князя превосходно высказаны въ величавыхъ порывахъ басовыхъ инструментовъ (басы, фаготы и тромбонъ). Изъ слиянія этихъ двухъ элементовъ, — нѣжной, страстной любви, и царственности, — обратившихся въ чудесные музыкальные мотивы, созданъ весь антрактъ, блистающій и мелодическою прелестью, и самыми счастливыми контрапунктными сочетаніями. Истиннымъ, глубокимъ драматизмомъ дышитъ здѣсь каждый звукъ, и при всемъ единствѣ общаго характера, которымъ проникнута вся эта партитура, во второмъ антрактѣ гениальность Глинки является съ какихъ то новыхъ сторонъ. Вторая пѣсня Рахили, ея «сонъ»

«Я видала его,  
Жениха моего».

задумана и выдержана въ характерѣ изступленной страстности. Главную мелодію мы знаемъ уже изъ увертюры.

Декламационному элементу здѣсь данъ перевѣсъ въ сравненіи съ чисто-мелодическимъ. Эта тревожно-драматическая картинка въ родѣ тѣхъ неболь-

шихъ, но великихъ драматическихъ «поэмъ», которыя называются (Lieder) Франца Шуберта.

Только Шубертъ никогда бы такъ не оркестровалъ своихъ вещей, какъ Глинка, потому что, хотя писалъ для оркестра, далеко не имѣлъ того таланта къ инструментовкѣ, который такъ изумительно-сильнъ въ нашемъ безсмертномъ соотечественникѣ.

«Сонъ Рахили» оркестрованъ тою же смѣлою, могучею кистью, которой мы удивляемся въ его операхъ и симфоническихъ фантазіяхъ.

Со стороны «практической» третій нумеръ пѣнія въ драмѣ «Холмскій» можетъ подлежать нѣкоторому упреку въ томъ отношеніи, что въ своей страстности, тревожности и драматической силѣ слишкомъ труденъ для исполнительницы не-оперной. На какомъ театрѣ найдется драматическая актриса для роли Рахили, способная какъ слѣдуетъ выполнить этотъ «Сонъ»?—способная свободно, вѣрно и изящно «снѣтъ» эти строки:

«Онъ невѣсту свою  
Съ смѣхомъ бросилъ въ рѣку».

и передать ихъ трагическій смыслъ такъ, какъ передалъ Глинка своими нотами?

Но идеальность, пренебрегающая иногда «реальными» преградами, не есть ли всегдашняя спутница генія?

Антрактъ передъ \*) четвертымъ дѣйствіемъ—военный маршъ (C-dur, трио: C-moll).

Нельзя не видѣть, что образцомъ для своей музыки къ «Холмскому» Глинка избралъ музыку Бетховена къ «Эгмонту». Кромѣ нѣкотораго сходства въ общемъ характерѣ—на что уже были указанія—замѣтно сходство даже въ выборѣ тоновъ (что для музыкантовъ гораздо важнѣе, нежели обыкновенно думаютъ). Увертюра—F-moll и F-dur; такъ и въ Эгмонтѣ; пѣсня Клерхенъ (Freud voll und Leid voll)—A-dur; здѣсь въ тонѣ А первая пѣсня Рахили въ самой пьесѣ и въ первомъ антрактѣ.

Наконецъ, въ одномъ изъ антрактовъ Бетховена, есть военный маршъ—C-dur съ минорнымъ трио: точно такъ и у Глинки. Но такого рода «подражаніе» можетъ только прибавить чести художнику, если онъ въ созданіи своемъ остался новымъ, оригинальнымъ и русскимъ \*\*).

Быстрый, смѣлый маршъ начинается сильнѣйшимъ ударомъ литавръ (съ

\*) Театралън. и Музык. Вѣсти., 1857 г., № 49.

\*\*) Замѣчательна еще другая особенность въ расположеніи тоновъ этой партитуры. Въ нихъ встрѣчается вся гамма главнаго тона F-dur. Увертюра—F; Сонъ Рахили—G; первый антрактъ и первая пѣсня—A; второй антрактъ—B; третій—C; четвертый—D; пѣсня Ильинишны написана въ D-moll, но послѣ (въ 1855 г.) самимъ авторомъ переложена и переоркестрована въ E. Изъ послѣдняго обстоятельства можно сообразить, что эта «особенность» не случайна.



доминанты на тоникѣ). Призывъ, напоминающій «вѣчевой колоколь». Все дышетъ рѣшимостью, надеждою на побѣды, завоеванія.

Въ минорной половинѣ марша (какъ у Бетховена) ропотъ народа. Порывы Холмскаго привели его къ постыдной неудачѣ, къ измѣнѣ...

Товарищи воеводы оставляютъ Холмскаго, уходятъ; за ними съ трубными звуками и войско.

Князь (вслѣдъ войску, съ отчаяніемъ).

«Умолкайте!.. Какъ похоронный звукъ  
Труба гремитъ!.. Какъ будто въ бурномъ морѣ  
Одинъ, къ доскѣ прикованный, плыву я  
И мысли надо мной встаютъ валами»...

Вотъ моментъ драмы, воплощенный Глинкою въ неподобномъ заключеніи марша. Трубамъ порученъ главный мотивъ марша. При заключеніи его, на постоянной педали литавръ (чередованіе тоники и доминанты) труба повторяетъ еще въ послѣдній разъ главную мысль и зампраетъ будто вдалекѣ.

Слушая эту музыку нельзя не восхититься, какъ глубоко слилась она съ сюжетомъ и придала ему несравненно больше прелести! нельзя не любоваться, какое великое пособіе для драматическаго впечатлѣнія звукъ музыкальный. Тайственной силою своею проникая въ глубину души, высказывая ея настроеніе съ такихъ сторонъ, которыя недоступны ни слову, ни сценическому исполненію, музыка рождаетъ драму въ драмѣ, открываетъ для поэтической мысли новые, необъятные горизонты.

Не жалко-ли, что этимъ дружнымъ сліяніемъ двухъ искусствъ, столько разныхъ и столько другъ другу родственныхъ, еще такъ мало умѣютъ пользоваться? «Оперы» и въ наше время блистаютъ отсутствіемъ поэтическаго смысла, нелѣпостью или пошлостью драматической канвы, а въ антрактахъ самыхъ лучшихъ драмъ и комедій мы обязаны слушать почти исключительно—вальсы да польки!

Музыка антрактовъ, посредственная даже, но сколько-нибудь соответствующая содержанію пьесы, не можетъ ни въ какомъ случаѣ повредить драмѣ, а музыка хорошая, превосходная и нарочно для драмы написанная, увеличиваетъ достоинство самой пьесы настолько, что и мѣру сыскать трудно.

Антрактъ передъ послѣднимъ дѣйствіемъ «Холмскаго» со многихъ сторонъ еще замѣчательнѣе прочихъ.

Въ картинахъ великихъ живописцевъ встрѣчаются вдохновенныя, характерныя фізіономіи, такъ глубоко проникнутыя драматическимъ моментомъ, въ зависимости отъ избранной художникомъ задачи, что будто вся страсть, волнующая этихъ людей, перешла на полотно, вся ихъ душа вылилась въ выраженіи глазъ, устъ, во всей живой игрѣ лица. Такія фізіономіи, созданныя Рафаэлемъ, Микелемъ-Анжело, Тиціаномъ, Мурильо, Пуссеномъ, Рубенсомъ и др. сдѣлались для художниковъ и эстетиковъ постоянными типами ужаса, злобы, гнѣва, страданія, радости, умиленія и т. д.

Въ музыкѣ, до извѣстной степени, т. е. въ предѣлахъ свойственныхъ этому «психическому» искусству, возможна такая же пластичность.

Лучшимъ примѣромъ ея—последній антрактъ къ Холмскому. Эта образцово-трагическая музыка можетъ служить типомъ «изступленнаго отчаянія».

Неудача на Вѣчѣ круто перевернула всю судьбу князя Холмскаго. Замысль измѣны, высказанный имъ всенародно, разомъ оторвалъ отъ него всѣхъ товарищей и сподвижниковъ. Сановники, войско и народъ отъ него отступились, какъ отъ зачумленнаго.

«Что я теперь? Безъ войска восвода!  
Я русскій князь, безъ княжества отчины!  
Безъ церкви, православный христіанинъ!  
Одинъ среди столицы многолюдной,  
Оставленный врагами и друзьями  
Безъ слугъ, безъ войска, безъ казны... одинъ!»

Страшные эти упреки самому себѣ Холмскій старается подавить любовью къ Адельгайдѣ, надеждой на ея любовь, но и эти послѣднія надежды ему измѣняются! Все рушилось! въ будущемъ—опала, гибель, казнь!

Эту отчаянную безвыходность, этотъ переломъ въ судьбѣ Холмскаго, этотъ высшій пафосъ драмы, чудно рисуетъ музыка послѣдняго антракта. (D-moll  $\frac{4}{4}$ ).

Надобно слышать тревожныя мучительныя тріолы смычковыхъ въ энергическомъ ритмѣ, надобно слышать взрывъ цѣлаго оркестра ff, гдѣ все дрожить, трепещетъ, бьется горячечнымъ пульсомъ, въ бреду, въ безумномъ припадкѣ отчаянья. Словами понятія объ этой музыкѣ не передать!... Но вотъ душевная буря стихаетъ; пароксизмъ бѣшенства миновалъ; на минуту являются образы нѣсколько-утѣшительные, будто издалека, не смѣло, на постоянно-мрачномъ и тревожномъ общемъ фонѣ; историческій колоритъ всей картины и воинственный характеръ князя постоянно присущи этимъ звукамъ. Потомъ отчаяніе снова бушуетъ въ Холмскомъ; опять тотъ же вопль растерзанной души, тотъ же судорожный взрывъ бѣшеннаго отчаянія. Разорваны послѣднія надежды; лопнули послѣднія струны, — опять все стихаетъ и завершается теплыми, успокоительными звуками (D-dur), будто религіозная мысль, примиряющая Холмскаго съ существованіемъ среди потерь безвозвратныхъ.

Холмскій (соединяя руки Адельгайды и Княжича, и указывая на небо):

Просите у него благословенья  
Страдальческими, чистыми устами,  
Для Холмскаго ужъ небеса закрыты!  
Молитесь за измѣнника! Не плачьте,  
Не жгите благодарными слезами...  
Онѣ меня отъ казни не спасутъ.

Такъ и въ музыкѣ здѣсь: въ мажорномъ тонѣ послѣ отчаянной тревоги минора, въ «piano e dolce» послѣ «fortissimo ed agitato», въ мѣрной пуль-

саціи литавръ во время протяжныхъ нотъ скрипокъ и флейтъ «не молитва» собственно, но жажда религіознаго успокоенія; кроткое, аскетическое, несмѣлое приближеніе къ этой единственной отрадѣ со стороны преступника, отверженнаго землею и небомъ....

Повторяю, что вовсе не берусь передавать словами музыкальныя красоты одного изъ вдохновеннѣйшихъ созданій великаго русскаго музыканта, который въ трагическомъ пафосѣ такъ близко подошелъ къ Бетховену и Глуку; повторяю, что вовсе не приверженецъ музыкальныхъ комментариевъ, которые чѣмъ больше стремятся къ «красноглаголинію» тѣмъ больше удаляются отъ разбираемой музыки; но припоминая оговорку, сдѣланную въ началѣ разбора, что въ настоящемъ случаѣ «произволь» со стороны истолкователя «почти» невозможенъ (драма на лицо), полагаю, что замѣтки мои о «смыслѣ» этого произведенія Глинки будутъ не бесполезны для тѣхъ, кто захотѣлъ бы съ этою музыкою ознакомиться на дѣлѣ. Не отъ всякаго можно и должно требовать такого вниканія въ предметъ, которое непременно требуется отъ человѣка специально-пишущаго объ этомъ предметѣ.

Нѣсколько словъ въ заключеніе. Музыка въ драмѣ «Князь Холмскій», при строжайшемъ и безпристрастнѣйшемъ разборѣ, оказывается однимъ изъ капитальныхъ твореній гениальнаго русскаго музыканта. Если при сравненіи съ произведеніемъ совершенно однороднымъ, съ музыкою Бетховена къ Эгмонту Гёте, «увертюра» къ Холмскому безъ сомнѣнія должна уступить бетховенской (еще свѣтъ не производилъ художника, который бы въ «симфоническомъ» стилѣ могъ сравняться съ Бетховеномъ, а «увертюры» относятся къ тому же роду), прочіе нумера въ произведеніи Глинки, по моему крайнему убѣжденію—едва ли уступаютъ антрактамъ и пѣснямъ въ партитурѣ Бетховена къ Эгмонту. Обѣ пѣсни Рахили даже лучше пѣсенъ Клерхенъ, въ которыхъ отзывается чисто-нѣмецкая сентиментальность и та мѣньшая способность въ собственно-«вокальной» сторонѣ, которая вредитъ Бетховену и въ его оперѣ, и почти во всемъ, что онъ писалъ для «отдѣльнаго» солистнаго пѣнія (не для хоровъ).

Такое сравненіе съ музыкой къ Эгмонту, «всесвѣтно-признанной за чудо искусства», можетъ показаться слишкомъ смѣлымъ, даже дерзновеннымъ, но все это — «до поры до времени». Когда нибудь узнаютъ же нашего Глинку въ Европѣ, отведутъ ему въ общемъ сознаніи понимающихъ дѣло то мѣсто въ искусствѣ, которое онъ занялъ силою своего генія. Для тѣхъ изъ русскихъ, кто и теперь уже разумѣетъ и цѣнитъ эту высокую гениальность, естественно рождается «обязанность» (о которой я замѣчалъ по случаю изданія оперы «Жизнь за Царя»), обязанность, всѣми силами стремиться къ распространенію твореній Глинки въ бѣдлшемъ и бѣдлшемъ кругу; къ ближайшему ознакомленію съ красотами его музыки—словомъ и дѣломъ.

По случаю музыки къ драмѣ «Холмскій» надобно выразить два горячія наши желанія:

1) Чтобы здѣсь, или за границей, поскорѣ вся эта партитура (небольшая) была награвирована.

2) Чтобы на Александринскомъ Театрѣ возобновили эту піесу Кукольника; «Князь Холмскій» на сценѣ долженъ имѣть много очень счастливыхъ, эффектныхъ моментовъ. Драма эта можетъ быть дана съ успѣхомъ, при нынѣшнихъ средствахъ русской труппы, съ успѣхомъ являкъ не меньшимъ, какъ другія піесы Кукольника, которыя не сошли съ репертуара.

Между тѣмъ музыка Глинки, чрезвычайно скрасивъ представленіе, явилась бы въ настоящемъ своемъ видѣ, на своемъ мѣстѣ. Въ театрѣ она подошла бы несравненно ближе къ идеалу художника, нежели при самомъ тщательномъ исполненіи отдѣльно отъ драмы, въ концертѣ.

Будемъ надѣяться, что при возрастающемъ сочувствіи къ дѣламъ великаго нашего соотечественника и эти желанія наши осуществятся.



## Еще нѣсколько словъ о вандальствѣ въ отношеніи оперъ \*).



Въ послѣднихъ словахъ статьи о варварскомъ искаженіи Эврианты въ Парижѣ было опасеніе наше, чтобъ и у насъ въ Россіи не вздумали подражать пагубному Парижскому примѣру.

Съ ужасомъ представляемъ себѣ возможность, что когда нибудь (лѣтъ черезъ двадцать, тридцать, какъ случилось съ Эвриантой) вандалы наложатъ руки на геніальныя партитуры нашего Глинки: музыку къ полету Черномора изъ 4-го акта Руслана, вставятъ для эффекта въ сцену Сусанина съ Поляками въ лѣсу; или въ село Домнино пригонятъ толпу Кавказцевъ и заставятъ въ 1-мъ актѣ оперы «Жизнь за Царя» проплясать лезгинку!

Продѣлки съ «Эвриантою» никакъ не менѣе нелѣпы и чудовищны, а вѣдь существуютъ же въ столицѣ вкуса!

Намъ случилось же, напримѣръ, слышать толки о томъ, что для «удобствъ» исполненія оперы «Жизнь за Царя» не мѣшало бы отрѣзать весь финалъ втораго дѣйствія съ прихода польскаго вѣстника, т. е. закончить актъ просто мазуркою; кромѣ того (бездѣлица!) въ эпилогѣ выпустить хоръ «слався, слався Святая Русь» при его появленіи въ первый разъ, прежде терцета, т. е. начать эпилогъ прямо терцетомъ.

\*) Театр. и Муз. Вѣст. 1857 г. № 45.

Это было бы вандализмъ ни на волосокъ неуступающее парижскому. Для чего вся сцена бала Поляковъ въ оперѣ «Жизнь за Царя»? Для того, чтобы показать намъ пиროванье враговъ земли русской, и чтобъ среди этого пированья, какъ снѣгъ на голову, Полякамъ обрушилась вѣсть объ избраніи на царство Михаила Ѳедоровича. Самоволюство и сангвинизмъ Поляковъ преодолѣли мрачное впечатлѣніе этой вѣсти. Удальцы вызвались «полонить» Царя Михаила, и вся толпа, въ восторгѣ отъ удачной мысли, снова принимается за свое веселье, за танцы: вотъ смыслъ сцены. Отнимите речитативъ вѣстника и его послѣдствія, останется пустѣйшій, безмысленный дивертисментъ, совершенно лишняя вставка въ глубоко трагическую піесу.

Касательно другой ампутаціи замѣтимъ, что хоръ эпилога передъ терцетомъ полонъ чрезвычайной эстетической важности. Весь смыслъ эпилога—ликованье Руси при восшествіи на престолъ законнаго Государя, и среди этого всеобщаго торжества—печальная память по героѣ Сусанинѣ, эпитафія, панихида, драматически-воплощенная въ гореванье его семейства. Но если эпилогъ начнется прямо съ терцета, и впечатлѣніе терцета, и впечатлѣніе хора на Красной площади одинаково парализованы. Сцена грусти родныхъ Сусанина уже не получитъ своего мѣста посреди народнаго ликованья, а торжество передъ Кремлемъ не будетъ достаточно подготовлено. Такъ съ чисто-эстетической стороны; со стороны же музыкальной—вандализмъ подобной урѣзки быть можетъ еще сильнѣе.

Неужели Глинка не обдумалъ всѣхъ подробностей своего эпилога, которыми, по собственнымъ его словамъ, такъ счастливо осадилъ всю драму?

Неужели въ его расчетъ не входило, сколько именно разъ дать прослужать напѣвъ «Слався, слався» одинъ изъ важнѣйшихъ и самыхъ характерныхъ напѣвовъ всей оперы?

Неужели расположеніе перваго хора въ эпилогѣ на три группы хористовъ (какъ толпы народа въ разныхъ мѣстахъ, на разныхъ улицахъ Москвы), неужели фанфара трубачей, которая такимъ чудеснымъ контрапунктомъ ложится на мелодію хора, неужели восхитительное *diminuendo* при удаленіи толпы народа, постепенно переводящее модуляцію въ грустный тонъ терцета, неужели всѣ эти неподобныя, геніальныя подробности написаны только для того, чтобы ихъ похерила вандальская рука дирижера? и гдѣ же?—въ самомъ отечествѣ Глинки!!

Елибъ когда нибудь совершились упомянутыя мною урѣзки, онѣ испортили бы чудную оперу, призвали бы на голову искажителей негодование всѣхъ музыкально-просвѣщенныхъ Русскихъ и послужили бы новымъ примѣромъ печальной судьбы, которой подвергаются великія созданія художниковъ въ рукахъ у вандаловъ не въ одномъ Парижѣ.

Хотимъ думать однако, къ утѣшенію своему, что у насъ этого не случится.



## «Юанна ди Гусманъ»

Верди \*).



— Были вы въ новой оперѣ?

— Былъ!

— А мнѣ такъ досадно!—неудалось. Столько со всѣхъ сторонъ слышалъ я объ этой оперѣ, когда ее ставили, что горю нетерпѣнїемъ съ нею познакомиться. Скажите же какъ и что?

— Славныя декораціи, постановка великолѣпная. Въ сюжетѣ я очень мало понялъ (въ либретто не имѣю привычки заглядывать, считая, что «программы» необходимы только для балетовъ).

— Ну, а музыка, музыка?.. Верди такой огромный талантъ, а эту оперу онъ писалъ для Парижа, на либретто Скриба, — на славу, на состязанье съ Мейерберомъ?

— Это и очень замѣтно на каждомъ шагу; въ цѣломъ, скажу вамъ, опера даже весьма похожа на «пародію» мейерберовыхъ оперъ.

— Однако вы ужъ слишкомъ строги; не можетъ быть, чтобъ не было замѣчательныхъ нумеровъ. У Верди чудный талантъ! я такъ люблю его музыку, Риголетто, Троваторе, Травиата—все это такая прелесть!

— Давно бы такъ и сказали, что вы отъявленный «вердистъ». Мы съ вами, къ сожалѣнію, значительно расходимся во вкусахъ. Я рѣшительно не люблю вердїевской музыки. Въ итальянскихъ операхъ я ищу пѣнія, мелодической медоточивости, которою такъ богаты Россини, Беллини, даже Доницетти. Верди по большей части слишкомъ мраченъ, тяжелъ, не пѣвучъ. И полное отсутствіе драгоцѣнныхъ качествъ Россини и Беллини — Верди не выкупилъ никакими серьезными достоинствами; не сдѣлался истиннымъ драматикомъ— это не въ натурѣ итальянскаго писателя-музыканта — и лишень той обдуманности, того тонкаго ума, которымъ блистаетъ Мейерберъ.

— Помилуйте, какъ вы говорите!?. Верди не пѣвучъ? Не чистѣйшая ли мелодія, на примѣръ, въ пѣніи Трубадура въ сценѣ «Miserege»?

— Фраза эта пошленькая, которой все достоинство въ ловкомъ сценическомъ поворотѣ. «Ну, а въ другихъ мѣстахъ этой оперы, въ партіи цыганки, въ партіи Леоноры,—а на примѣръ квартетъ въ Риголетто—неужели все это не мелодія?!...

— Да я же не говорю, чтобъ у него вовсе не было мелодичности. Она есть, но въ градусѣ слишкомъ незначительномъ въ сравненіи съ тѣми, преж-

\*) Музык. и Театр. Вѣстн., 1857 г., № 47.

ними Итальянцами, въ которыхъ пѣлые неисчерпаемые родники мелодіи вдохновенной, свободно льющейся изъ души композитора въ душу слушателей черезъ лучшій въ свѣтѣ мелодическій проводникъ—пѣвческій голосъ.

Просвѣщенно музыкальная Европа давно и очень справедливо вопіетъ противъ урона, который причиненъ искусству пѣнія «стилемъ» прославленнаго бергамскаго маэстро. У него пѣвцы поминутно кричатъ во всю мочь, чтобъ перекричать самую крикливую въ свѣтѣ оркестровку. Чрезвычайно далеки эти судорожные и неловкіе порывы итальянской оперы къ французской внѣшней эффектности, или къ германской глубокости, отъ того золотого вѣка итальянскаго пѣнія, когда мелодія плѣняла слухъ собственною прелестью, безъ прикрасъ оркестра и тяжелыхъ покрововъ гармонизаціи являлась въ чистой, всецѣльной красотѣ своей побѣдоносно, какъ Венера медіцейская!

Мнѣ кажется, что Верди самую судьбою назначенъ, чтобъ нанести нѣсколько послѣднихъ, смертельныхъ ударовъ «ложному» роду итальянской героической и реторической оперы.

— Общія сужденія ваши, справедливость которыхъ для меня еще очень сомнительна, не даютъ мнѣ отвѣта на мой вопросъ. Я желалъ бы получить нѣкоторое понятіе о новой оперѣ, о томъ, что есть въ ней замѣчательнаго...

— Угодно по порядку? извольте: въ первомъ дѣйствіи я былъ «à la recherche d'une phrase musicale» и не нашелъ искомага. Вступительный хоръ, каватина сопрано, квартетъ почти безъ аккомпанимента, съ притязаніями напомнить герцетъ изъ 3-го акта Роберта, наконецъ дуэтъ тенора и баса — все это довольно вяло.

Во второмъ актѣ есть длинная арія баритона, недурной дуэтъ тенора и сопрано,—«тарантелла», слишкомъ неожиданно прорѣзывающая драматическое дѣйствіе, наконецъ баркаролла дамъ и кавалеровъ на богато убранныхъ шлюпкахъ, нескончаемо-повторяемый хоръ, въ родѣ серенады изъ Донъ-Паскуаля, съ гитарами, въ то время какъ на авансценѣ—мрачныя реплики заговорщиковъ. Это сколокъ со сцены свадьбы Валентины, въ Гугенотахъ, и тамъ, помните,—цвѣтные фонарики, шлюпки, веселая музыка, ропотъ въ толпѣ народа;—но и въ подражаніи есть эффектность, которая понравилась публикѣ (усыпленной было первымъ дѣйствіемъ).

Въ третьемъ актѣ—монологъ баса съ мелодіей изъ Гугенотовъ и очень шумный дуэтъ баса съ теноромъ. Юноша (г. Монджини), политическій врагъ вельможи (г. Дебассини), узнаетъ, что этотъ герцогъ, противъ котораго онъ въ заговорѣ,—его родной отецъ. Меня, признаюсь, очень отвлекала отъ музыкальныхъ и драматическихъ «красотъ»—отличная декорация, въ которой мастерски сдѣлано большое готическое окно съ разрисованными стеклами. Можетъ быть и въ музыкѣ есть что нибудь хорошее, но окно для меня—положительно лучше.

Съ перемѣною декорации открылся ослѣпительный праздникъ въ дворцѣ герцога. Тысячи свѣчей сіяютъ по всей сценѣ, а въ глубинѣ ея тянется безко-

нечная перспектива галлерей, освѣщенныхъ площадками. Среди блестящей толпы гостей и масокъ вдругъ явился нѣкто въ обыкновенномъ нынѣшнемъ «скуртуѣ» и поклонился публикѣ. Это былъ г. Роллеръ, котораго вызвали за эффектную декорацию. Не лучше ли было подождать конца дѣйствія? Или, можетъ быть, публика предчувствовала, что въ декорации дѣйствительно несравненно больше «огня и блеску», нежели во всей музыкѣ этого маскарада.

Въ концѣ праздника, во время грубой музыки, годной для ипподрома, — замаскированные заговорщики (подъ предводительствомъ Іоанны Гусманъ), покушаются на жизнь герцога. Драматическая канва требуетъ быстроты, а Верди тутъ помѣстилъ секстетъ, съ длиннымъ *adagio* (!!). Мотивъ секстета, (разумѣется унисономъ) изъ мелодіи романса Рауля; аккомпаниментъ альта — замѣненъ контрабасомъ. Заключительное *allegro* переполнено тѣми оглушительными вскриками голосовъ и оркестра, въ чемъ синьоръ Верди полагаетъ высшій «паѳосъ» музыкальный и что вамъ извѣстно еще по «Ломбардамъ» и «Эрнани».

Въ четвертомъ дѣйствіи — сцена въ тюрьмѣ. Есть минорная арія тенора съ очень высокими нотами. Сподвижники тенора подозрѣваютъ его въ презрительной измѣнѣ, тогда какъ, по узамъ крови, онъ не могъ иначе поступить. Есть большой дуэтъ сопрано съ теноромъ (опять съ подражаніями Мейерберу, но не безъ оригинальности въ фразировкѣ): потомъ недурной квартетъ.

Заговорщики (т. е. Іоанна и братъ ея) приговорены къ казни и прощаются съ жизнью. Сынъ герцога въ отчаяніи. Герцогъ холодно ожидаетъ исполненія своей воли. Драматическое положеніе, благодаря скрибовой опытности, не дурно, но сцена слишкомъ растянута для французскихъ эффектовъ, т. е. хора «*de profundis*» съ палачемъ въ перспективѣ.

Внявъ мольбамъ сына, герцогъ прощаетъ виновныхъ и мало того (для политическихъ цѣлей, конечно) соединяетъ руки своего сына и Іоанны Гусманъ. Актъ оканчивается радостнымъ хоромъ, конечно, весьма крикливымъ и шумливымъ. На трубы и тромбоны Верди, какъ вамъ извѣстно, больно тароватъ.

Въ послѣднемъ актѣ — опять безподобная декорация, — изящныя зданія, храмы, живописно освѣщенные солнцемъ, роскошная растительность, фонтаны, вдали море.

Брачное торжество.

Хоръ народа, съ мотивомъ чрезвычайно родственнымъ «качучѣ»; по какой то странности, — для драмы, которой дѣйствіе въ оригинальномъ текстѣ происходитъ въ Палермо, — композиторъ въ цѣломъ пятомъ актѣ помѣстилъ мотивы чисто испанскіе, точно догадывался впередъ, что на многихъ Европейскихъ сценахъ, при передѣлкѣ Скрибовскаго текста подъ видомъ Іоанна ди Гусманъ, дѣйствіе будетъ перенесено на Пиринейскій полуостровъ.

За игривымъ и граціозно-оркестрованнымъ хоромъ качучи слѣдуетъ эффектное болеро для сопрано. Этотъ нумеръ чрезвычайно понравился публикѣ и былъ повторенъ. Слѣдующій за этимъ дуэтъ жениха и невесты выстроенъ



на мелодіи, должно быть списанной съ народныхъ испанскихъ мотивовъ, такъ сильно проникнута она испанскимъ характеромъ. Зачѣмъ это такъ, понять не могу, но «красотѣ» вердіевской мелодіи это большая подмога. Слѣдуетъ терцетъ, гдѣ братъ Іоанны опять бунтуетъ ее противъ герцога и объявляетъ, что колоколь въ капеллѣ для брака будетъ сигналомъ для кровопролитія.

Въ терцетѣ есть достоинства. Заключительная сцена, когда при звукѣ колокола весь народъ собирается съ пламенниками и оружіемъ, и бросается на герцога, быть можетъ эффектна, но я не большой охотникъ до этихъ кровавыхъ развязокъ. Вотъ вамъ вкратцѣ содержаніе пьесы и мои впечатлѣнія.

— По всему вижу, что я буду въ восхищеніи отъ этой оперы.

— И въ добрый часъ! А для меня такъ даже чахоточная Травиата лучше. Верди тамъ, по крайней мѣрѣ, больше остается самимъ собою.

— Ну, а скажите, какъ исполняютъ? Каковъ Монджини, какова Лотти?

— Исполняютъ очень отчетливо; всѣ на своихъ мѣстахъ. У Монджини, какъ вы знаете, голосъ отличный. Показать себя въ этой партіи ему есть гдѣ. Бенефициантъ былъ вызванъ много, много разъ и получилъ цѣлую охапку букетовъ. Лотти имѣла огромный успѣхъ. Она отлично слѣла свою партію, фразировала съ большимъ вкусомъ и рѣшительно восхитила всѣхъ въ болеро. Вызовамъ конца не было. Бросали букеты и вѣнки и скажу вамъ—талантливая пѣвица эта дѣйствительно заслуживаетъ такого горячаго приѣма. Голосъ ея отъ природы отличный, а въ искусствѣ пѣнія и въ драматической игрѣ успѣхи ея замѣтны съ каждою новою ролью. У г. Дебассини (герцогъ) партія, хотя велика, но какъ то не совсѣмъ благодарна. Эверарди (братъ Іоанны, главный заговорщикъ) убѣдилъ меня и въ этой роли, что онъ артистъ первоклассный, которому у насъ еще не успѣли узнать цѣны. На мой вкусъ—Эверарди—украшеніе труппы нынѣшняго сезона, какъ пѣвецъ и какъ драматическій артистъ.

— Вы какъ будто нарочно стараетесь разнорѣчить съ общимъ мнѣніемъ, чтобъ отличиться оригинальностью.

— Если вы не вѣрите въ «искренность» моихъ убѣжденій, въ такомъ случаѣ напрасно спрашиваете у меня, какъ мнѣ показалась новая опера. Для чего вамъ мое мнѣніе? Идите себѣ прямо въ театръ и судите обо всемъ сами, по собственному знанію и вкусу.



## „Палермскіе Бандиты“

Въ театрѣ-циркѣ \*).



ще событіе въ русской оперной труппѣ — событіе еще болѣе важное, чѣмъ возобновеніе Роберта. Въ бенефисъ г. Стѣтова петербургская публика впервые услышала «на русскомъ» языкѣ превосходную оперу, которая лѣтъ двадцать пять назадъ восхищала весь Петербургъ на сценѣ нѣмецкой. Тогда только и рѣчей было что о Голландѣ (въ роли Фиорелло) и о Новицкой (въ роли Фенеллы). Въ четверть вѣка много, какъ говорится, воды утекло. Кто былъ тогда ребенкомъ, теперь зрѣлыхъ лѣтъ, молодежь нынѣшняя тогда еще и не родилась. Для многихъ, значить, лицъ изъ публики эта опера была совершенною новостью. Четверть вѣка вообще срокъ для смѣны одного поколѣнія «другимъ». Въ искусствѣ это отражается какъ нельзя яснѣ. Съ этой стороны возобновеніе столь знаменитой оперы можетъ служить поводомъ къ весьма занимательной критической повѣркѣ вкуса нынѣшняго и вкуса во многомъ уже минувшаго, а также къ подтвержденію той аксіомы, что въ истинно-изящномъ произведеніи всегда много такихъ элементовъ, которые «застрахованы» отъ косы старика Сатурна. «Застрахованіе» совершается при пособіи той таинственной, могучей силы, которую называютъ великимъ, геніальнымъ талантомъ. Эта сила, достоящаяся въ удѣлъ такъ немногимъ избранныкамъ, среди всего ложнаго, чѣмъ полонъ свѣтъ, среди даже уголивости современникамъ, т. е. требованіямъ «моды» въ любую данную эпоху, — умѣетъ придти въ соприкосновеніе съ «вѣчною» основою интеллектуальной жизни человѣчества, съ «правдою» и «красотою». Передъ правдою и красотою въ искусствѣ — время безсильно. Оттого мы и теперь, во второй половинѣ девятнадцатаго вѣка, восхищаемся великими поэтами эллинскаго міра и т. д.

Оттого поэтъ времени Елисаветы Англійской не перестаетъ и не перестанетъ быть предметомъ восторга; оттого, — при всебыстрой и безконечной измѣняемости музыкальнаго вкуса, — въ Берлинѣ до сихъ поръ съ громаднымъ успѣхомъ даютъ оперы Глука, написанныя въ семидесятыхъ годахъ прошлаго вѣка; оттого со всѣхъ оперныхъ сценъ еще не сошелъ моцартовъ «Донъ-Жуанъ»; оттого «Севильскій Цирюльникъ» будто вчера написанъ.

\*) «Музык. и Театр. Вѣстн.», 1857 г., № 47.

Въ Оберѣ, не смотря на постоянное служеніе его парижскому Ваалу—отъ громадности дарованія, отъ истинно-художнической, избранной природы есть много правды и красоты нестарѣющей.

«Нѣмая изъ Португи», безъ всякаго сомнѣнія,—одно изъ главнѣйшихъ созданій великаго парижскаго музыканта. Это созданіе «типическое» даже со стороны его недостатковъ. Но объ этомъ говорить вскользь не слѣдуетъ. Музыка этой оперы такъ занимательна и такъ важна для критическихъ замѣтокъ, что мы посвятимъ ей особую статью.

Здѣсь же цѣль наша—дать читателямъ короткій, но правильный отчетъ о томъ, какъ происходилъ спектакль 26 ноября, то-есть: какъ явилась знаменитая опера въ новой постановкѣ и какъ отрекомендовала себя новой публикѣ.

Увертюра—эффектно, но грубо оркестрованная,—всегда нравится большинству выразительностью мелодій и блескомъ. Ей довольно аплодировали.

Первый актъ прошелъ безжизненно, холодно, не смотря на отличную, тонко-обдуманную мимическую игру г-жи Рюхиной (нѣмая). Г-нъ Булаховъ (Роберто Бискари, въ оригиналѣ «Альфонсъ») былъ рѣшительно не въ голосѣ. Г-жа Латышова (Дилоресъ, — въ оригиналѣ Эльвира) также. Да и мудрено, чтобъ было иначе, при отвратительной погодѣ, гдѣ въ каждомъ глоткѣ воздуха гриппъ и катарръ. Въ дивертисментѣ перваго акта отличалась, по обыкновенію, г-жа Лядова. «Болеро» (для котораго Оберъ написалъ прелестную музыку) было исполнено г-жею Лядовою чрезвычайно-граціозно и съ большимъ одушевленіемъ. Въ сценѣ вѣнчанія, во время отличнаго хора, вниманіе сосредоточивается на бѣдной нѣмой и ея душевныхъ терзаніяхъ. Г-жа Рюхина выполнила эту сцену превосходно.

Со втораго акта все пошло гораздо оживленнѣе, что тотчасъ же отразилось и въ публикѣ. Г. Сѣтовъ (Руджеро, «рыбакъ, начальникъ бандитовъ») въ своей столько эффектной, благодарной роли, былъ настолько хорошъ, сколько ему позволяетъ не совѣмъ выгодный органъ. Въ энергическихъ мѣстахъ онъ былъ даже очень хорошъ. Игралъ съ огнемъ, съ душою. Въ нѣжныхъ... ну, да вѣдь чего нѣтъ, такъ того и спрашивать нечего. Не забудемъ повторить опять, что безъ г. Сѣтова не слышать бы намъ этой отличной оперы. Впрочемъ, невыгодныя впечатлѣнія относятся больше къ сценамъ четвертаго дѣйствія. Во второмъ—обѣ баркаролы и дуэтъ съ г. Васильевымъ (Бенпо, въ оригиналѣ — Піетро) пришлось по средствамъ г. Сѣтова и въ эффектѣ онъ былъ очень удовлетворителенъ.

Звучный голосъ г. Васильева выступилъ очень выпукло въ знаменитомъ дуэтѣ («Amour sacré de la patrie»). Хорамъ—честь и слава! — а хоры такъ важны въ этой оперѣ.

Сценическая игра хоровъ во второй баркаролѣ, которою оканчивается второй актъ, очень хорошо поставлена и удалась отлично.

Тоже должно сказать и о началѣ третьяго акта: — сцена рынка понравилась.

вилась, но особенно громкихъ выраженій удовольствія публики не вызвала. Въ «Мартѣ» есть тоже шумный рынокъ,—стало быть «свѣжесть» впечатлѣній утратилась.

Къ «тарантелламъ» публика наша теперь тоже приглядѣлась. Рѣдкій балетъ обходится безъ тарантеллы, а на дняхъ еще и въ новой оперѣ Верди тотъ же эффектъ.

За то послѣдующія сцены третьяго акта привели и нынѣшнюю публику въ восторгъ. Объясненіе брата нѣмой съ офицеромъ, посланнымъ ее отыскать, волненіе въ народѣ, молитва хоромъ безъ оркестра, наконецъ послѣдній взрывъ всей толпы, при барабанномъ боѣ, трезвонѣ набата и заревѣ пожара, все это возбудило аплодисменты оглушительные и совершилось явленіе, которому въ нашихъ музыкальныхъ лѣтописяхъ примѣра не бывало—по окончаніи третьяго дѣйствія публика единодушно вызвала «хоръ» и хористы всею толпою вышли и раскланялись.

Четвертое дѣйствіе начинается сценою предводителя «бандитовъ» съ нѣмой сестрою. Въ речитативахъ г. Сѣтовъ былъ весьма-недурень (исключая нѣкоторой торопливости и слишкомъ отрывочныхъ звуковъ), но знаменитая каватина «убаюкиванья» (die Schlummer-arie) оставила впечатлѣніе неприятное. Г. Сѣтову, не смотря даже на то, что онъ бенефициантъ, за эту неудачную каватину, не аплодировали. Повторю, что въ этомъ случаѣ можетъ быть только жалко, досадно, но винить тутъ некого.

Хоръ «бандитовъ» во время мнимаго сна «нѣмой»—одинъ изъ самыхъ счастливыхъ сценическихъ эффектовъ этой богатой эффектами оперы—и прошелъ отлично хорошо. Хоръ въ этой оперѣ, рѣшительно «главное лицо» и наши хористы исполняютъ роль этого лица—на славу.

Въ сценѣ «нѣмой», во власть которой попадаютъ враги ея: обольститель и соперница, торжество игры г-жи Рюхиной. На любой лучшей изъ европейскихъ сценъ эта роль врядъ ли выполняется отчетливѣе.

Слѣдующій за этой сценою квартетъ прошелъ также очень удачно. Въ финалѣ 4-го акта, въ сценѣ торжества предводителя бандитовъ, желалось бы побольше увлеченія; быть можетъ, оно явится въ слѣдующіе разы. Хоръ сподвижниковъ и завистниковъ триумфатора выступилъ очень эффектно среди общихъ ликованій. Въ послѣднемъ дѣйствіи г. Васильевъ хорошо пропѣлъ баркаролу, столько и по справедливости знаменитую. Голосъ г-на Васильева тутъ совершенно на мѣстѣ. Остается пожелать побольше энергіи и побольше, соотвѣтственности характеру роли. Оберова музыка не позволяетъ, чтобы пѣвецъ и актеръ были разлучены. Въ иныхъ итальянскихъ операхъ это еще возможно: въ этой оперѣ — никакъ, а то весь эффектъ пропадаетъ. Ни на минуту не выходитъ изъ характера роли—задача, конечно, не совсѣмъ легкая, слѣдовательно отъ молодаго, неопытнаго артиста, какъ г. Васильевъ, этого и требовать нельзя. Но нельзя также этого и не замѣтить ему, именно потому

что, при его голосѣ и дарованіи, ему можетъ предстоять блестящая будущность на русской оперной сценѣ.

Въ сценѣ помѣшательства г. Сѣтовъ былъ весьма хорошъ и вызвалъ горячее участіе въ публикѣ.

Къ развязкѣ піесы, гдѣ сценическія положенія такъ счастливо задуманы— гдѣ роль «нѣмой» такъ трогательна, приплетено Скрибомъ изверженіе огнедышащей горы (!). Этотъ эффектъ—какъ въ старинныхъ мелодрамахъ съ пожаромъ и разрушеніемъ замка—прежде нравился, теперь показался совсѣмъ лишнимъ, рѣшительно неумѣстнымъ, и не понравился никому. Какъ не призадуматься надъ влияніемъ времени!

Русскій переводъ или передѣлка оперы не безъ достоинствъ, но и съ большими ошибками противъ просодіи. Удареніе словъ весьма часто вовсе не подходитъ подъ музыку. Правда, что слова въ оперномъ либретто меньше, гораздо меньше значать нежели въ драмѣ «безъ музыки»,—правда, что самыя значительныя поэтическія красоты текста проходятъ подъ музыкою незамѣтно; однако неловкости въ оборотахъ фразъ, въ отдѣльныхъ словечкахъ, иногда выступаютъ очень рѣзко и среди музыки, а просодическія ошибки въ речитативѣ и въ пѣніи несравненно «замѣтнѣе» нежели въ стихахъ декламируемыхъ.

Заклучимъ нашъ бѣглый обзоръ искреннею благодарностью Дирекціи за доставленіе намъ возможности насладиться обѣровымъ образцовымъ созданіемъ. Исполненіе даже въ первый разъ было выше посредственнаго, дальше будетъ еще гораздо лучше, а между тѣмъ эта музыка, отлично-отвѣчающая сильнымъ захватывающимъ драматическимъ моментамъ, беретъ свое, и всѣ, кто искренно любятъ искусство звуковъ, не пропустятъ этой оперы въ Циркѣ, которая способна сторницею вознаградить за многія и многія оперы, гдѣ и драма, и музыкальная красота въ отсутствіи.



# Гвельфы и Гибелины

Въ Большомъ театрѣ \*).



знаменитая опера Мейербера явилась въ нынѣшній сезонъ въ нѣсколько новой обстановкѣ. Партію Рауля исполняетъ г. Тамберликъ; партію герцога Варны (Неверсъ) исполняетъ г. Эверарди; партію Изабеллы Гонзаго (Маргариты Валоа)—г-жа Лотти, г. Марини и г. Полонини и т. д.

Г. Тамберликъ въ первомъ актѣ (соединяющемъ 1-й и 2-й акты оригинальной партитуры) былъ какъ будто не на своемъ мѣстѣ. Романсъ съ аккомпаниментомъ алта прошелъ безцвѣтно. Въ той сценѣ, гдѣ гости Неверса смотрять въ окно, чтобъ разглядѣть, какая именно дама пришла на свиданіе съ Неверсомъ, г. Тамберликъ не обратилъ достаточнаго вниманія на то, что Мейерберовы оперы требуютъ постоянно драматической игры даже въ тѣхъ сценахъ, гдѣ голосу не дано ничего, кромѣ короткихъ, отрывочныхъ репликъ. Исполнитель, который не входитъ въ положеніе представляемаго имъ лица, который, на итальянскій манеръ, ждетъ только своей арии или большаго соло въ «*могеаух d'ensemble*», далекъ отъ требованій Мейерберовой музыки. Этотъ же недостатокъ рѣзко выступилъ въ финальной сценѣ акта. Разрывъ съ Валентиной передъ отцомъ ея, въ присутствіи принцессы и всего двора, не можетъ не вызвать сильнѣйшаго волненія, всего паѳоса оскорбленной любви въ Раулѣ, а г. Тамберликъ—остался будто постороннимъ свидѣтелемъ всего, что около него совершилось.

Во второмъ актѣ (третьемъ актѣ оригинала), въ знаменитомъ мужскомъ септетѣ, партія Рауля блистаетъ чрезвычайно эффектнымъ возгласомъ на очень высокихъ нотахъ. На такіе возгласы г. Тамберликъ герой и, разумѣется, воодушевилъ всю публику. Тотчасъ потребовали «повторенія» этого отдѣльнаго эффекта, не смотря на неразрывную связь его съ прочимъ, не смотря на драматическій ходъ сцены.... Мы не перестаемъ казаться, что это «*da capo*» отдѣльныхъ лоскутковъ въ операхъ съ драматическимъ смысломъ—есть стремленіе уничтожить всякую драму въ оперѣ, превратить ее «опять» въ костюмированный концертъ, и слѣдовательно обычай, самъ-по-себѣ, вандалскій. Но—публика-деспотъ, котораго не переучить! Эстетическій вкусъ въ массѣ оперныхъ посѣтителей не дошелъ еще и до первой ступеньки, съ которой начинается соглашеніе между удовольствіемъ отъ «звуковъ» пѣвцовъ и оркестра, и идеальными задачами музыкальной драмы.

\*) «Музык. и Театр. Вѣстн.», 1857 г., № 49.

Въ этомъ всеобщемъ царствѣ антилогичности, которое и въ наше время существуетъ въ такой трогательной гармоніи между оперной сценой и оперною публикой, всякая попытка навести людей на путь истинный должна казаться не иначе какъ «бредомъ сумасбродовъ». Такъ и случилось съ Рихардомъ Вагнеромъ.

Простите за маленькое отступленіе отъ предмета: не могу не высказать, что на душѣ лежить.

Большой дуэтъ съ Валентиной былъ исполненъ и со стороны г. Тамберлика съ увлеченіемъ и прошелъ блистательно, только постоянное «колебаніе, колыханіе звука» въ голосѣ г. Тамберлика врядъ-ли соотвѣтствуетъ намѣреніямъ Мейербера. Отъ этой манеры нашего «tenore di forza» постоянно «дрожать» голосомъ, случаются мѣста, гдѣ рѣшительно всѣ мелодическія ноты, написанныя композиторомъ, сливаются въ какой-то общій, неопредѣленный звукъ.

Г. Эверарди исполняетъ небольшую роль Неверса не безъ нѣкоторой афектации, которой бы слѣдовало избѣгнуть, но съ многихъ сторонъ лучше своего предмѣстника г. Талья-фико. И голосъ лучше, и манера пѣть, какъ во всѣхъ роляхъ г. Эверарди, обличаетъ отличнаго артиста.

О г-жѣ Бискачianti можно только пожалѣть. Грустно должно быть артисткѣ, которая видимо ошиблась въ расчетѣ и съ каждою новою ролью открываетъ для себя рядъ обидныхъ неуспѣховъ. Такова ли должна быть примадонна на одной изъ богатѣйшихъ итальянскихъ сценъ въ свѣтѣ?

Конфидентку принцессы, одну изъ придворныхъ дамъ, исполняла артистка русской труппы, г-жа Лилѣва. Ея роль ограничивалась участіемъ въ «quatuor des femmes» (обращенномъ у насъ въ терцетъ принцессы, пажа и придворной дамы). Еслибы г-жа Бискачianti и г-жа Лилѣва «помѣнялись» своими партіями въ этой оперѣ, дѣло вышло бы гораздо успѣшнѣе.

Спѣшимъ перейти отъ неутѣшительнаго къ очень утѣшительному.

Прогрессъ г-жи Лотти въ искусствѣ чуть ли не съ каждымъ разомъ ея появленія на сцену—можетъ быть незамѣтенъ только для самого недоброжелательнаго взгляда.

Уже и въ прошлый сезонъ г-жа Лотти удивила всѣхъ особенно удачнымъ исполненіемъ трудной партіи Валентины. Успѣхъ былъ вполне заслуженъ и со стороны пѣнія, и со стороны одушевленной драматической игры.

Въ нынѣшнее представленіе «Гвельфовъ» бенефициантка пѣла и играла еще лучше противъ прежняго, и еще болѣе привела всѣхъ въ восторгъ. Вызовамъ конца не было. Не подумайте, что все это журнальныя фразы,—нѣтъ, это простой отчетъ въ фактахъ.

Почти вся роль Валентины сосредоточивается въ двухъ большихъ дуэтахъ; одинъ съ басомъ, другой съ теноромъ. Г-жа Лотти въ обоихъ была великолѣпна. Кромѣ превосходнаго отъ природы голоса, въ ней является уже значительная степень «искусства пѣть». Высокая нота (с), долго протянутая въ мажорномъ allegro дуэта съ Марселемъ, звучала ровно, естественно, безъ

малѣйшей натяжки и—что весьма трудно для высокихъ нотъ регистра — не громко, не крикливо; это былъ превосходный, истинно музыкальный звукъ. Въ дуэтѣ съ г. Тамберликомъ было много фразъ, произнесенныхъ г-жею Лотти съ такимъ совершенствомъ, что и самъ Мейерберъ остался бы доволенъ.

Кромѣ собственно вокальныхъ качествъ, г-жа Лотти старается входить въ роль (это такъ рѣдко бываетъ съ итальянскими артистами). Въ обоихъ большихъ дуэтахъ, въ сценѣ «заговора» и въ заключительномъ терцетѣ, г-жа Лотти была въ самомъ дѣлѣ весьма похожа на Валентину, которую создали авторы, тогда какъ за частую въ операхъ мы видимъ «пѣвицъ», которыя мало помнятъ, кого они представляютъ, Лукрецію или Амину, Маргариту де Валоа или невѣсту Мазетто, за то ни на секунду не забываютъ, что онѣ «примадонны» и убѣждены, что отлично выполнили свое дѣло, если болѣе или менѣе исправно пропѣли всѣ нотки своей партіи, или, въ случаѣ сильно развитой виртуозности, удачно блеснули такими то трелями, такими то фіоритурами.

Г-жа Лотти, по счастью для насъ, «исполняетъ и партію, и роль, исполняетъ не однимъ голосомъ, но всею душою—оттого ся простота, наивность въ исполненіи имѣетъ въ себѣ много привлекательной силы. При такихъ быстрыхъ успѣхахъ, на нашихъ глазахъ, она скоро сдѣлается пѣвицею весьма замѣчательною.

Еще кто отлично хорошъ въ этой оперѣ—это Марини. Роль Марсея принадлежитъ безспорно къ лучшимъ, типическимъ созданіямъ Мейербера; быть можетъ это лучшее изъ созданій въ отношеніи собственно «характера»; значитъ, есть гдѣ отличиться талантливому, опытному артисту. И г. Марини исполняетъ эту роль на славу. Въ хоралѣ и военной пѣснѣ 1-го акта онъ очень хорошъ; въ дуэтѣ съ Валентиной и въ послѣднемъ терцетѣ—превосходенъ. Мы недавно имѣли случай радоваться, какъ удачно, благородно и оригинально г. Марини выполнилъ роль Бартоло. Даже колоссальная знаменитость предшественника его въ этой роли, несравненнаго Лаблаша, нисколько не повредила прекрасной, отчетливой игрѣ г. Марини. Возобновленіе Гвельфовъ дало намъ возможность оцѣнить разнообразіе таланта г. Марини. Въ роли Марсея мы имъ любовались еще въ прошломъ сезонѣ. Теперь эта роль выступила какъ будто болѣе выпукло и г. Марини былъ намъ еще болѣе симпатиченъ, или не дѣйствовалъ ли тутъ именно недавній контрастъ съ ролью Бартоло?

Что касается до общаго взгляда на всю эту, столько отличную въ своемъ родѣ оперу, я совершенно раздѣляю убѣжденіе нѣкоего «Кверштанда», писавшаго объ этомъ предметѣ въ нашемъ Вѣстникѣ за 1856 годъ. Но считаю нужнымъ въ короткихъ словахъ дополнить этотъ взглядъ. Среди многого пустаго, вздорнаго, фривольнаго, явно рассчитаннаго на избалованный вкусъ Парижа, тутъ есть много элементовъ чрезвычайно-важныхъ для судьбы музыкальной драмы, какъ она сложится въ теченіи времени. Тутъ есть необыкновенно счастливые намеки на историческій музыкальный колоритъ въ драмѣ исторической; въ планѣ сценъ и неразрывной музыкальной ихъ связи есть



уже очень много близкаго къ идеальнымъ требованіямъ —положительно и догматически высказываемыми Вагнеромъ.

Съ этой стороны третій актъ (я считаю по оригиналу, исключая, впрочемъ, слишкомъ-продолжительный дивертисментъ (лишенный драматическаго дѣйствія и потому вставочный), на долго останется образцомъ историко-драматической музыкальной картины. Народное гулянье, веселье въ воскресный день, католическая литанія, пѣсня гугенотскихъ солдатъ, соувге feu при наступающихъ сумеркахъ—все это насъ магически переносятъ въ данную эпоху и мѣстность. Потомъ чудесная сцена между добрымъ солдатомъ Марселемъ и Валентиною, изнемогающей отъ душевной борьбы,—потомъ сцена дуэли, измѣны, столкновение враждующихъ партій въ народѣ—все это моменты капитальные, которые прямо указываютъ, какъ будутъ писаться оперы въ послѣдствіи времени.

Сцена заговора и благословенія оружія, на мой взглядъ, и въ сравненіе идти не можетъ съ красотою третьяго акта. Тутъ уже начальный перевѣсъ изысканной мелодраматичности и грубыхъ декорационныхъ эффековъ. Притомъ самая задача выходитъ изъ ряда музыкальныхъ. Въ дуэтѣ Рауля и Валентины положеніе «черезъ-чуръ» эффектно, но все таки очень счастливо задумано для музыки и не смотря на грубоватость и плоскость иныхъ приемовъ, не смотря на антивокальность многихъ фразъ, выдержано Мейерберомъ съ мастерствомъ изумительнымъ.

Неужели и теперь читатели Вѣстника найдутъ, что я не справедливъ къ Мейерберу?



## Віолончелистъ Монтины \*)



Въ музыкальныхъ магазинахъ выставленъ портретъ молодого бельгійскаго виртуоза на віолончели, г. Монтины, котораго ожидаютъ сюда въ Петербургъ къ праздникамъ. Замѣчательный этотъ віолончелистъ, по общему приговору иностранныхъ журналовъ, наслѣдникъ таланта и славы знаменитаго Серве, намѣренъ остаться здѣсь нѣсколько времени и давать концерты.

Цитая глубокую ненависть къ системѣ фельетонныхъ рекламъ, т. е. зазываній и заочныхъ приготовительныхъ восхваленій, въ настоящемъ случаѣ я дѣлаю исключеніе изъ своего правила только потому, что кромѣ единогласныхъ отзывовъ о необыкновенномъ талантѣ этого виртуоза, о совершенствѣ его техники, о силѣ, выразительности его смычка, о деликатности и поэтич-

\*) Театр. и Музык. Вѣстн. 1857 г. № 50.

ности его фразировки и граціозности сочиненій его для віолончели,—я встрѣтилъ въ газетахъ бельгійскихъ и парижскихъ столько же единодушный отзывъ о качествѣ, которое сильно вредитъ ему. Качество это — чрезмѣрная скромность, наивность, неумѣнье устраивать свои дѣлишки въ мірѣ сущности.

Вотъ что побуждаетъ меня замолвить въ нашемъ журналѣ словечко за этого артиста, который посѣщаль Петербургъ лѣтъ, шесть назадъ, но извѣстности приобрѣсть не успѣлъ, потому что игралъ только въ пріятельскомъ кругу и не отваживался выступить въ большомъ публичномъ концертѣ.

Тогда г-нъ Монтиньи былъ еще очень молодъ (ему было всего двадцать два года); теперь эта крайняя, излишняя застѣнчивость вѣроятно отброшена имъ всторону. Но характеръ его, какъ и ожидать слѣдуетъ, никогда не измѣнится до основанія, то есть при сознаніи своего необыкновеннаго таланта, Монтиньи останется довѣрчивою, скромною, чисто-артистическою душою, за милліонъ верстъ далекою отъ ловкихъ расчетовъ и оборотовъ тѣхъ музыкальных «промышленниковъ», которые, подъ видомъ любви къ искусству, ставятъ деньги на первый планъ и не гнушаются самымъ площаднымъ шарлатанствомъ, чтобы собрать «контрибуцію» съ земли, которую они удостоили своимъ посѣщеніемъ. Деньги необходимы всѣмъ и каждому, но кто ихъ любитъ больше нежели безкорыстное служеніе искусству, тотъ родился банкиромъ, негоціантомъ, а не художникомъ.

Между тѣмъ, именно такими «промышленниками» наводненъ музыкальный міръ, и естественно, что они очень готовы не дать никакого хода истинному артисту, чуждому ихъ коммерческихъ правилъ.

Мнѣ казалось, что въ ожиданіи пріѣзда г. Монтиньи, заранѣе протянуть ему навстрѣчу руку помощи, будетъ не совсѣмъ некстати въ журналѣ, занимающемся музыкою. Помощь такая тѣмъ болѣе требуется въ настоящемъ случаѣ, что хотя въ Бельгій этого віолончелиста считаютъ въ послѣднее время безъ соперниковъ, имя его у насъ въ Россіи почти неизвѣстно.

Надобно желать только, чтобы поскорѣ онъ самъ себя отрекомендовалъ публикѣ, что и не замедлитъ также какъ и наши отчеты объ его игрѣ.



# „Луиза Миллеръ“

Опера Верди

въ Большомъ театрѣ \*).



ще Верди! Опять Верди! все Верди! вездѣ Верди! Какъ много оперъ написалъ этотъ человекъ! и кого-кого не заставилъ служить своей плодотворной музѣ! И Шекспиръ, и Шиллеръ явились сотрудниками для ея «вдохновеній»!

Синьоръ Каммарано главный либреттный «поставщикъ» для знаменитѣйшаго въ наше время итальянскаго маэстро, совершенно напрасно прибѣгаетъ къ чужимъ поэтическимъ вымысламъ, къ драмамъ извѣстнѣйшихъ писателей. Безъ всякаго сомнѣнія никогда ни въ Шекспирѣ, ни въ Шиллерѣ, ни даже въ Гуно не отыщется такое «счастливое» либретто для музыки Верди, какъ «Трубадуръ»—гдѣ синьоръ Каммарано удовольствовался собственною творческою фантазією. Канва въ «Trovatore»—касательно мелодраматическихъ ужасовъ, конечно, значительною степенью превосходитъ и Лукрецію Борджіа, и «le Roi s'amuse», и «la Tour de Nesle» и всѣ самыя растрепанныя, самыя неестественныя, самыя чудовищныя пьесы изъ репертуара «Porte st. Martin», съ адскими интригами, кровавыми развязками, ядами, кинжалами, преступлениями и мщеніями всѣхъ сортовъ. Синьоръ Каммарано перецеголялъ всѣхъ соперниковъ въ этомъ возвышенномъ родѣ драматургіи. Но при этомъ, замѣтите, пьеса «Trovatore» вызвала въ синьорѣ Верди обильный потокъ «вдохновенія»—вызвала оперу, которая сдѣлалась любимницею всѣхъ публикъ на свѣтѣ, отъ Лиссабона до Стокгольма и отъ Рио-Жанейро до Петербурга. Доходы съ одного «Trovatore» принесли Рикорди и Эскюдье (музыкальнымъ издателямъ Вердиевскихъ оперъ) сотни тысячъ франковъ, а самъ маэстро выстроилъ изъ этихъ доходовъ цѣлую виллу, которая такъ и носитъ названіе счастливаго «Трубадура», колесованнаго возлѣ костра усновившей его цыганки, надъ трупомъ любимой женщины и по приказанію роднаго брата.

Когда собственная фантазія синьора Каммарано такъ богата именно тѣмъ, что нужно для музыки Верди и для современной оперной публики, зачѣмъ же тревожить прахъ Шекспира или Шиллера?

Зачѣмъ вводить насъ грѣшныхъ въ искушеніе—по одному заглавію «Луиза Миллеръ» вспомнить о драмѣ «Kabale und Liebe», восхищавшей всѣхъ

\*) Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 1.

Разборъ ново-выданныхъ муз. сочиненій за 1857 годъ печатается въ приложеніи.  
Ред.

насъ, когда мы только что стали знакомиться съ театромъ и словесностью? Для чего заставить насъ пройти въ памяти и воображеніи сцены этой горячей пьесы, обличающей незрѣлость автора, но дышащей (какъ и «Разбойники») великимъ духомъ Шиллера и его великой эпохи?

Для чего выраженіе восторженнѣйшей идеальной «Шиллеровской» любви— «трисвѣтлой» какъ бы сказалъ баронъ Розенъ—замѣнить пошлѣйшими общими мѣстами итальянской рутинной реторики?

Для чего нѣмецкаго «музикауса»—честнаго простяка нѣмца, «einen plumpen geraden deutschen Kerl» (какъ онъ самъ себя обрисовываетъ у Шиллера) но не лишеннаго начитанности, превратить въ какого-то Тироляскаго солдата? Для чего интригу, всю основанную на диктовкѣ письма, перенести изъ конца восемнадцатаго вѣка, въ шестнадцатый вѣкъ, когда дочь какого-нибудь солдата врядъ-ли была сильна по части корреспонденціи! Для чего Леди Мильфордъ, фаворитку владѣтельнаго герцога, превратить въ герцогиню, двоюродную сестру юноши, героя пьесы и тѣмъ уничтожить одну изъ пружинъ завязки? Почему вообще не догадаться, что главная мысль Шиллеровой пьесы—громкій, гумани-тарный «протестъ» противъ порочной основы современнаго Шиллеру общества, —вовсе не принадлежитъ къ сюжетахъ музыкальныхъ, а то, что есть музыкальнаго въ этой драмѣ—любовь, преграды для нея, вспышки гнѣва и т. д. дѣло слишкомъ обыкновенное во всѣхъ на свѣтѣ сюжетахъ?

Какъ было не догадаться, что именно со стороны «канвы», «интриги» эта пьеса Шиллера ни силою и естественностью, ни оригинальностью не отличается? А то, что въ ней неподобно—для оперы невозможно. Впрочемъ странно, забавны вопросы наши, «почему» да «для чего»? Для того, разумѣется, чтобы въ тысячный разъ убѣдить людей, сколько-нибудь разсуждающихъ обо всемъ, что дѣлается на театрѣ, что итальянскихъ оперныхъ дѣлъ мастерамъ рѣшительно все равно, какое либретто, откуда оно, какое его литературное значеніе, какой смыслъ въ задачѣ пьесы и т. д. Для того, чтобы въ тысячный разъ убѣдить примѣромъ, что чѣмъ пошлѣе, рутиннѣе каркасъ, скелетъ пьесы, тѣмъ выгоднѣе для итальянской манеры размѣщать аріи, дуэты и т. д. «Пара любовниковъ есть?»—Есть. «Пара отцовъ есть?»—Есть, одинъ—добрый, и какъ водится, бѣдный, угнетенный, другой—знатный, богатый, но тиранъ и злодѣй.

«Прекрасно!—интрига есть?»

— Есть, и занимательная, хотя не совсѣмъ натуральная.

— «Вотъ еще! станемъ мы объ этомъ заботиться! Кинжалы, или дуэль на шпагахъ, или чтонибудь въ этомъ родѣ есть?»

— Кинжаловъ и шпагъ нѣтъ, но есть пистолеты и главная трагическая развязка основана на отравленіи.

— «Какъ нельзя лучше!» Все остальное уладится само собою. Хоры охотниковъ, звуки органа, призывъ къ молитвѣ—все это можно втиснуть въ любую канву!»

Вотъ какимъ образомъ пьеса Шиллера—урѣзанная, лишенная своего на-

стоящаго смысла—немилосердно обезображенная въ главныхъ сценахъ и характерахъ, опошленная до крайнихъ предѣловъ итальянскаго цвѣтистаго краснорѣчія—послужила «манекеномъ» для музыки Верди. Музыка вполне отвѣчаетъ поэзіи синьора Каммарано, только можетъ быть, еще гораздо дальше отъ хорошихъ оперъ, нежели либретто «Луизы Миллеръ» отъ Шиллеровой поэзіи.

Въ музыкѣ замѣчательный нумеръ, квартетъ во 2-мъ актѣ, безъ аккомпанимента, исполняемый г-жею Бозіо (Луиза), г-жею де-Мерикъ (герцогиня), г-мъ Эверарди (графъ Вальтеръ) — президентъ, въ оригиналѣ и г-мъ Полонини (Вурмъ). Звуки этого квартета не лишены нѣкоторой оригинальности, но здѣсь еще больше, чѣмъ въ другихъ мѣстахъ этой оперы, чтобы слушать музыку, надобно совершенно отвлечься отъ того, что на сценѣ совершается. Желая доставить Верди случай написать вокальный квартетъ (на что Шиллеръ не рассчитывалъ), а можетъ быть и по заказу Верди либреттистъ придумалъ сцену, гдѣ Луиза, въ присутствіи Вурма и Вальтера, подтверждаетъ герцогинѣ, своей соперницѣ, что любить не Родольфа (Фердинанда), а Вурма (?). Бѣдный Шиллеръ.

Съ половины послѣдняго (3-го) акта идетъ сцена умирающаго послѣ отравы. Родольфъ (Фердинандъ) узнаетъ, что погубилъ Луизу напрасно; приходитъ старикъ Миллеръ, узнаетъ о бѣдѣ и оба, вмѣсто того, чтобы бѣжать въ ближнюю аптеку за противоядіемъ, преспокойно, вмѣстѣ съ Луизою, поютъ длинный терцетъ!

Эффектъ терцета, помимо страшной несообразности, напоминаетъ послѣднія сцены «Травіаты».

Въ оркестрѣ терцета, какъ и въ «Травіатѣ», множество сурдинъ.

Г-жа Бозіо, по обыкновенію, явилась той замѣчательной пѣвицей, искусство которой давно уже, по всей справедливости, оцѣнено всѣми.

Бенефициантка, г-жа де-Мерикъ, вѣроятно по тому случаю, что партія герцогини не довольно блистательна, вмѣсто дуэта съ Родольфомъ (въ 1-мъ актѣ), поетъ какую-то большую арію «di bravura», съ *andante* и съ кабалеттою. Все—по формѣ и, къ общему удовольствію. Аплодисментовъ было, разумѣется, много. Г. Монджини (Родольфъ), по обыкновенію, пѣлъ не процентами а «капиталомъ» своего отличнаго голоса. Романсъ Родольфа, во 2-мъ актѣ, съ аккомпаниментомъ кларнета, не безъ граціи,—только о сценическомъ положеніи слѣдуетъ «забыть».

Г. де-Бассини съ успѣхомъ исполнилъ партію Миллера, для него написанную. Лица Вальтера и Вурма, въ партіи Верди до того безцвѣтны, что изъ нихъ никакимъ исполнителямъ въ свѣтѣ не сдѣлать музыкально обрисованныхъ характеровъ.

Въ первомъ актѣ понравился хоръ поселянъ и родъ *chorus d'ensemble*, когда поселяне и Луиза уходятъ въ церковь, а Миллеръ одинъ остается на авансценѣ и подъ послѣдніе звуки хора высказываетъ свои опасенія, свою тревогу душевную. Нѣсколько эффектная заключительная сцена 1-го финала

(Вальтеръ въ домѣ Миллера). Декораціи перваго акта очень живописны. (Вотъ для чего нуженъ былъ—Тироль, а XVI вѣкъ—для костюмовъ). Впрочемъ, на общій вкусъ быть можетъ и вся опера превосходна. Большинству вѣдь столько же мало дѣла до эстетическихъ требованій, какъ итальянскимъ композиторамъ до того, въ чемъ пьеса. Въ оперу идутъ слушать—пѣвцовъ и пѣвицъ, а главное—людей посмотрѣть и себя показать. Театръ былъ полонъ снизу до верху. Вѣроятно также будетъ и въ слѣдующіе разы. Верди и Каммарано торжествуютъ.



## Русскій художникъ и французская критика \*)

(Фетисъ о Глинкѣ).



итатель! Вѣрите-ли вы въ принятыя авторитеты? Имѣеть ли для васъ обязательную силу какое-нибудь мнѣніе *только* потому, что оно принадлежитъ г-ну А. или г-ну Б., а господинъ А.—членъ разныхъ ученыхъ обществъ и заслуженный директоръ какого-нибудь важнаго учрежденія, а господинъ Б.—ветеранъ знатоковъ по своей части въ такой-то землѣ, оба написали по своему предмету цѣлые томы и пользуются «европейскою» извѣстностью?

Если вы, читатель, держитесь еще старой методы полагаться на чей-нибудь судъ, руководствуясь извѣстнымъ именемъ, безъ поѣрки опытомъ, хоть по одному образчику, на сколько достоинства судьи отвѣчаютъ его славу, если вы держитесь еще этой методы, къ счастью, болѣе и болѣе покидаемой, то я берусь доставить вамъ въ читаемыхъ строкахъ наглядный, убѣдительнѣйшій примѣръ, какъ опасно довѣряться «имени», какъ иногда европейская репутация выдвигаетъ въ наукѣ или искусствѣ на первый планъ головы, недостойныя занимать даже самое низменное мѣсто, какъ иногда «невѣжда» случайно попадетъ въ «ученые», а потомъ, благодаря какой-то бессмысленной «давности» или многолѣтней привычкѣ, титулъ ученаго за нимъ утвердится.

Если же вы, читатель, вмѣстѣ съ нами, принадлежите къ людямъ, авторитетовъ въ логическихъ дѣлахъ не признающимъ, если вамъ довольно извѣстно, сколько въ наукѣ и искусствѣ есть «незаконныхъ репутаций», которыя, во имя правды, должны быть, какъ можно скорѣе, разоблачены и втоптаны въ грязь, если вы знаете все это, то новый, свѣженькій и потѣшный

\*) Театр. и Музык. Вѣст., 1858 г. № 2.

примѣръ такого разоблаченія будетъ для васъ не безъ занимательности. А такъ какъ дѣло идетъ о предметѣ, близкомъ каждому просвѣщенному русскому, о твореніяхъ нашего Глинки, то я считаю очень для себя счастливымъ случаемъ открыть свою дѣятельность въ новомъ году «М. и Т. Вѣстника» именно этою войною противъ тупости взгляда, грубаго незнанія фактовъ, шарлатанской недобросовѣстности и хвастливаго высокомерія.

Скоро годъ минетъ, какъ угасъ великій нашъ отечественный композиторъ. Заноса въ свои лѣтописи эту тяжелую утрату для искусства, музыкальная критика должна была окинуть общимъ взглядомъ дѣятельность русскаго музыканта. Въ то время какъ въ Россіи начались уже серіозныя работы по этому предмету, (лучшій примѣръ: отличныя біографическія статьи В. В. Стасова въ Русскомъ Вѣстникѣ \*) кое что появилось и въ заграничныхъ музыкальныхъ журналахъ, именно: нѣмецкихъ. Большею частію короткіе некрологическіе очерки съ искаженіемъ многихъ фактовъ и съ весьма-темнымъ взглядомъ на предметъ, такъ какъ произведенія Глинки за-границею почти неизвѣстны. Наконецъ откликнулась и Франція, по музыкально-критическимъ дѣламъ всегда отсталая и слабая. Хорошаго отъ французской критики о русскомъ музыкантѣ и ожидать было бы странно. Но всему есть мѣра! Въ № 45, 47 и 52 *Revue et Gazette musicale de Paris* появились статьи «*Michel de Glinka et ses compositions dramatiques*». И въ результатѣ, и въ подробностяхъ, и въ изложеніи «фактовъ», и въ взглядѣ на нихъ это въ своемъ родѣ замѣчательная курьезность и значительною степенью превосходитъ все, что можно было ожидать самаго плохаго и ошибочнаго отъ французскаго незнанія музыки вообще и музыки Глинки въ частности. Завѣрю васъ, что если бы какому нибудь французу изъ литераторовъ, пишущему кое-когда о музыкѣ, случилось бы дать отчетъ объ операхъ «китайскаго» композитора на «китайскія» слова, то этотъ французъ, разумѣется, незнающій ни музыки китайской, ни китайскаго языка, плохой по музыкѣ и критикѣ вообще, однимъ словомъ шарлатански взявшійся не за свое дѣло (что съ Французами такъ часто встрѣчается!) не могъ бы больше нагородить вздору, сколько нагорожено въ означенныхъ статьяхъ «*Revue et Gazette musicale*». Между тѣмъ статьи написаны и подписаны «знаменитымъ» г. Фетисомъ (*Fétis père*), директоромъ брусельской музыкальной консерваторіи, членомъ разныхъ музыкальныхъ академій и обществъ, авторомъ трактата о «музыкальной теоріи», біографическаго музыкальнаго словаря во многихъ томахъ и проч. и проч., авторомъ нѣсколькихъ оперъ, мессъ и проч., многоуважаемымъ ветераномъ музыкальныхъ судей въ Франціи и въ Бельгіи,—однимъ словомъ, авторитетнымъ знатокомъ дѣла для десятковъ тысячъ лицъ, въ томъ числѣ для «русскаго» Фетиса, г. Улыбышева, который при каждомъ случаѣ высказываетъ свое безпредѣльное уваженіе къ брусельскому своему

\*) «Михаилъ Ивановичъ Глинка». Нашихъ читателей мы познакомимъ съ этими замѣчательными статьями подробно.

ментору, величая его «ученѣйшимъ изъ ученыхъ» (le savantissime de tous les savants en musique).

Приступимъ теперь къ главному, къ фактическимъ доказательствамъ, что обвиненія рѣзко-взводимыя мною на такую европейскую знаменитость не напраслина и не преувеличенъе.

Фетисъ взялся рассказывать жизнь Глинки, но какія для этого были данныя въ рукахъ Фетиса? Изъ статьи мы видимъ, что самыя отрывочныя, неполныя, невѣрныя—да еще сверхъ того—искаженныя присочиненъемъ, догадками и неправильною редакціею самого Фетиса.

Вотъ примѣръ главнѣйшихъ біографическихъ промаховъ, (мелкихъ и не перечислить! они чуть не въ каждой строкѣ).

Фетисъ повѣствуетъ: Возвратившись въ 1836 году изъ Неаполя, Глинка началъ большую оперу; на которую посвятилъ много лѣтъ, такъ что «Жизнь за Царя» въ первый разъ была дана въ 1839 году.

Въ первой обстановкѣ оперы участвовали: теноръ Леоновъ, г-жа Вертейль (Соловьева), г-жа Степанова, Seconda donna, и басъ Петровъ.

А вотъ вамъ на повѣрку данности истинныя. Много ли въ нихъ будетъ схоже съ строками Фетиса?

Глинка изъ первой поѣздки за границу возвратился въ 1834 году. Опера Жизнь за Царя начата въ 1835; кончена въ 1836. Дана въ первый разъ при возобновленіи Большаго театра 27 Ноября 1836 года.

Въ первой обстановкѣ участвовали: г. Петровъ (Сусанинъ) г. Леоновъ (Сабининъ), г-жа Степанова (Антонида) и г-жа Воробьева, въ послѣдствіи Петрова (Ваня).

Г-жа Соловьева исполняла роль Антонида не въ первыя представленія оперы, а уже нѣсколькими годами позже въ 1838—1848.

Фетисъ пожаловалъ Степанову во вторыя пѣвицы потому, что не зналъ какъ справиться съ двумя именами пѣвиць (Г-жа Вертейль была Фетису необходима, во-первыхъ какъ французженка, во-вторыхъ для глубоко-ученаго филологическаго замѣчанія, въ выноскѣ, что имя «Соловьева»—«уменьшительное» (!) отъ «Соловей» Solowiewa diminutif du rossignol). Но какая же seconda donna, когда въ оперѣ всего одна женская роль?! Еще забавнѣе этого: Фетисъ, перечисляя исполнителей, пропустилъ «контральто» (!) тогда какъ разбирая музыку о партіи Вани упоминаетъ не одинъ разъ.

Вотъ вамъ порядочный уже образчикъ исторической точности Фетиса. Пойдемъ далѣе.

Фетисъ повѣствуетъ: (R. et G. M. № 45, p. 362, colonne 2), что Глинка въ 1844 г. поѣхалъ за границу, не пріѣзжалъ въ Россію до 1852 г., а по возвращеніи изъ Кадикса получилъ должность при капеллѣ придворныхъ пѣвчихъ; что новая должность побудила его заняться русскою церковною музыкою, что онъ тогда написалъ много сочиненій для церкви, въ томъ числѣ



большую объѣдню съ оркестромъ (NB) и что за этой работой, почти оконченной, его застала смерть.

Кромѣ поѣздки (дѣйствительно, въ 1844 г.), *все* остальное—неправда.

Уѣхавъ въ Парижъ въ 1844 г., Глинка возвратился въ Россію въ 1849 г., жилъ въ Смоленскѣ, Варшавѣ и Петербургѣ до весны 1849 г.; уѣхавъ опять въ Испанію въ 1849 г., возвратился осенью 1851 г.; въ 1852 г. весною опять уѣхалъ за границу; возвратился лѣтомъ 1854 г., прожилъ безвыѣздно въ Петербургѣ до весны 1856 г.; потомъ поѣхалъ въ Берлинъ, гдѣ и скончался въ февралѣ 1857 г. Это мало похоже на пребываніе за границей съ 1844 по 1852 г.! Въ Кадиксѣ, какъ нарочно, Глинка никогда не былъ

Мѣсто при капеллѣ Глинка получилъ не въ 1852 г., а въ 1837 г., тотчасъ вслѣдъ за первою своею оперою. Фетисъ ошибся только *пятнадцатью* годочками!

Занятія Глинки церковнымъ пѣніемъ въ послѣдніе годы художника не состояли ни въ малѣйшей связи съ его служебными обязанностями, такъ какъ онъ вышелъ въ отставку еще въ 1839 г.

Сочиненій для церкви, кромѣ нѣсколькихъ небольшихъ хоровъ, для опыта, Глинка не оставилъ никакихъ.

Объѣднѣ «съ оркестромъ» для русской церкви Глинка сочинять не могъ, потому, что греко-россійское богослуженіе не допускаетъ въ церковной музыкѣ никакихъ орудій, кромѣ голоса человѣческаго. Казалось бы, что Фетисъ, ученый (!) археологъ и историкъ музыкальный, обязанъ знать объ этомъ существенномъ различіи музыки восточной церкви отъ всѣхъ западныхъ.

Весь характеръ Глинки, какъ человѣка и какъ художника, Фетисъ представилъ въ совершенно-ложномъ видѣ. Такъ, напримѣръ, увѣряетъ, что будто бы Глинка въ чужихъ краяхъ совершенно пропалъ изъ-виду друзей своихъ (этого никогда не было), а въ Испанію ѣздилъ въ качествѣ собирателя и анранжировщика національныхъ мелодій) *collectionneur et arrangeur des mélodies*). Какое превратное понятіе!

Таковы біографическіе факты, (!) сообщаемые о Глинкѣ Фетисомъ. Зачѣмъ было братья за біографію, не имѣя вѣрныхъ и подробныхъ данностей? Это, по меньшей мѣрѣ, недобросовѣстно.... Мы имѣли случай удостовѣриться впрочемъ, что и весь біографическій словарь Фетиса (*Biographie universelle des musiciens*), вышедшій недавно въ новомъ изданіи и пользующійся репутациею, блистаетъ такою же точностью историческою, какъ фактикъ «русской объѣднѣ съ оркестромъ».

Пропускаю обзоръ русскихъ композиторовъ вообще, помѣщенный Фетисомъ вслѣдъ за біографическимъ очеркомъ Глинки (и тутъ вздору и пустяковъ не оберешься), чтобы скорѣе перейти къ части критической, къ разбору Фетисомъ двухъ Глинкиныхъ оперъ.

Фетисъ по-русски, само собой, не знаетъ. Ему, значить, надо было для сужденія о русскихъ операхъ довольствоваться нѣмецкимъ переводомъ изъ

текста. Но и по-нѣмецки-то «ученый» Фетисъ видно больно плоховать, потому что, какъ изъ статей его явствуетъ — совершенно не понялъ содержанія обѣихъ оперъ Глинки.

Каково — спрашиваю васъ — должно быть сужденіе о «драматической» музыкѣ, когда г-нъ критикъ не знаетъ даже о чемъ дѣло идетъ въ такой-то сценѣ?

Что сказать о музыкальномъ знатокѣ, который бы, разбирая, напримѣръ, «сцену ужина» въ Моцартовомъ Донъ-Жуанѣ, понялъ бы текстъ ея такъ, что за ужиномъ пришелъ дескать новый гость (Il commendatore) по приглашенію хозяина, и вся борьба между гостемъ и хозяиномъ состоитъ только въ томъ, что командоръ желаетъ, чтобы Донъ-Жуанъ пропѣлъ такую-то «пѣсенку», а Донъ-Жуанъ упрямится, не хочетъ, и командоръ уходитъ разсерженный?— Вы скажете: бессмыслица невѣроятная, слишкомъ каррикатурная.

Прислушайтесь теперь къ словамъ Фетиса и будете согласны, что моя параллель не преувеличена.

Дѣло идетъ о сценѣ Поляковъ въ избѣ Сусанина. Брюссельскій «знатокъ» до сихъ поръ умалчивалъ о смыслѣ, о текстѣ нумеровъ оперы, музыку которыхъ описывалъ по порядку (съ самыми жалкими и превратными замѣчаніями). Дойдя до сцены въ избѣ, вдругъ касается сюжета и повѣствуетъ такъ:

(R. et Gaz. Mus. № 47 p. 379 colonne I). Сцена съ хоромъ, которая слѣдуетъ за квартетомъ — одна изъ самыхъ драматическихъ во всей оперѣ. Она начинается разговоромъ главныхъ лицъ, гдѣ бы можно пожелать побольше драматической правды (?) въ выраженіи словъ, или какъ говорятъ, въ декламационномъ пѣніи. Оно, какъ и речитативъ, составляетъ слабую сторону въ талантѣ Глинки (вотъ такъ-то!) — Дѣло идетъ о свадьбѣ Антонида, которой день былъ назначенъ прежде извѣстія о войнѣ, поднятой Поляками противъ Царя. (Замѣтите историческія свѣдѣнія). День свадьбы насталъ; являются гости (les invités arrivent); праздникъ начинается репризомъ польскаго, пѣніемъ, которое пришло отъ враговъ царя; отецъ, мать (?) Антонида хотятъ воспротивиться этому пѣнію; но праздникъ уже разгорѣлся (le branle est donné) и величественный польскій гремитъ во всей полнотѣ своей оркестровки и съ полной энергіей хора. Сусанину, наконецъ, удастся прервать польскій и объявить гостямъ важныя причины, по которымъ праздникъ долженъ быть «отложенъ».

Не повѣрять этой «невѣроятной» нелѣпости Фетиса никто не вправѣ (я указалъ страницы статьи и перевожу какъ можно ближе къ подлиннику), но читатель долженъ краснѣть за «знаменитаго» музыкальнаго знатока.

Не знаю до какой степени кому «понравится» сцена, которой мы обязаны пылкой фантазіи брюссельскаго Улыбышева, но что весь этотъ вздоръ нимало не похожъ на разбираемую имъ часть гениальной оперы, объ этомъ никто изъ знакомыхъ съ оперой спорить не станетъ.

Въ немногихъ строкахъ тутъ нагорожена Фетисомъ такая нескладница, высказывается такое полнѣйшее непониманіе сюжета оперы и ея духа, такое

«французское» спутываніе дѣйствующихъ лицъ и положеній, такая ребяческая Беркеневская глупость въ собственномъ придумываніи смысла сцены, что разбирать все это подробно—даже какъ-то совѣстно!

И человекъ, который въ числѣ дѣйствующихъ лицъ оперы «Жизнь за Царя» отыскалъ какую-то «мать» (!) Антонида, который «не узналъ» Поляковъ въ ихъ національномъ пѣніи и принялъ супостатовъ Руси за свадебныхъ гостей Сусанина (!!!), который рѣшительно и не подозрѣваетъ о чемъ тутъ дѣло идетъ,—этотъ человекъ осмѣливается, по случаю неподобнѣйшей сцены, дѣлать Глинкѣ «упрекъ» ex cathedra за недостаточное соблюденіе драматической правды!! Видя въ этой сценѣ поминутно отрывочные намеки на мотивы изъ другихъ, предыдущихъ мѣстъ оперы (изъ интродукціи 1-го акта, изъ сцены бала и т. д.) Фетисъ, не догадываясь о смыслѣ, о внутренней органической связи музыки съ ея содержаніемъ, считаетъ все это вреднымъ пристрастіемъ Глинки къ «фактурѣ изъ лоскуточковъ», которое будто бы отвлекало его отъ драматическаго дѣйствія (R. et Gaz. Mus. p. 379 нѣсколько строкъ ниже приведеннаго мѣста). И это называется разборомъ оперы, художественною критикою! И человекъ, который по тупости, незнавію и недобросовѣстности, взводитъ на художниковъ такія небывлицы, пользуется въ Европѣ репутаціею «знака!!»

Интересно было бы знать, какое Фетисъ придумаетъ собственное истолкованіе развязкѣ оперы «Жизнь за Царя» такъ ловко, складно и разумно понявъ ея завязку; какъ расскажетъ намъ сцену поляковъ въ лѣсу, предсмертную арію Сусанина и эпилогъ?—Увы! мы лишены этихъ курьезностей!

Кончивъ разборъ номера за номеромъ сценою Вани передъ воротами Ипатьевского монастыря, знаменитый критикъ вѣроятно усталъ, закрылъ партитуру, да свою-то усталость — съ больной головы на здоровую—свалилъ на Глинку, оклеветавъ «Жизнь за Царя» слѣдующимъ образомъ:

(R. et G. M. № 52 p. 418). «Остальные №№ этой оперы не принадлежать къ лучшимъ; замѣтно утомленіе автора».

Ссылаюсь на всѣхъ, кто знаетъ эту оперу, что ничего нельзя объ ней сказать *возмутительнѣе* такого приговора. Хоръ поляковъ въ лѣсу (мазурка As-dur), монологъ Сусанина съ его чудными поэтическими подробностями, неподобная выюга, просыпаніе поляковъ, геройство Сусанина въ предсмертныхъ его минутахъ; превосходный антрактъ передъ эпилогомъ; хоръ «Слався, слався» сперва какъ будто въ видѣ подготовленія, въ видѣ прелюдіи для послѣдней сцены, чудесный элегическій терцетъ, наконецъ, опять заключительный хоръ въ его дивномъ, ни съ чѣмъ несравнимомъ великолѣпіи, съ его истинно-русской, широкой торжественностью, съ патриархальностью тогдашней исторической Москвы, съ особеннымъ, невыразимымъ благоуханіемъ музыки народной, возсозданной гениемъ!

Все это слабо!!! Чтò же сильно-то по вашему, о многомудрый мужъ!

Это насчетъ «достоинства» неразобранныхъ Фетисомъ нумеровъ.

Насчетъ же утомленія композитора, ошибка «ученаго» историка музыки слишкомъ забавна, чтобъ не остановиться на ней на минуту.

Одно это словечко: «утомленіе» показываетъ до нельзя ясно, что Фетисъ понятія не имѣетъ какъ сочиняются оперы.

Быть можетъ, *le mallequin de Bergame, la vieille* (это заглавіе оперъ г. Фетиса) и были писаны сряду, начиная первой страницей, кончая послѣдней; но изъ біографій почти всѣхъ настоящихъ оперныхъ сочинителей, всѣхъ истинныхъ художниковъ музыкальныхъ, а не цеховыхъ ремесленниковъ композиторства видно, что они очень рѣдко писали кряду съ первой сцены до послѣдней, а напротивъ, сочиняли сцены въ разбивку, какъ что приходило въ голову. Живое, капризное вдохновеніе художника не похоже на бездушную работу поденщика или бездарнаго труженика. Очень часто послѣдній финалъ оперы или среднія ея сцены, гдѣ дѣйствіе всего горячѣе—создавались прежде прочихъ; увертюры почти у всѣхъ, безъ исключенія, сочинялись подъ самый конецъ работы. Самъ же Фетисъ объ этомъ рассказываетъ по случаю Моцарта.

О Глинкѣ же также достовѣрно извѣстно, что первыми готовыми сценами изъ «Жизнь за Царя» были: сцена въ лѣсу и терцетъ эпилога. Какой же тутъ резонъ толковать объ утомленіи!! А если Фетисъ готовъ взять на себя (чего онъ не возьметъ на себя?) — отгадыванье: какая именно сцена сочинялась раньше, какая позже, гдѣ есть утомленіе въ работѣ, гдѣ «его нѣтъ», то отчего жъ бы ему не отгадать, что большая сцена Вани съ хоромъ написана вовсе не въ одно время съ прочими частями оперы, а годомъ позже?

Образчики такъ называемаго «разбора» Жизнь за Царя Фетисомъ мы видѣли. Въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ знаменитый критикъ пускается въ техническія подробности, замѣчанія его (почти всегда въ укоръ Глинкѣ) относятся къ слѣдующимъ категоріямъ: 1) или онъ разбираетъ эффектъ Глинкиной музыки съ точки зрѣнія публики французской т. е. что то и это въ Парижѣ бы не понравилось. (А какое же дѣло до этого Глинкѣ и всему искусству?) Или 2) всѣ особенности модуляцій и ритма, все что придаетъ музыкѣ Глинки характеръ русскій, самостоятельный, Фетисъ считаетъ капризомъ композитора, «принятою манерою» (*un parti pris*), невыгоднымъ пристрастіемъ къ странностямъ, которыя удаляются отъ классическихъ (?) образцовъ и портятъ стиль.

Кажется, что тутъ и распространяться нечего. Видно какого сорта подобная отсталая «критика» и можетъ ли она имѣть право гражданства въ наше время. Это—ни дать, ни взять—китайскіе упреки Бетховену со стороны нижегородскаго Фетиса. Телемакъ достоинъ своего Ментора и Менторъ достоинъ своего Телемака.

И вотъ какъ отрекомендована чудная русская опера европейскимъ читателямъ!!

Вглянемъ теперь на разборъ «Руслана и Людмилы»!! Ему посвящено только два столбца газеты (№ 52 p. 418 et 419), но Фетису на этомъ неболь-

шомъ пространствѣ удалось напелсти цѣлую ткань ошибокъ фактическихъ, техническихъ и критическихъ.

Не будемъ особенно преслѣдовать Фетиса за то, что онъ не понимаетъ *красоты* въ музыкѣ Руслана и Людмилы. Онъ не могъ бы быть типомъ музыкальнаго «старовѣра», еслибъ музыка Глинки могла его восхищать. Кто не любитъ Шопена, не знаетъ Шумана, преслѣдуетъ *лучшія* Бетховенскія произведенія, какъ дикія исчадія фантазіи ослабѣвшей, болѣзненной и сумасбродной, для того партитуры Глинки закрытая грамота. Притомъ, какъ требовать отъ француза, чтобы онъ понялъ красоты русскаго художника, когда этотъ художникъ такъ своеобразно-народенъ какъ Глинка!

Не будемъ, значить, удивляться, что Фетисъ, какъ и въ «Жизни за Царя», останавливается на томъ, что послабѣе, но болѣе подходитъ подъ требованія рутинны, подъ избитыя привычки оперныхъ сценъ (напр. *allegro* каватины Людмилы въ 1-мъ актѣ, *andante* дуэта Ратмира и Финна), и положительно не одобряетъ или пропускаетъ безъ всякаго вниманія все, что носить на себѣ печать высшей оригинальности, народности и силы генія; пѣніе Баяна въ интродукціи 1-го акта, эту роскошную славянскую мелодію, одно изъ очаровательнѣйшихъ вдохновеній Глинки, Фетисъ называетъ мелодіею неопредѣленною, недовольно-благородною и лишенною оригинальности (*une mélodie vague, peu distinguée et dépourvue d'originalité!!!*) о дивномъ *adagio*, въ 1-мъ финалѣ, Фетисъ только упоминаетъ для перечня, не замѣтивъ даже, что это изумительной красоты канонъ! а очень хвалитъ послѣдній *ensemble* въ томъ же финалѣ, потому что онъ похожъ фактурой на оперы итальянскія и французскія; сказавъ два слова о танцахъ 3-го акта, о большомъ финалѣ, вслѣдъ за ними, Фетисъ умалчиваетъ какъ будто дѣйствіе оканчивается танцами! О маршѣ Черномора и Лезгинкѣ Фетисъ едва упоминаетъ для счету и т. д. и т. д.

Но не касаясь эстетической оцѣнки превратныхъ приговоровъ Фетиса, подивимся его недобросовѣстности, его техническому и разному другому невѣдѣнію и его шарлатанству.

Въ заключеніе своихъ разборовъ двухъ оперъ, Фетисъ самодовольно прибавляетъ (№ 52 р. 412 colonne 2).

«Надѣюсь, что читатели отдадутъ мнѣ справедливость, что я рассмотрѣлъ оперы Глинки съ должнымъ вниманіемъ, а не слегка» (*pas á la légère*).

Добросовѣстно ли это, когда, какъ мы видѣли, Фетисъ, не зная ни по-русски, ни по-нѣмецки, совершенно не понявъ текста «Жизни за Царя» и оставивъ въ разборѣ на срединѣ оперы?

Добросовѣстно ли это, когда о содержаніи Руслана говоритъ только вскользь, перечисляя имена дѣйствующихъ лицъ, находить въ нихъ между прочимъ «голова великановъ» (*un chœur des têtes de géants*) и хоръ какихъ-то оглашенныхъ, погибшихъ (*chœur des damnés*), а при разборѣ музыки также пропускаетъ цѣлые нумера и, какъ нарочно, самые замѣчательные (три антракта, финаль 3-го дѣйствія, хоръ передъ финаломъ 4-го акта и т. д.).

Добросовѣстно ли это, когда нисколько не вникнувъ въ духъ и намѣренія композитора, Фетисъ смотритъ на двѣ большія, колоссально-задуманныя и развитыя русскія оперы, какъ на какія-то собранія арій и пѣсенокъ, при правленныя кое-гдѣ хорами и танцами! Положимъ, что къ истинной критикѣ надобно имѣть способность, которую Фетисъ никогда и ни въ чемъ не выказалъ, но здѣсь идетъ рѣчь только о добросовѣстности, о внимательности при разборѣ, а вѣдь умѣлъ же Фетисъ быть внимательнымъ, разбирая по косточкѣ Мейерберова «Пророка». Разсказывая о «Жизни за Царя», Фетисъ умудрился найти моряковъ между поселянами Костромской губерніи (R. et Gas-Mus. № 47 p. 378 colonne 2) — «choeur de marins» — разборъ Руслана блестяще такими же этнографическими свѣдѣніями. Фетисъ увѣряетъ, что хоръ въ  $\frac{5}{4}$  въ 1-мъ финалѣ Руслана — («Лель таинственный, утѣшительный») выстроенъ будто бы на извѣстной мелодіи эстонской (??) глубокомысленно прибавляя, что Эсты принадлежатъ къ «Финскому» племени какъ и жители Финляндіи. (Французы особенно привязаны къ «Финляндіи», гдѣ имъ понадобится «русскій» національный колоритъ). Между тѣмъ, преважно разсуждая о правописаніи словъ «Czar ou Tzar» — «Kieff ou Kiew», «Loudmila ou Lioudmila» — ученый критикъ, не догадавшись, что имя «Финнъ» прямехонько указываетъ на чухонское происхожденіе этого колдуна, приписываетъ мелодію «баллады Финна» пѣснѣ персидской (un air persan № 52 p. 419 colonne 2).

По какому данному Фетисъ нагородилъ всю эту путаницу? И не можемъ ли мы, судя по такимъ образчикамъ, сожалѣть о всѣхъ тѣхъ, которые считали болтовню Фетиса о музыкѣ народовъ древнихъ и азіатскихъ племянъ за что нибудь похожее на дѣйствительно историческія изысканія.

Зная безпрестанные промахи Фетиса въ Biographie universelle, въ Musique mise à la portée de tout le monde, зная тупость и нелѣпость его теорій (!) въ трактатѣ о гармоніи (довольно того, что его теоретическія правила прямо противорѣчатъ музыкѣ Баха и Бетховена!) прибавляя къ этому теперь бессмысленныя статьи о Глинкѣ, скажемъ смѣло и съ полнымъ правомъ: вся длинная soi-disant ученая дѣятельность Фетиса не больше какъ мистификація, мороченье добрыхъ людей: Фетисъ вовсе не знаетъ предметовъ, о которыхъ толкуетъ весь вѣкъ. Если вы не успѣли еще убѣдиться въ томъ послѣ приведенныхъ мною образчиковъ его учености, то вотъ вамъ еще одинъ, капитальный.

Чтобы вы сказали о комъ-нибудь, кто, взявшись судить о музыкѣ, принялъ-бы строчку виолончелей въ партитурѣ Бетховена за строчку скрипокъ, и на такомъ основаніи преважно бы ex cathedra объявилъ, что Бетховенъ не умѣлъ писать для инструментовъ, поручая скрипкамъ такія ноты, которыхъ нѣтъ на ихъ струнахъ?

Такому человѣку одинъ приговоръ: если не знаешь музыки, не умѣешь глядѣть въ партитуры, такъ молчи, не разсуждай о всѣхъ этихъ дѣлахъ.

А вотъ вамъ Фетисъ: Разбирая арію контральта Ратмира «И жаръ, и зной», которая оканчивается Tempo di valza «чудный сонъ» ученый музыкантъ

(№ 52 р. 419 col. 1) принимаетъ Ратмира за тенора!! (также и въ финалѣ 1-го акта). Грубѣе ошибиться нельзя и ошибка сама по себѣ для музыканта непростительная. Но мало этого: на основаніи своей ошибки, знаменитый критикъ дѣлаетъ упрекъ русскому композитору, что эта арія написана скорѣе для баритона, нежели для тенора, такъ какъ многія ноты тенору слишкомъ низки (!!)

Во многихъ мѣстахъ, прибавляетъ велемудрый знатокъ, мнѣ приходилось замѣтить, что Глинка не зналъ хорошо средствъ cadaго голоса, не соображался съ его естественнымъ размѣромъ, не имѣлъ опытности по вокальной части (!!)

И—не забудьте—это обвиненіе основано на томъ, что г. Фетисъ, критикъ и композиторъ (!) не умѣлъ отличить партіи контральта отъ партіи тенора!

Не знаю какъ на вашу взглядъ, а на мой—невѣдѣніе музыкальное и французская недобросовѣстность, эта манера обо всемъ чужомъ говорить слегка, какъ нибудъ, и притомъ съ ничѣмъ не оправданною самоувѣренностью, дальше идти не могутъ. Г. директоръ Бельгійской консерваторіи дошелъ въ этомъ отношеніи до геркулесовыхъ столбовъ.

Послѣ всего, сказаннаго Фетисомъ о музыкѣ Глинки, заключительный выводъ о значеніи нашего композитора въ искусствѣ, выводъ, которымъ оканчиваются статьи Фетиса въ R. et Gaz. Musicale врядъ ли можетъ быть интересенъ для русскихъ. Не все ли равно намъ, если этотъ музыкальный невѣжда Глинку считаетъ только талантливымъ и притомъ очень-терпѣливымъ сочинителемъ музыки, на одинъ только градусъ выше дюжинности и бездарности. Но такъ какъ, къ сожалѣнію, репутація Фетиса еще не разрушена; такъ какъ, по несчастью, ему еще могутъ вѣрить десятки тысячъ людей; такъ какъ то, что онъ проповѣдуетъ, можетъ вредить ходу музыки Глинки за границею, пока еще не узнали какъ слѣдуетъ, — то каждый русскій долженъ желать, чтобы обличеніе истины, которое вы здѣсь прочитали, поскорѣе совершилось бы на той же самой аренѣ, гдѣ подвизается и самъ г. Фетисъ, т. е. въ журналахъ заграничныхъ, французскихъ.

Изъ любви къ родинѣ, изъ любви къ музыкѣ Глинки такое изобличеніе будетъ нашею первою, важнѣйшею обязанностью. Правда должна взять свое, хотя здѣсь съ одной стороны европейская знаменитость, а съ другой—голоса единичные и безвѣстные.



## M. Fétis et Michel Glinka \*).

(Reponse d'un Russe à M. Fétis).

La logique est la providence terrestre  
de l'humanité, comme le temps est le  
complice divin de toute vérité.

Un critique français.

La fin prématurée de Michel Glinka est une perte immense, non seulement pour la musique russe, dont il a été le créateur, mais encore pour l'art en général. Un génie de cette trempe ne saurait être apprécié à sa juste valeur par les contemporains. Quant aux personnes, qui, par une étude approfondie des oeuvres de Glinka, l'ont placé dans leur estime à côté des plus grands maîtres, elles ont à le venger des fausses appréciations dont il a été l'objet de la part de M. Fétis père dans la Revue et dans la Gazette musicale de Paris (22 novembre, 27 décembre 1857).

La musique de Glinka n'est rien moins que connue en Europe. Et comment le serait-elle? Ses romances avec accompagnement de piano sont des textes russes et quelques unes d'entre elles viennent seulement d'être traduites en français, en allemand et en italien. Ses fantaisies pour orchestre, sa musique pour un drame russe, ses partitions des deux opéras: La vie pour le Tsar et Rousslan, n'ont jamais été imprimées.

C'est à nous, ses compatriotes, à nous qui avons étudié ses oeuvres, à nous qui les avons comparées avec les plus belles productions des maîtres étrangers, c'est à nous qu'il appartient de faire connaître Glinka en Europe le plus tôt et le plus fidèlement possible. Cette tâche est surtout devenue un devoir depuis que M. Fétis a fait des oeuvres de Glinka l'objet d'un travail qui fourmille d'erreurs.

M. Fétis jouit — malheureusement—d'une de ces réputations de critique qui, pour être incontestées, ne sont pas incontestables. Nous disons «malheureusement», parce que ces sortes de réputations deviennent souvent un danger pour le progrès de l'art. Les jugements qu'elles portent, elles prétendent qu'ils sont sans appel, et il n'est bientôt plus personne assez hardi pour rompre en

\*) «Le Nord» 1858 г., № 187. Эта статья не есть переводъ предыдущей. Объ онъ написаны А. Н. Сѣровымъ. Ред.



visière avec ces renommées. Quelqu'erronés que soient leurs jugements, quelques douteuses que soient les sources où ils puisent, on croit aux réputations et à tout ce qu'elles daignent laisser tomber de leur plume. Aussi, nous ne nous faisons pas illusion sur l'étonnement que pourra causer l'incrédulité d'un Russe refusant de brûler, en l'honneur d'une célébrité européenne, l'encens qu'on lui prodigue presque partout.

M. Fétis père est connu comme musicien et archéologue, comme théoricien et comme critique musical. Mais cette réputation complexe est autant le fait de circonstances fortuites que du talent et du savoir du célèbre professeur.

M. Fétis est le premier qui ait parlé en français de l'histoire de l'art musical «in extenso». Il a eu ce bonheur et ce bonheur lui a valu un nom.

Nous espérons bien prouver un jour que M. Fétis, dans sa longue carrière de «savant en musique», dans ses travaux d'histoire et d'archéologie musicales, n'a fait, le plus souvent, qu'utiliser les travaux des savants allemands; et que, comme critique et théoricien, ses jugements sont parfois à côté de la vérité. Sa Biographie universelle des musiciens contient beaucoup d'erreurs. Son Traité d'harmonie manque de base logique et pèche contre les principes organiques de l'art musical. Et plus d'un élève d'harmonie en Allemagne serait en état de prouver à M. Fétis qu'il est dans l'erreur, quand il déclare vicieuse l'harmonie beethovienne. (Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie, p. 49, 125, 130).

Pour prouver des assertions qui semblent téméraires peut-être, il nous faudrait analyser le Traité d'harmonie et la Biographie universelle des musiciens. Un pareil travail ne saurait trouver place que dans un journal spécial. Mais, M. Fétis est venu lui-même au devant de ce travail en publiant sur notre Glinka (Revue et Gazette musicale de Paris, n-os 45, 47 et 52 de 1857), des articles dans lesquels le célèbre critique s'est en quelque sorte surpassé. En réfutant ce qu'ils présentent d'erroné, nous pourrions dire: *Ab uno disce omnes*. Nous allons donc procéder à l'analyse des articles susmentionnés, rectifier les fausses données de la Revue et Gazette musicale de Paris sur la vie et les œuvres de notre illustre compatriote.

Toutefois, reprendre une à une les assertions de M. Fétis serait impossible, et nous n'examinerons que les plus saillantes.

M. Fétis commence par une esquisse biographique sans dire à quelles sources il a puisé ses données sur la vie et les œuvres de Glinka.

Il dit dans la Revue musicale, page 361, colonne 2: «En 1836 M. de Glinka était de retour à Saint-Pétersbourg (après son premier voyage à l'étranger). Plusieurs années furent employées par M. de Glinka à la composition d'un opéra en langue russe: La vie pour le Tsar, et cet ouvrage fut représenté en 1839 au théâtre du Grand-Opéra à Saint-Pétersbourg».

Nous avons sous les yeux des mémoires autobiographiques et autographes

de Glinka; nous avons été intimement lié avec lui, et nous avons, de plus, assisté aux premières représentations de ses deux opéras. Or, nous pouvons affirmer, en connaissance de cause, que toutes les données citées ci-dessus sont inexactes quant aux dates.

C'est en 1834 que Glinka revint en Russie de son premier voyage en Italie et en Allemagne; il revint avec le projet d'écrire un opéra russe d'un genre nouveau. Le poète Joukovskii arrêta le choix du jeune musicien sur un fait de l'histoire nationale: L'exploit du paysan Ivan Soussaninn.

Quelques unes des mélodies et même quelques scènes de l'opéra furent projetées dès 1834, et, vers la fin de 1836, toute la partition (trois grands actes avec épilogue) était achevée.

Enfin, ce fut le 27 novembre de cette même année qu'à la réouverture du Grand-Théâtre de Saint-Petersbourg eut lieu la première représentation.

Dans l'énumération des artistes qui prirent part aux premières représentations, M. Fétis oublie de nommer le contralto, M-me Petrowa, qui a créé le rôle de l'orphelin (Wania), avec un talent admirable; il nomme, au contraire, M-me Verteuil (Solowiowa) qui ne chanta le rôle d'Antonida qu'en 1837—1838, et il donne à M-me Stepanowa le titre de seconda donna, quand ce fut elle qui chanta aux premières représentations la partie d'Antonida,—prima donna et unique rôle féminin de l'opéra,—le contralto ayant un rôle de jeune garçon.

Ce ne sont là que des détails de peu d'importance, sans doute, dans un article français sur un musicien russe; un historien, un biographe musical de la renommée de M. Fétis, devrait bien, toutefois, se piquer de plus d'exactitude, ou être du moins assez circonspect pour ne pas toucher à des détails qu'il ignore.

Mais ce qui suit est plus étrange: «Glinka», dit M. Fétis, «entretint à peine des relations avec sa patrie pendant le long séjour qu'il fit (depuis 1845) à Madrid, dans l'Andalousie, et, en dernier lieu, à Cadix, car les lettres de Saint-Petersbourg que je recevais en 1852 (NB.) le représentaient comme perdu pour l'art, et tombé en pays étranger dans une sorte de somnolence. Ce ne fut qu'à la fin de cette même année (ainsi, en 1852) qu'il retourna en Russie; alors il parut se réveiller et vouloir rentrer avec activité dans la carrière où il s'était précédemment distingué. Un changement se fit bientôt dans sa position, car l'Empereur lui confia la direction de sa chapelle et de l'Opéra. Ses nouvelles fonctions l'ont conduit à se livrer à la composition de plusieurs ouvrages pour l'Eglise, au nombre desquels est une messe avec orchestre, à laquelle il donnait la dernière main, lorsque la mort le surprit à Berlin, le 15 février 1857, à l'âge de 53 ans».

Il faut l'avouer, M. Fétis a été bien mal servi par ses correspondants, puisque, dans ce qu'on vient de lire, il n'y a de vrai que la date de la mort et l'âge de Glinka. Le reste est une fiction, comme nous allons le voir.

Des documents authentiques prouvent que Glinka, parti pour l'Espagne

en 1844, n'y resta que jusqu'en 1847; qu'il y composa un de ses chefs-d'œuvre pour orchestre (*Le caprice sur la Iota Arragonesa*); qu'il était en correspondance suivie avec sa famille et ses amis; que de retour en Russie en 1847, il passa l'année 1848 et une partie de 1849 à Smolensk et à Varsovie, y composa beaucoup, notamment la *Kamarinskaya*, magnifique scherzo pour orchestre; qu'en 1849 il vint à Saint-Pétersbourg pour y passer quelques mois, puis fit son second voyage d'Espagne jusqu'en automne 1851; qu'il quitta au printemps de 1852 la Russie et demeura à Paris et à Berlin jusqu'à l'été de 1854; qu'il resta à Saint-Pétersbourg jusqu'au printemps de 1856, époque où il fit son dernier voyage à Berlin. Tout cela, comme on le voit, ressemble fort peu aux données fournies à M. Fétis.

«En 1852», dit encore M. Fétis «l'Empereur confia à Glinka la direction de sa chapelle et de l'Opéra». Cela est inexact. Glinka reçut non pas la direction de la chapelle, mais un emploi de maître de chapelle près des chantres de la Cour impériale, nomination qui suivit les premières représentations de son opéra: *La vie pour le Tsar*, et qui a eu lieu à la fin de 1836 et non en 1852. Quant au théâtre, Glinka n'y fut jamais attaché: ces deux positions s'excluant l'une l'autre.

Les études de musique religieuse russe (*A capella*, style de plain-chant) qui occupèrent notre illustre compositeur pendant les dernières années de sa vie (1854—1857), n'avaient rien de commun avec son service, qu'il avait quitté dès 1839.

A l'exception de quelques essais de choeurs religieux sur des textes russes, Glinka n'a pas écrit une note de musique d'église. La messe avec orchestre, que lui attribue M. Fétis, n'existe pas et, qui plus est, ne pouvait pas exister. En fait de musique religieuse Glinka voulait travailler exclusivement pour l'Eglise nationale: or, le culte greco-russe n'admet qu'un choeur sans accompagnement. Une messe greco-russe avec orchestre est donc un non-sens qu'on ne devrait pas attendre de l'auteur des *Recherches historiques sur l'art musical* chez tous les peuples du globe.

Voilà pour la partie biographique. Laissant maintenant de côté un aperçu à vol d'oiseau et très-discutable de la musique en Russie, passons aux jugements et aux détails donnés sur les oeuvres dramatiques de Glinka, jugements, dont nous laissons toute la responsabilité à leur auteur.

En présence de la musique de Glinka, si riche en beautés neuves et hardies, l'embarras de M. Fétis se montre à chaque instant. Il n'hésite pas à nous le confesser (p. 378): «Ayant fait une lecture attentive et réfléchie des partitions de Glinka, dit-il, j'éprouverais peut-être quelque difficulté à expliquer en quoi elles diffèrent de la musique d'Opéra dont les Français ont l'habitude».

Mais, comment M. Fétis a-t-il pu s'y prendre pour faire ses analyses? Toute romance ne vaut que par l'appropriation de sa mélodie à l'élément dra-

matique dont elle est l'expression: or, M. Fétis n'a pu apprécier même une romance, puisqu'il n'en comprenait nullement les paroles.

Quant aux opéras, M. Fétis a fait quelques efforts pour en étudier les sujets, et saisir le rapport qui existe entre le texte et la musique; mais ses efforts n'ont abouti qu'à de nouvelles erreurs.

Commençons par l'action dramatique, en expliquant brièvement le sujet de l'opéra «La vie pour le Tsar».

En 1613, dernière année de la longue guerre entre les Russes et les Polonais, ces derniers purent se flatter un instant de voir leur prince Wladislas monter sur le trône des Tsars. Mais, après une victoire décisive, les boyards et le peuple offrirent la couronne au jeune Michel Fédorovitch Romanoff, gentilhomme russe. Furieux d'une éléction qui faisait avorter leurs espérances, les Polonais, pour empêcher l'avènement de Romanoff, envoyèrent une troupe d'hommes, choisis parmi les plus braves, pour l'enlever.

Cette troupe arrive dans un village, se présente chez le starosta (l'ancien, sorte de maire) pour qu'il la conduise à la demeure du jeune Tsar. Mais le idéal paysan, par un dévouement spontané et sublime, fait secrètement avertir le jeune Romanoff, et conduit ses ennemis dans des forêts inextricables, où li les égare; certain alors d'avoir atteint son but, il avoue son sacrifice héroïque et tombe sous les coups de ceux qu'il a trompés.

Telle est la donnée historique qui sert de base au drame musical de Glinka.

Voici maintenant la disposition des scènes de l'opéra. Premier acte, 1-er tableau. Un village, près de Kostroma, appartenant aux Romanoffs. Soussanina (le starosta) ne veut pas consentir au mariage de sa fille Antonida, avant que la patrie ne soit délivrée du joug étranger. Pendant que se déroule cette scène d'intérieur, sur laquelle plane la grande figure de la patrie en deuil, arrive le fiancé d'Antonida, un milicien, apportant l'heureuse nouvelle de l'éléction de Romanoff. Allégresse générale; le jour des noces est fixé.

2-me tableau. Bal chez les Polonais. Orgueilleux de leur triomphe momentanément, et ne connaissant pas encore l'éléction de Romanoff, ils se livrent aux plaisirs de la danse. Au milieu des jouissances un messager apporte la nouvelle fatale. Indignation et fureur des Polonais, qui forment le projet de s'emparer du jeune Romanoff. Deuxième acte. Cabane (isba) de Soussaninn. On prépare la noce de sa fille. Scènes de bonheur domestique. Arrivent les Polonais qui exigent qu'on les conduise. Soussaninn conçoit alors son héroïque projet, envoie son fils adoptif (l'orphelin Wania) prévenir le Tsar, et quitte sa fille désolée pour guider les Polonais.

Arrêtons-nous aux erreurs commises par M. Fétis.

En analysant le premier acte il en parle comme d'un recueil de chansonsnettes, d'airs nationaux arrangés en forme de chœurs et de ballets, sans

aucune liaison, sans aucun rapport avec le libretto, ce qu'il croit prouver en donnant quelques lignes du premier choeur pour prouver son étude du texte.

Arrivé au milieu du second acte, à la scène qui forme le noeud de la pièce, c'est-à-dire à l'entrée des Polonais chez Soussaninn, M. Fétis aborde seulement alors le sujet; voici ses paroles (n. 47, p. 379, col 1-re):

«Il s'agit des noces d'Antonida, dont le jour avait été fixé avant qu'on eut connaissance de la guerre entreprise par les Polonais contre le Tsar. Ce jour des noces est arrivé; les invités arrivent et la fête commence par la reprise de la Polonaise, ce chant venu des ennemis du Tsar; le père et la mère d'Antonida veulent s'opposer à ce qu'il soit entendu, mais le branle est donné et la majestueuse polonaise résonne de toute l'ampleur de son instrumentation et de l'énergie du choeur. Soussaninn parvient enfin à l'interrompre et à informer ses hôtes des motifs graves qui doivent faire ajourner cette fête».

Je pourrais bien chicaner M. Fétis sur ses connaissances historiques: il parle là d'une guerre avec le Tsar, quand au contraire la Russie était livrée à la profonde anarchie des faux Demetrius, et manquait justement d'un Tsar qui pût réunir le faisceau national pour repousser l'invasion. Mais revenons à l'opéra, il ne s'agit ici que de musique. Il faut avoir méconnu complètement le sens de la scène dont il est question pour en donner une analyse semblable. M. Fétis s'est-il donc imaginé que tout consistait à savoir si les invités—quels invités!—chanteraient ou ne chanteraient pas une polonaise? Comment ne pas comprendre que la répétition de cet air, déjà entendu au commencement du bal, n'a pour but que d'indiquer la venue des Polonais, qui apportent le deuil et la désolation au milieu du bonheur paisible d'une famille patriarcale?

Que dirait-on d'un critique qui, en parlant du souper de Don Juan, ne comprendrait rien à l'arrivée de la statue et raconterait naïvement, comme quoi le sujet de la conversation entre don Juan et son invité roule sur une chanson à boire que le commandeur exige de son hôte et que celui-ci refuse de lui faire entendre?

Du reste, M. Fétis voit une fête quand il n'y a en scène que Soussaninn avec le jeune garçon Wania et un choeur d'hommes en colère.

Il parle même de la mère d'Antonida, qui ne figure nullement parmi les personnages de l'opéra.

Evidemment le critique n'a fait aucune attention au libretto. Mais alors comment parler si magistralement d'une musique qui suit l'action pas à pas? comment écrire, proclamer que «l'on pourrait désirer dans cette scène plus de vérité dans l'expression de la parole? que cette vérité, ainsi que le récitatif, est la partie faible du talent de Glinka, que les fragments de morceaux précédents intercalés dans la scène présente sont un procédé de facture qui préoccupait trop le compositeur et détournait son attention de la partie importante d'un opéra, qui est l'action dramatique lorsqu'elle est arrivée au moment de la crise et de la péripétie!»

La crise! La péripétie!! Mais qu'en savez-vous de cette crise, vous qui ne voyez dans cette scène que fêtes et chansons?

Comment! vous attribuez au compositeur des intentions diamétralement opposées à celles qu'il a développées dans sa musique! Vous changez une scène tragique en une scène bouffonne. Vous ne comprenez pas le premier mot du libretto et vous blâmez le compositeur sous le rapport de l'expression!

Je vous dirai, moi, que cette scène rivalise avec les principales créations de Cherubini et qu'elle est un chef d'oeuvre de vérité dramatique pour laquelle est en état de comprendre les intentions du compositeur.

Le deuxième acte finit par une scène de désespoir de la fille de Soussaninn au milieu de ses compagnes, venues pour la noce; puis par l'arrivée du fiancé et de ses compagnons qui, en apprenant le danger de Soussaninn, volent à la poursuite des Polonais.

Le troisième acte commence par une scène, que le compositeur a ajoutée plus tard. C'est Wania au seuil de la porte du monastère, où habite le jeune Tsar. Il fait nuit. Wania donne l'éveil du danger: Romanoff est sauvé.

Après un changement de décors, nous sommes au milieu d'une forêt ensevelie sous les neiges. Soussaninn, sombre et taciturne, conduit les Polonais, déjà exténués de fatigue et transis de froid.

Longue scène de nuit — remplie par un magnifique chœur des Polonais, un air de Soussaninn, à récitatifs, entre-mêlés de réminiscences, de son bonheur domestique, d'un épisode instrumental fugué, imitant un chasse-neige pendant le bivouac forcé des Polonais et le sommeil de Soussaninn. Eveillés par les rafales de la bise glacée, les Polonais commencent à soupçonner leur guide. Réponses évasives de celui-ci pour gagner du temps—à l'aube du jour, quand il est assuré que le Tsar est hors du danger—il avoue aux Polonais qu'il les a trompés et qu'ils n'ont plus que la mort à attendre; et il tombe sous leurs coups.

Epilogue. Nous sommes à Moscou, le jour du couronnement du jeune Tsar, Michel Fedorovitch. Un groupe de peuple se tient à l'écart et ne partage point la joie générale: c'est la famille de l'héroïque paysan. Cette scène fournit matière à un délicieux trio élégiaque. Le décor change: on est au pied du Kremlin; allégresse du peuple, entremêlé de souvenirs funebres en l'honneur de Soussaninn. Le cortège du couronnement s'avance. Un hymne-marche de la plus grande solennité, accompagné des volées de toutes les cloches de la ville au seize cents églises, est la clef de voûte de cet ouvrage monumental.

Tel est le programme de l'opéra, dont M. Fétis semble avoir pris à tâche de donner à ses lecteurs l'idée la plus fausse.

Après \*) avoir défigurée une des scènes les plus importantes, comme nous

---

\*) «Le Nord», 1858 r., № 186.

venons de le voir, après avoir parlé en détail de quelques morceaux, qui sont les plus faibles et toujours omis à la représentation (première moitié du finale du deuxième acte, grand air de ténor au troisième) M. Fétis s'arrête au beau milieu de l'analyse, au commencement du troisième acte, et ajoute: (numéro 52; p. 418, col. 1): «Les derniers morceaux de la Vie pour le Tsar ne sont pas les meilleurs; la fatigue du compositeur s'y fait apercevoir. Je crois donc devoir terminer ici l'analyse de cette oeuvre remarquable pour passer à l'examen de la seconde production dramatique de Glinka».

Nous comprenons que M. Fétis ait trouvé peu dignes d'une analyse détaillée les scènes les plus largement traitées, les plus originalement conçues de l'ouvrage: l'émouvante scène de la forêt, l'hymne triomphal de l'épilogue éminemment russe et sans exemple dans le répertoire dramatique. Du point de vue, où M. Fétis s'était placé, il était naturel qu'il ne put apprécier ces merveilles musicales. On peut admettre, sans doute même, qu'il eut été fatigant d'examiner morceau par morceau une volumineuse partition sans en connaître le sujet; mais ce qui nous paraît sans excuse, c'est la témérité, avec laquelle cette fatigue qu'il éprouve, lui, M. Fétis, il en accuse le compositeur.

Comment la fatigue de Glinka dans les derniers morceaux de son premier grand ouvrage se ferait-elle sentir quand il nous est positivement acquis que la scène de la forêt, le point culminant du chef-d'oeuvre, a été conçue et en partie composée bien avant le reste de l'opéra?

M. Fétis croit-il donc qu'en travaillant à un opéra, un compositeur de génie procède de numéro en numéro, de page en page?

Peut-être la Vieille et le Mannequin de Bergam (opéras d. M. Fétis) ont-ils été éclits de cette manière? Mais des faits biographiques notoires sur Mozart et sur Beethoven, des dates examinées dans la partition autographe d'Oberon (conservée à la bibliothèque impériale de Saint-Petersbourg), prouvent suffisamment que les véritables artistes-créateurs s'assujettissent rarement à l'ordre des numéros de leurs partitions en les composant; ils ne suivent que les élans de leur inspiration.

Ainsi, voilà la manière, dont une conception, aussi variée dans ses détails que vaste dans son ensemble, a été présentée au public par le célèbre musicographe, bien qu'il n'ait compris ni le sujet, ni les situations, ni les paroles, et bien qu'il n'ait parlé ni de l'ouverture, ni de trois entr'actes symphoniques. Nouvelle méthode de faire les analyses sans beaucoup de fatigue!

Après des observations aussi concluantes, je ne suivrai pas M. Fétis dans son appréciation de tel ou tel morceau des autres opéras de Glinka, qu'il examine toujours d'après ses idées sur la régularité de facture au point de vue français, et qu'il compare aux ouvrages réputés classiques en France,—à ce qui constitue en un mot le goût parisien. Qui ne comprend dès lors que de pareilles appréciations ne sauraient être admises d'une manière absolue quand il s'agit d'opéras russes, traitant de sujets russes, et composés par un Russe

que l'originalité de son génie peut conduire à créer des formes inconnues jusqu'à lui, et qui, pour devenir classique, n'a besoin que de la sanction du temps.

Il est vrai que M. Fétis dit, à la fin du premier article (p. 363):

«M. de Glinka me paraît avoir conçu mieux que ses émules et ses successeurs immédiats ce qui peut donner à la musique de l'opéra russe un caractère national. Le choix de ses cantilènes, de ses rythmes, les singularités de ses successions harmoniques et de quelques-unes des formes qu'il affectionne, donnent à son ouvrage un cachet d'originalité, qui en est le mérite principal.»

Ne pas apercevoir du tout l'originalité, le cachet national des oeuvres de Glinka eût été impossible. Mais en constatant l'originalité, la nationalité de la musique du compositeur russe, M. Fétis est bien loin de faire l'éloge de ces qualités, et se met ainsi en contradiction avec lui-même.

Toutes les fois que Glinka se rapproche, par exception, de la manière de faire en musique, généralement adoptée, il s'attire l'approbation de M. Fétis. En d'autres termes, tout ce qui est, comparativement, plus faible dans Glinka, tout ce qui peut rappeler un peu la routine italienne ou vulgaire, est signalé par M. Fétis, comme parfaitement réussi, bien écrit, ne laissant rien à désirer (p. 379 col. 1; p. 418, col. 1; p. 419, col. 1).

Ce qui est, au contraire, essentiellement russe, ce qui est nouveau dans les mélodies, les rythmes et les modulations, est qualifié par M. Fétis d'obstination erronée (p. 379, lco. 1), de parti pris (p. 418, col. 1), de retour involontaire à l'art inculte (p. 418, col. 2; p. 419, col. 1). En quoi consisterait donc l'originalité, qui, suivant M. Fétis, fait le mérite principal de l'oeuvre de Glinka?

Le même raisonnement a conduit naguère M. Fétis à envisager la 9-me symphonie, les dernières sonates et les de derniers quatuors de Beethoven, comme autant de produits faibles et monstrueux d'un génie en décadence. M. Fétis ne comprenait pas que Beethoven, parvenu à sa maturité, n'avait plus besoin de se conformer aux formules usitées de la sonate, du quatuor, de la symphonie. Ce n'est pas en suivant les préceptes des conservatoires que l'art progresse; on apprend à marcher aux enfants; le génie a des ailes et peut se passer de leçons!

Parlerons-nous maintenant de la manière dont M. Fétis déprécie les principales scènes de cette oeuvre monumentale? Les appréciations de l'opéra-feerie de Glinka Rousslann et Lioudmila nous serviront également à démontrer l'incompétence de M. Fétis dans la matière, dont il croyait pouvoir entretenir l'Europe.

Parmi les plus suaves créations de Glinka parmi ses inspirations les plus ravissantes de fraîcheur et de coloris, se placent les deux chants de Bayann (Barde slave) dans l'introduction de Rousslann. La haute originalité et l'extrême beauté de ces mélodies de ténor différant entre elles de caractère exquise, toutes deux, émanées de l'antiquité païenne slave, est un fait notoire. M. Fétis trouve un de ces chants—sans dire lequel—vague, peu distingué, dépourvu



d'originalité (p. 418, col. 2). Une délicieuse romance de Ratmir, qui ouvre le cinquième acte, aussi originale dans le dessin de sa mélodie, tout orientale, que dans ses rythmes tendres et voluptueux, est signalée par M. Fétis comme vague et mal rythmée. L'épithète de vague, qui, aux yeux de M. Fétis, comporte le blâme, devient, au contraire, une beauté de plus, parce que c'est dans le vague, le vaporeux, que l'idée de l'artiste trouve ici son milieu.

Que, si l'on allait chercher dans un paysage représentant l'aube du jour ou le crépuscule des teintes éclatantes et des contours fortement accusés, on ne prouverait pas, il me semble, beaucoup de discernement en matière de peinture.

Nous l'avons dit: les beautés de Glinka sont et trop profondes et trop délicates, trop proches parentes des beautés intimes de Beethoven dans ses dernières oeuvres (que Glinka connaissait à peine), de celles de Chopin et de Schumann, pour être comprises par un professeur, qui veut partout les formes de l'école.

Sans aller plus loin, revenons aux erreurs du fait en ce qui concerne l'opéra de Rousslann. L'analyse de cet ouvrage est courte, dans les articles de M. Fétis, mais en fait d'inexactitudes elle ne cède en rien à son compte-rendu de la Vie pour le Tsar.

C'est la même ignorance des intentions du compositeur par rapport au texte. M. Fétis trouve un chœur de têtes de géants (p. 418, col. 2) là où il n'y a qu'une seule tête colossale, dont la formidable voix est rendue par un chœur d'hommes à l'unisson. M. Fétis connaît un combat entre des chevaliers et des damnés (p. 419, col. 1)—là où il n'y a qu'un combat singulier entre un seul chevalier (Rousslann) et le sorcier-nain (Tschernomor), le chœur du peuple ne faisant qu'assister au combat, M. Fétis dit du finale du 1-er acte: «Le chœur superstitieux est interrompu par un coup de tonnerre». Pourquoi ce chœur, pourquoi ce coup de tonnerre? M. Fétis ne le dit pas, parce qu'il ne le sait pas. Mais,—de par la logique—peut-on avoir une idée juste d'un opéra quand on n'en connaît que les croches et doubles croches, sans se douter du libretto? Quoi de plus imprudent, encore une fois, que de vouloir donner une idée d'un opéra en omettant ad libitum telle ou telle de ses parties intégrantes?

M. Fétis a voulu nous dire cette fois quelque chose de l'ouverture, pour trouver dans le début de l'oeuvre le caractère d'un ancien opéra-bouffe, tandis que c'est là une ouverture originale, depuis la première jusqu'à la dernière note,—conception sérieuse, s'il en fut—traitée avec toutes les ressources de l'art moderne. Par contre, M. Fétis oublie de dire un mot des trois entre-actes, plus remarquables encore que les entr'actes de la vie pour le Tsar. M. Fétis passe sous silence le duettino entre Rousslann (basse) et le magicien Finn (ténor), qui suit la ballade du deuxième acte; il ne dit mot du finale du troisième acte. Omettre dans une analyse la moitié d'un acte (80 pages de la

grande partition) a de quoi surprendre quand on parle des airs de danse, qui précèdent ce magnifique finale, quand on s'arrête sur des minuties de rythme. Parmi les fables de notre Kryloff il y en a une, où un curieux va voir un musée d'histoire naturelle, où il examine avec beaucoup d'attention jusqu'aux moindres scarabées, mais n'aperçoit pas... l'éléphant.

Des morceaux aussi admirables de facture que de conception, des morceaux uniques dans leur genre par des effets tout nouveaux, sont à peine mentionnés par M. Fétis, comme le quatuor mystérieux en forme de canon sur une tenue de cors pendant 150. mesures, *adagio* (finale du 1-er acte); le chœur fantastique de génies invisibles (soprani et contralti) construit sur des harmonies neuves et rivalisant, dans son délicieux effet, avec le premier chœur d'Obéron; le ballet oriental du 4-e acte, qui n'a point d'exemple dans la musique d'opéra existante (la *Lesguinka*); enfin le chœur effrayant, qui accompagne le combat de Rousslann avec le sorcier, où presque tout le morceau est construit sur une gamme neuve de six tons entiers (qui se rencontre aussi dans l'ouverture). Si la beauté originale n'a point de prise sur M. Fétis, il devrait au moins, en sa qualité de théoricien, donner un peu plus d'attention aux singularités, aux anomalies techniques. En parlant du premier acte de Rousslann, M. Fétis le trouve peu développé parce qu'il n'a que trois numéros en tout. Parmi ces numéros se trouve une introduction de 90 pages de la partition, un finale de même nombre de pages.

Dirait-on que le deuxième acte de Figaro de Mozart est peu développé parce que le finale en occupe plus que la moitié.

Sous le rapport de l'érudition, il faut convenir que M. Fétis se présente, en général, dans ses articles sur Glinka, sous le côté le plus désavantageux. Ainsi, non content d'avoir trouvé une messe russe avec orchestre et des marins parmi les paysans de «Kostroma», c'est-à-dire au plein cœur de la Russie (p. 378, col. 2), M. Fétis commet une erreur ethnographique non moins forte, en qualifiant la ballade du magicien Finn d'air persan.

Or, pour quelqu'un qui aime les étymologies et qui discute si pointilleusement sur la manière d'écrire Czar plutôt que Tsar; Loudmila plutôt que Lioudmila; Kieff plutôt que Kiew; pour quelqu'un qui fait observer que le nom Solowiowa est en russe le diminutif du mot rossignol (ce qui n'est pas); pour quelqu'un qui établit des distinctions sur la race du peuple d'Esthonie et de celui de Finlande—le mot Finn aurait pu servir de preuve que le magicien dont il s'agit ici est au moins un finnois! Mais il paraît que la carte géographique de M. Fétis n'établit pas la distance que l'on croyait exister entre la Finlande et la Perse, et qu'elle supprime le territoire russe de la mer Blanche à la mer Noire. Quant au compositeur qui tenait à la couleur locale, il a tenu compte de ces distances et s'est gardé de confondre deux nationalités aussi dissemblables. Nous pourrions ajouter que la ballade du sorcier est composée sur un air national finnois, qui n'a rien de commun avec les mélodies «persanes».

La partition de Rousslann offre nombre de motifs sémitiques, surtout dans le rôle de Ratmir et dans le ballet oriental du 4-e acte, que M. Fétis n'a point jugé digne de son attention, tandis qu'un seul mouvement de ces danses évoquerait dans une partition de Meyerbeer toute une dissertation louangeuse de la part du savant professeur, dont les recherches musicales se sont étendues aux Arabes et aux Cochinchinois.

Deux mélodies essentiellement slaves, respirant les temps de l'antiquité payenne de Kiew, devinée par le génie de Glinka (un choeur en cinq temps du 1-er finale et le chant funèbre du finale du dernier acte) sont caractérisées par M. Fétis,—la première comme une mélodie esthonienne, la seconde comme un air des Tartares de Crimée!

Sans entrer dans aucun autre détail, à cet égard, nous laissons au lecteur le soin de qualifier l'érudition ethnographique du célèbre historiographe musical.

Signalons en dernier lieu une erreur technique d'une grande importance. En parlant d'un des personnages de l'opéra, du prince des Khazares, Ratmir, M. Fétis le qualifie de ténor. (p. 418, — quintetto pour soprano, ténor et trois basses),—quatuor pour ténor et trois basses), et il ajoute, à propos du grand air de Ratmir au 3-e acte:

«Le compositeur semble avoir écrit pour un baryton plutôt que pour un ténor, car dans le thème en  $\frac{6}{8}$  la voix reste dans des cordes si basses, que l'effet de la mélodie doit être à peu près perdu. En plusieurs autres endroits de ses ouvrages, j'ai remarqué l'inexpérience de M. Glinka en ce qui concerne les bonnes cordes de chaque genre de voix».

Voilà ce qu'on peut appeler parler ex professo, et nous allons sans doute nous incliner devant l'arrêt de la science; malheureusement, il se trouve que Ratmir n'est ni ténor, ni baryton, mais bien un contralto, écrit, comme toute voix de femme, en clef d'ut, première ligne! et nous avons tous entendu le rôle de Ratmir chanté par M-me Petrowa, contralto, et pour qui Glinka l'avait écrit, ainsi que le rôle de Wania dans son premier opéra. Autant vaudrait dire que le rôle de Bertram dans Robert le Diable est trop bas pour un soprano, ou que le rôle d'Alice est trop haut pour une basse!.. Voilà la vérité: les voix de ténor et de contralto, quant à leur diapason (tessitura) ne sont pas moins distancées l'une de l'autre que les voix de soprano et de basse. Les musiciens savent que ces deux genres de voix (soprano et ténor,—contralto et basse) sont toujours à la distance d'une quinte pour leurs cordes naturelles (le sujet d'une fugue, par exemple, proposé par le ténor, pour être répété par le contralto dans ses cordes naturelles, commence une quinte ou au moins une quarte plus haut) et que par conséquent non pas un chant, un air, une mélodie; mais bien toute la partie de Ratmir (dans les solos comme dans les morceaux d'ensemble) lue en clef de sol, mais comme un rôle d'homme est infiniment trop basse pour un ténor; lue, au contraire, sans la transposition d'octave, elle devient trop haute pour un registre masculin. D'où il s'ensuit qu'elle est également inabordable pour un ténor dans les deux cas.

L'inexpérience que M. Fétis veut attribuer à Glinka,—maitre éminent dans l'art du chant,—serait-elle donc l'inexpérience du professeur à lire les parties vocales d'un opéra?

Sans qualifier cette erreur, nous dirons qu'elle conduirait aux conclusions suivantes:

1°. M. Fétis a examiné, par trop superficiellement la musique qu'il a prétendu analyser;

2°. Il n'avait sous les yeux que la partition de piano avec chant, et non point la grande partition d'orchestre. Dans la réduction pour piano la partie de contralto est gravée dans la clef de sol (de même que la partie de ténor) et Ratmir, étant un rôle, d'homme la faute de M. Fétis s'explique, sans trouver pour cela une excuse complète.

Cette dernière circonstance, plus ou moins atténuante, qui se déduit logiquement des erreurs même déjà signalées, paraît d'ailleurs confirmée par un fait sans réplique. Les partitions d'orchestre des deux opéras de Glinka n'ont jamais été gravées, et les possesseurs des cinq copies manuscrites de ces grandes partitions nous étant personnellement connus, nous pouvons affirmer que pas une de ces copies n'est parvenue à M. Fétis, qui n'avait donc pas réellement assez de matériaux pour parler en détail de ces ouvrages.

Toutefois, à la suite de l'analyse des opéras de Glinka, telle que nous venons de la montrer, M. Fétis s'exprime ainsi:

« Mes lecteurs me rendront la justice de reconnaître que je n'ai pas examinés à la légère les deux grandes compositions de Glinka ».

En effet, trois longs articles, dus à la plume du « plus savant » des musicographes français, peuvent assurément paraître un assez grand honneur, rendu à la mémoire d'un musicien russe, peu connu. Permis au public encore étranger aux oeuvres de génie de l'artiste, et privé de tout moyen de contrôle, d'admirer une fois de plus la haute science et la sagacité du directeur du conservatoire de Bruxelles, mais cette admiration ne saurait être partagée par les lecteurs russes de la Revue Musicale, dont quelques-uns connaissent chaque note des ouvrages de Glinka.

Certes M. Fétis a pour lui une certaine renommée musicale et littéraire, que n'augmenteront pas beaucoup ses trois articles critiques sur Glinka; mais nous avons nos convictions, et la vérité est assez haut placée dans toutes les opinions pour n'avoir rien à démêler avec les positions personnelles. Or, nous avons démontré, ce nous semble, que sous le rapport biographique, comme sous le rapport ethnographique et scientifique, le jugement de M. Fétis devait être regardé comme non avenu: se contenter de renseignements superficiels, arguer d'une réduction pour piano au lieu de consulter la partition d'orchestre, enfin prononcer dogmatiquement sur l'expression, sans comprendre ni le sujet, ni les paroles du poème, sont des actes d'outrecuidance que la conscience publique réprouvera toujours. Comme M. Fétis a déclaré qu'il ne répond jamais aux attaques dont il est l'ob-

jet, qu'il a l'habitude «d'en rire ou de les prendre en pitié», nous ne nous attendons ni à une réponse, ni à une rétractation, tout en pensant que l'art ne gagne rien à cette hilarité et qu'une discussion sérieusement acceptée et soutenue serait plus digne d'un aristarque. Au reste, les admirateurs de Glinka doivent se consoler facilement de le voir partager, dans l'opinion de M. Fétis, le sort qu'il a cru infliger à Beethoven, Weber, Mendelssohn, Chopin, Schumann, en un mot à tous ceux dont le génie s'est élevé au dessus des règles étroites et mesquines auxquelles de vieilles routines ou des préjugés d'école auraient voulu les soumettre.



## Галлерей оперныхъ компонистовъ \*)).



одъ этимъ общимъ заглавиемъ будутъ помѣщаться въ нашемъ журналѣ обзоры жизни и произведеній всѣхъ замѣчательныхъ сочинителей оперъ. Просимъ читателей не разчитывать здѣсь на полныя біографіи или полный критическій разборъ каждой оперы извѣстнаго автора.

Цѣль наша: сообщить краткія, но вѣрныя и обстоятельныя данности, историческія и критическія, т. е. кѣмъ, гдѣ и когда такая то опера была сочинена,—слѣдовательно къ какой принадлежит школѣ, эпохѣ, какое выражаетъ направленіе въ искусствѣ,—въ чемъ сюжетъ оперы (въ главныхъ чертахъ) и въ чемъ характеръ, достоинство и недостатки ея музыки согласно нынѣ выработавшемуся взгляду.

При чрезвычайной плодовитости нѣкоторыхъ авторовъ, особенно итальянскихъ (напр. Россини, Доницетти, и др.), изъ огромной массы ихъ оперъ изберемъ для отчета только тѣ, которыя или особенно замѣчательны съ какой нибудь стороны, или еще до сихъ поръ удержались въ репертуарѣ.

Порядокъ въ изложеніи подобныхъ портретовъ жизни и твореній знаменитыхъ оперныхъ дѣлъ мастеровъ можетъ быть избранъ весьма разный: напр. по времени, начиная съ XVI вѣка и до нынѣшняго года; или по школамъ, гдѣ немалую трудность представили бы эклектики: Моцартъ и Мейерберъ; или наконецъ по націямъ, что во многихъ отношеніяхъ совпало бы со школами,

\*) «Музыкальн. и Театр. Вѣстн.», 1858 г., № 4.

въ другихъ очень бы отъ нихъ отклонилось (Керубини, Спонтини—Итальянцы, но принадлежать вмѣстѣ съ Богемцемъ Глукомъ къ школѣ серьезныхъ оперъ «французскихъ»). Каждая система въ изложеніи вызвала бы уже общія, родовыя замѣчанія изъ области исторіи музыки и искусства вообще и статьи вошли бы слишкомъ далеко за предѣлы имъ предназначенныя.

Поэтому (ближе къ практической цѣли) не будемъ стѣснять себя вовсе порядкомъ систематическимъ; будемъ избирать авторовъ оперныхъ по произволу; начнемъ однако съ тѣхъ, произведенія которыхъ составляютъ текущій оперный репертуаръ на петербургскихъ сценахъ, итальянской и русской. Такимъ образомъ получатся имена: Верди, Россини, Беллини, Доницетти, Моцарта, Вебера, Мейера, Обера, Флотова, Адана, Верстовскаго, Глинки и Даргомыжскаго. Первымъ возьмемъ того, который по многимъ причинамъ достоинъ сѣять въ главѣ всѣхъ вообще авторовъ оперъ.

И такъ:

## I.

### Моцартъ.

1756 \*)—1791.

Іоаннъ-Кризостомъ Вольфгангъ Готлибъ (Амадеусъ) Моцартъ родился 17-го января 1756 г. въ городкѣ Зальцбургѣ (недалеко отъ Вѣны) въ семействѣ Леопольда Моцарта, хорошаго музыканта и музыкальнаго учителя, получившаго въ свое время извѣстность музыкальными сочиненіями и весьма отчетливо составленною скрипичною школою. Изъ многихъ дѣтей Леопольда Моцарта совершеннолѣтія достигли только Вольфгангъ и Анна (Наннерль, по Вѣнски), которая была старше брата четырьмя годами.

Вольфгангъ Моцартъ принадлежитъ къ феноменамъ необычайно-ранняго развитія гениальности. Онъ сталъ учиться музыкѣ трехъ лѣтъ, шести уже сочинялъ цѣлыя сонатки, которыя въ достоинствѣ не уступали удачнымъ произведеніямъ тогдашнихъ вѣнскихъ музыкантовъ. Въ 1762 году Леопольдъ Моцартъ счелъ своимъ долгомъ обратить на изумительный талантъ сына вниманіе всей Европы. Совершенно было путешествіе въ Мюнхенъ, въ Вѣну, потомъ въ Парижъ. Маленькій Моцартъ, превосходно играя и импровизируя на клавицинѣ, возбуждалъ вездѣ восторгъ и удивленіе. Въ Парижѣ въ первый разъ были напечатаны музыкальныя сочиненія ребенка, которому не исполнилось еще 8 лѣтъ. Въ Лондонѣ малолѣтній виртуозъ сдѣлался предметомъ ученыхъ изслѣдованій (помѣщенныхъ въ 60-мъ томѣ «Philosophical Transaction»).

По возвращеніи въ Зальцбургъ, въ 1768, Вольфгангъ Моцартъ, по желанію Императора Іосифа II, сочинилъ оперу «La finta semplice». Четырнадцати лѣтъ Моцартъ былъ капельмейстеромъ при архіепископѣ Зальцбургскомъ,

\*) Ровно два года тому назадъ исполнилось столѣтіе рожденію великаго музыканта и одно изъ такъ называемыхъ «Филармоническихъ» обществъ, отпраздновало столѣтній юбилей автора Донъ-Жуана піесами Верди и Мейера.

Вскорѣ поѣхавъ съ отцомъ въ Италію, онъ тамъ былъ осыпанъ лаврами, сдѣланъ членомъ болонской музыкальной академіи, прозванъ «Il cavaliere filarmonico» и получилъ орденъ золотой шпоры. Въ Миланѣ, въ 1770 г., онъ написалъ свою вторую оперу «Митридатъ», потомъ третью «Лучію Силла», потомъ комическую оперу «Мнимая садовница», двѣ мессы для Баварскаго курфирста и т. д. и т. д.

Съ ноября 1779 г. Моцартъ, за исключеніемъ краткихъ требованій въ Мюнхенѣ, Прагѣ и т. д., окончательно поселился въ Вѣнѣ, веселомъ городѣ, который ему приходился чрезвычайно по нраву.

На двадцать пятомъ году Моцартъ довольно романически вступилъ въ бракъ съ Констанціею Веберъ, сестрою одной знаменитой пѣвицы.

Посвящая всю жизнь искусству, работая притомъ съ невообразимую быстротою, Моцартъ удовлетворялъ всѣмъ возможнымъ музыкальнымъ заказамъ, писалъ все что приходилось, все чего отъ него требовалъ случай: концерты для разныхъ инструментовъ (самъ онъ, кромѣ клавиатурныхъ инструментовъ, хорошо игралъ на скрипкѣ съ дѣтскаго возраста), концертныя аріи, сонаты для одного, двухъ, трехъ инструментовъ, квартеты, квинтеты для смычковыхъ, серенады для духовыхъ, пѣсенки, мессы, симфоніи, ораторіи, оперы,—и все съ полнѣйшимъ мастерствомъ формы, иногда съ поразительною красотою, а часто и съ глубокимъ вдохновеніемъ. Между тѣмъ годы его окончательнаго развитія и возмужалости не представляютъ его такимъ любимцемъ публики, какимъ онъ былъ въ дѣтствѣ. Тогда имъ восхищались какъ диковинкою. Когда же геній его развернулъ вполне свои крылья, когда онъ со многихъ сторонъ далеко превзошелъ всѣхъ современныхъ ему музыкантовъ, публика, какъ это всегда бываетъ, не въ состояніи была слѣдить за такою геніальностью и охладѣла къ ней.

Моцартъ никогда не имѣлъ путнаго прибыльнаго мѣста, какъ капельмейстеръ или какъ сочинитель «ex officio». Обремененный семьею, постоянно боролся съ бѣдностью.

При слабости здоровья и сангвинико-меланхолическомъ темпераментѣ (сочетаніе рѣдкое) онъ велъ жизнь нѣсколько эпикурейскую, не щадилъ себя ни въ работѣ, ни въ удовольствіяхъ. Письма его, которыхъ къ счастью сохранилось множество, и свидѣтельства современниковъ, представляютъ намъ Моцарта натурою мягкою, любящею, впечатлительною и самою симпатичною. Это былъ образецъ безопасности, довѣрчивости артистической. При такомъ исключительномъ призваніи къ музыкѣ, какое горѣло въ немъ, естественно, что искусство наполняло всю его интеллектуальную жизнь, однако онъ былъ многостороннѣ развитъ нежели обыкновенно думаютъ и довольно начитанъ. Многія замѣчанія въ его письмахъ обличаютъ сознательное, глубоко-критическое вниманіе въ требованія искусства; при необычайной инстинктивной силѣ генія такое сознаніе должно было привести (и привело) къ самымъ изумительнымъ результатамъ. Смерть похитила его, какъ Рафаэля и Байрона, въ полномъ

разгарѣ генія, на тридцать-седьмомъ году. Вѣна была такъ равнодушна къ смерти великаго художника, что и за самыми тщательными поисками, чрезъ нѣсколько лѣтъ послѣ его смерти, «могила» его не могла быть найдена.

О Моцартѣ, о его жизни, твореніяхъ, значеніи въ искусствѣ, написана бездна статей, брошюръ, книжекъ и многотомныхъ книгъ. Лучшая и полнѣйшая изъ біографій: W. A. Mozart, von Otto Iahn (первый томъ вышелъ въ годъ столѣтія, въ 1856, третій въ концѣ 1857), сочиненіе вполне-ученое, образцово-критическое и окончательно подавившее пустозвонную книгу о Моцартѣ въ 3-хъ томахъ, принадлежащую приторному и неправдивому французскому перу нашего соотечественника, г. Улыбышева.

Около десяти лѣтъ спустя послѣ смерти Моцарта, музыку его стали превозносить до небесъ. Такимъ образомъ, въ началѣ нынѣшняго вѣка, мало-помалу опредѣлился исключительно-панегирической взглядъ на моцартовы произведенія.

Въ то время какъ почти всѣ нѣмецкіе композиторы (геній Бетховена, Франца Шуберта и Вебера не позволялъ имъ слѣдовать за толпою) превратились въ рабскихъ подражателей Моцарту, музыкальные судьи (которыхъ и тогда было уже довольно, хотя не въ примѣръ меньше, чѣмъ въ наше время) печатно провозглашали при каждомъ случаѣ, что Моцартъ по сонатамъ, квартетамъ и симфоніямъ совершеннѣе Гайдна и Бетховена; по церковной музыкѣ «головой выше» Баха и Генделя (о старыхъ Итальянцахъ почти тогда забыли); по операмъ затмѣваетъ и Глюка, и Нѣмцевъ, и Французовъ, и Итальянцевъ,—однимъ словомъ, что все искусство до Моцарта было только подмостками, подготовленіемъ, зарею для этого свѣтозарнѣйшаго солнца музыки, — что въ Моцартѣ, въ одномъ Моцартѣ, высшее воплощеніе музыкальнаго искусства во всѣхъ его вѣтвяхъ, *pas plus ultra*, геркулесовы столбы музыки по всѣмъ областямъ, и что всякое отклоненіе отъ Моцарта нынѣшнее или будущее есть неизбѣжная пагуба для искусства.

Для выраженія и подкрѣпленія этого взгляда—что все-моль что не отъ Моцарта—то «отъ лукаваго» \*) — г-нъ Улыбышевъ написалъ свои три тома «Моцартовой біографіи» и еще одинъ: большой пасквиль на «Бетховена».

Въ наше время, во второй половинѣ XIX вѣка, такой взглядъ музыкальныхъ старовѣровъ, Фетисовъ и Улыбышевыхъ, — сильно запоздалъ и можетъ возбуждать только (смотря по обстоятельствамъ), или сожалѣніе или негодованіе.

Двадцать лѣтъ назадъ уже, именно въ 1837 г., берлинскій профессоръ, глубочайшій критикъ и теоретикъ Адольфъ Бернгардъ Марксъ выразилъ очень категорически (въ Шиллинговомъ *Universal-Lexicon der Tonkunst*, въ статьѣ о Моцартѣ), что творецъ Донъ-Жуана, Волшебной Флейты и Реквіема безъ сомнѣнія принадлежитъ къ свѣтиламъ первой величины на музыкальномъ небѣ,

\*) Счастливое выраженіе г. Рачинскаго въ «Русскомъ Вѣстникѣ».



но что блескъ его гѣнія никакъ не въ состояніи затмить сіяніе Палестрины, Баха, Генделя, Гайдна, Бетховена....

Это правильное воззрѣніе созрѣло съ годами и живетъ теперь въ общемъ сознаніи всѣхъ истинно-просвѣщенныхъ музыкантовъ нашего времени.

*Suum cuique.*

Въ сонатахъ, тріо, квартетахъ, симфоніяхъ, вообще въ чисто-инструментальной музыкѣ вся дѣятельность Моцарта во многомъ должна уступить современнику его, Іосифу Гайдну,—а отъ бетховенской инструментальной музыки (высшаго періода) моцартовская—при всей своей «относительной» красоты, далека также безконечно, какъ, напримѣръ, красота цвѣтка или птички далека отъ красоты человѣка въ его идеальномъ величіи.

Въ церковной (католической) музыкѣ — причастный кантъ: «Ave verum corpus»—и панихида (Requiem) безъ сомнѣнія созданія высокаго, гениальнаго, но въ сравненіи съ лучшими вдохновеніями старыхъ Итальянцевъ (Палестрины и др.) и великихъ протестантскихъ музыкантовъ, Баха и Генделя—Моцартъ въ церковной музыкѣ иногда—мелковатъ и ни въ какомъ случаѣ не можетъ занять въ ней первѣйшаго мѣста. Замѣтимъ однако, что гармоническое, нормальное развитіе всѣхъ сторонъ искусства въ такой исключительно музыкальной натурѣ, какою была моцартова, и необыкновенная способность его «усвоивать» себѣ стиль всѣхъ ему извѣстныхъ художниковъ \*) дозволили Моцарту во всѣхъ родахъ музыки чрезвычайно близко подойти къ совершенству, почти сравняться съ образцами недосягаемыми.

Въ своей же настоящей сферѣ, въ музыкѣ театральной, сценической, оперной—Моцартъ совершенство. Въ оперѣ, и притомъ не чисто-трагической и не просто-комической, а средней, смѣшанной (*mezzo carattere*), гдѣ есть мѣсто слезамъ и смѣху, веселому разгулу и меланхолической задумчивости, Моцартъ въ своей стихіи, — какъ рыба въ водѣ, какъ Шекспиръ въ драмѣ, какъ Бетховенъ въ симфоніи.

Стоя на рубежѣ двухъ вѣковъ, Моцартъ еще не засталъ тѣхъ мощныхъ переворотовъ, которые поколебали европейское общество и бурями сопровождали рожденіе нашего столѣтія, — тѣхъ катаклизмовъ, которые какъ рокотъ подземнаго грома глухо раздаются еще до нынѣ, и на мысль, на поэзію, на всю нынѣшнюю духовную жизнь наложили свою особую, вулканическую печать.

Моцартъ еще прямо—сынъ XVIII вѣка, съ тогдашнею сладенькою сентиментальностью, съ тогдашнимъ наивнымъ поклоненіемъ красотѣ и радостямъ жизни и съ многимъ другимъ, что нынѣ уже утрачено.

Моцарту еще незнакомо то таинственное дыханіе великой, исторической, освобожденной мысли, которое вѣетъ въ Байронѣ, въ Бетховенѣ.... Оттого для насъ—музыка Моцарта можетъ казаться «иногда» чѣмъ-то прощлымъ, отжившимъ, можетъ не возбуждать горячаго сочувствія.

\*) Въ одномъ письмѣ Леопольдъ Моцартъ говоритъ сыну: «Я знаю тебя: ты всему можешь подражать». (*Ich kenne dich: du kannst Alles nachahmen*) Iahn II.

Вообще въ ней вѣкъ прошлый — «время очаковскихъ и покоренія Крыма» (тогъ же, что и въ Глукъ и въ Гайднъ), но въ высшей, изящнѣйшей квинтэссенціи,—отъ гармоническаго, миротворнаго слиянія элементовъ самыхъ разнородныхъ въ моцартовой, богатой воспримчивостью натурѣ. И Паэзіелло, и Чимороза (современники Моцарта) и Глукъ, и Гретри (которыхъ главная дѣятельность совпадаетъ съ первою молодостью Моцарта), и Иомелли, и Перголезе (той же эпохи, что Гретри и Дитерсдорфъ, авторъ нѣмецкихъ оперъ раньше Моцарта) и Бенда (авторъ мелодраматической музыки, одного времени съ Дитерсдорфомъ) и Гайднъ, и Гендель, и Эмануэль Бахъ.... всѣ эти разные стили, разные школы, слились въ «моцартовомъ» какъ разрозненные лучи встрѣчаются въ одной общей точкѣ пересѣченія.

При такомъ постоянномъ, художественномъ, невольномъ заимствованіи чужихъ формъ, если онѣ отвѣчали данной мысли или требованіямъ сочиненія, геній Моцарта сохранилъ однако вполнѣ *свою* индивидуальность. Его музыка запечатлѣна своимъ особеннымъ, специфическимъ характеромъ, который въ его спокойной, кроткой красотѣ, не безъ успѣха, сравнивали съ красотой рафаэлевскою.

Въ теченіи двадцати лѣтъ своего композиторства, написавъ цѣлую обширную бібліотеку музыки во всѣхъ возможныхъ родахъ, Моцартъ весьма часто угождалъ только минутному внѣшнему требованію, подчинялся условіямъ моднаго вкуса, частенько служилъ—рутинѣ.

Отъ этого ни у одного быть можетъ изъ геніальныхъ писателей на ряду съ первоклассными красотами не встрѣчается въ общемъ итогѣ столько посредственнаго, дюжиннаго, плохаго.

Оттого изъ 33 симфоній, имъ написанныхъ, въ наше время удержали свою знаменитость только двѣ:

G-moll и C-dur (съ фугой въ финалѣ).

Оттого сонаты, квартеты, квинтеты его—не смотря на ихъ превосходныя части—въ цѣломъ слишкомъ неудовлетворительны, слишкомъ устарѣли.

Оттого, наконецъ, — и изъ оперъ его, которыхъ счетомъ тринадцать, знамениты только семь, изъ которыхъ три постоянно держатся въ репертуарѣ итальянскихъ и нѣмецкихъ сценъ.

Очеркъ содержанія и музыки каждой изъ семи оперъ, съ критическими выводами, составитъ предметъ второй и заключительной статьи о Моцартѣ.

## СТАТЬЯ ВТОРАЯ \*).

Семь оперъ Моцарта, которыя составили его славу какъ великаго драматическаго музыканта,—слѣдующія:

Идоменей, Похищеніе изъ Серала, Свадьба Фигаро, Донъ-Жуанъ, Женская вѣрность, Милосердіе Тита и Волшебная флейта. За исключеніемъ первой

\*) Театр. и Муз. Вѣстн. 1858 г., № 6.

слишкомъ устарѣвшей по содержанію и по формѣ, всѣ эти оперы удержались въ репертуарѣ въ продолженіи семидесяти лѣтъ, а четыре изъ нихъ со многихъ сторокъ еще никѣмъ не превзойдены и остаются образцами оперной музыки.

1) Idomeneo, Ré di Creta ossia Iliade Idamante.

Идомеи, царь Критскій, героическая опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ. Дана въ первый разъ 6-го января 1781 года въ Мюнхенѣ. Написана по заказу Баварскаго Курфирста Карла Теодора. Либретто аббата Вареско (придворнаго капеллана въ Зальцбургѣ) заимствовано изъ одной французской трагедіи и основано на преданіи изъ временъ миеологической Эллады, которое встрѣчается нѣсколько разъ у многихъ древнихъ народовъ: на принесеніи отцомъ роднаго дѣтища въ жертву богамъ.

Вотъ планъ оперы въ немногихъ словахъ:

1-й актъ. Дѣйствіе въ главномъ городѣ острова Крита. Арбакъ, наперникъ Критскаго царя Идомеи, приноситъ извѣстіе, что царь возвращавшійся отъ стѣнъ Трои, погибъ въ морѣ. Сынъ царя, Идамантъ оплакиваетъ потерю, но вступаетъ на престолъ и теперь нѣтъ для него препятствія къ браку съ любимой имъ троянскою плѣнницею, Иліей (Ііа), дочерью Пріама. Дочь Агамемнона, Электра, нарѣченная невѣста Идаманта, предается порывамъ ревности. Между тѣмъ—буря; Идомеи (котораго ложно считали погибшимъ) выходитъ на землю съ полуразбитаго корабля. Царь, чтобы спасти жизнь свою и своихъ сподвижниковъ, поклялся Нептуну, принести ему въ жертву перваго кого встрѣтитъ по выходѣ на берегъ. Идомею на встрѣчу идетъ его сынъ. Сцена свиданія—отравленнаго страшнымъ обѣтомъ. Финаль дѣйствія составляетъ дивертисментъ (!) изъ веселаго хора въ честь Нептуна и плясокъ воиновъ и народа, радующагося возвращенію царя.

2-й актъ. Идомеи желаетъ спасти сына отъ смерти, которой самъ обрекъ его. Онъ посылаетъ Идаманта вмѣстѣ съ Электрою въ Грецію. Сынъ царя, не понимая причины своего изгнанія, тоскуетъ. Идомеи между тѣмъ замѣчаетъ взаимную любовь между Иліей и Идамантомъ, что увеличиваетъ горестъ царя. Сцены прощанья, грустныя для Идомеи, Идаманта и Иліи, радостныя для Электры. Напутственный хоръ. Опять буря—и сильнѣйшая. Нептунъ, разгнѣванный на Идомею за неисполненіе клятвы, посылаетъ на берега критскіе страшное чудовище, которое внезапно появляется среди разъяренныхъ волнъ. Народъ разбѣгается въ ужасѣ.

3-й актъ. Не смотря на гнѣвъ Нептуна, Идомеи не можетъ рѣшиться на смерть сына;—онъ все таки удаляетъ его. Прощанье повторяется (большой квартетъ Идомеи, Идаманта, Иліи и Электры). Главный жрецъ Нептуна доноситъ Идомею о бѣдствіяхъ, которыя постигли народъ Критскій (чудовище и моровая язва). Царь, побѣжденный этими извѣстіями, объявляетъ жрецу о своемъ обѣтѣ. Плачъ народа. Всѣ идутъ въ храмъ. Идамантъ, успѣвшій между тѣмъ побѣдить чудовище (за сценою) является къ жрецамъ, какъ жертва. Борьба великодушія между Идамантомъ и Иліей, которая рѣшается отдать за

него свою жизнь... Оракулъ произноситъ велѣніе боговъ: Идомеиной долженъ сойти съ престола и отдать его сыну, послѣ брака его съ Иліей. Монологъ отчаянья Электры, радость всѣхъ другихъ, радость народа. Заключительный балетъ.

Сколько въ этомъ сценаріумѣ видна условность формъ для трагической оперы (*opera seria*) того времени, столько же формалистичность эта замѣтна и въ музыкѣ. Моцартъ не былъ «реформаторомъ», не разрушалъ преднамѣренно всего «принятаго», утвердившагося обычая. Напротивъ того: онъ бралъ готовые формы, но въ нихъ стремился дать полный просторъ своей художественной натурѣ, своей способности создавать музыку.

Условія серьезной оперы для Мюнхенской сцены тяготѣли надъ Моцартомъ (24-хъ лѣтнимъ юношей!). Пѣвцы были далеко не первостепенные: оперныя привычки требовали партіи для мужскаго сопрано, не допускали басовой партіи между главными лицами, виртуозность пѣвцовъ не могла обойтись безъ множества бравурныхъ арій съ модными руладами и т. д. Такимъ образомъ въ этой оперѣ: Идомеиной—теноръ (!), сынъ его—сопрано (!!), наперсникъ тоже теноръ; арія переполнена приторными «украшеніями» изъ временъ париковъ съ косами, пудры и мушекъ. Въ расположеніи сценъ оперы рутинная условность и риторичность до крайности холодятъ дѣйствіе и дѣлаютъ эту піесу изъ временъ миеологическихъ совершенно отжившею для публики нынѣшней. Тѣмъ не менѣе, при всѣхъ этихъ «кандалахъ» обычая (*usus tyrannus*), Моцартъ умѣлъ создать музыку въ своемъ родѣ превосходную, умѣлъ сочетать красоты итальянской оперной школы (своего времени) съ патетическою правдивостью стиля Глука, обогативъ такое сліяніе неисчерпаемою изобрѣтательностью въ гармонизаціи и въ приѣмахъ сложнаго, кристаллическаго оркестра, до появленія этой оперы — неслыханнаго. Въ цѣломъ—опера Идомеиной для нашего времени — тяжела, скучна; въ отдѣльныхъ сценахъ въ ней есть красоты, которыя и самимъ Моцартомъ не были превзойдены, а какъ первое изъ зрѣлыхъ оперныхъ созданій великаго художника, какъ партитура, въ которой гений Моцарта впервые высказался во всей полнотѣ, во всей роскоши своихъ силъ, «Идомеиной» оправдываетъ пристрастіе къ нему самого Моцарта и останется занимательнѣйшимъ и полезнѣйшимъ образцомъ для изученія.

Лучшіе №№ оперы: № 1, увертюра (D-dur), риторически размѣренная, но съ громадными достоинствами, особенно со стороны гармоническихъ приѣмовъ, гдѣ избылуютъ мастерски-употребленные диссонансы; для концертовъ она не годится, потому что, какъ и увертюра Донъ-Жуана, сливается съ первой сценою; № 2, арія Иліи (G-moll); № 5, арія ревности Электры (D-moll) и буря при возвращеніи Идомеиной (C-moll) съ замѣчательнымъ употребленіемъ двойнаго хора (вдали и вблизи); № 13, большая арія Идомеиной во 2-мъ актѣ (пассажи устарѣли, но красоты много), № 16, прелестный напутственный хоръ и соло Электры (E-dur); № 18, заключительный хоръ втораго дѣйствія D-moll—превосходныя музыкальныя картины свирѣпой бури, появленіе чудовища и ужаса, обуявшаго народъ;

№ 21, квартетъ въ 6-мъ актѣ (Es-dur), музыка нѣсколько риторическая, но образцовая со стороны превосходнаго веденія и распредѣленія голосовъ (три сопрано и теноръ, что само по-себѣ уже трудная задача.) Моцартъ гордился этимъ квартетомъ. Въ послѣднихъ сценахъ 3-го акта сосредоточенъ весь пафосъ музыкальной драмы, который и вызвалъ высшя красоты въ Моцартѣ. Хоръ народа и монологъ главнаго жреца (№ 24 C-moll)—красоты поразительной и въ пафосѣ почти равняется съ лучшими вдохновеніями Глука. Шествіе жрецовъ, царя и народа (Magia № 25) въ тихомъ, торжественномъ настроеніи, напоминающее такой же «входъ во храмъ» въ Альцестѣ Глука; сцена жертвоприношенія, съ молитвой Идоменея, неподобно оркестрованной (№ 26), изрѣченіе оракула (№ 28) и послѣднее отчаяніе Электры (№ 29) принадлежать къ лучшему, что создано Моцартомъ, хотя во всѣхъ этихъ сценахъ онъ шелъ прямо по стопамъ Глука.

Нумера пѣнія, по итальянскимъ обычаямъ, связаны речитативами. Иные инструментованы, но большая часть такъ называемые сухіе (recitativi secchi), т. е. ноты голоса по извѣстной рутинѣ, на аккордахъ виолончелей и басовъ. Въ нѣмецкомъ переводѣ опера Идоменея (съ нѣкоторыми передѣлками) нѣсколько разъ была возобновляема въ Германіи: въ 1802 г. въ Касселѣ; въ 1806 г. въ Вѣнѣ, въ 1819 г. тамъ же. Потомъ въ 1840 году въ Веймарѣ, въ 1845 въ Мюнхенѣ, наконецъ въ Дрезденѣ съ 1853 г.; изрѣдка дается и нынѣ. Эти попытки важны для музыкантовъ и со стороны исторіи музыки, но — не для большинства оперныхъ посѣтителей.

Въ Петербургѣ также была дѣлаема подобная попытка нѣмецкою оперною труппою въ 20-хъ годахъ и, какъ и ожидать слѣдовало, безъ успѣха.

Въ концертахъ многія сцены этой оперы исполнялись и исполняются постоянно къ истинному наслажденію людей смыслящихъ.

2) Die Entführung aus dem Serail, Похищеніе изъ серала, нѣмецкая опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ. Написана для Вѣны по желанію Императора Іосифа II, который самъ предложилъ Моцарту готовое либретто — занимательную пьесу Брецнера Entführung aus dem Serail oder Belmont und Constanze (ein Singspiel). Многія прибавки и измѣненія въ текстѣ сдѣланы были—подъ диктовку Моцарта—литераторомъ Стефани. Въ письмахъ Моцарта сохранилось по этому случаю много драгоценнѣйшихъ критическихъ подробностей. Опера Моцарта дана въ 1-й разъ въ іюлѣ 1782. Въ жизни Моцарта сочиненіе этой оперы неразрывно слито съ его женитьбой на Констанціи Веберъ. Одноименность героини и тождественность положенія влюбленныхъ,—такъ какъ и моцартовъ бракъ не могъ совершаться безъ «похищенія» невѣсты изъ родительскаго дому, — были не безъ вліянія на особенную, пылкую вдохновенность Моцарта.

Въ Идоменеѣ Моцартъ поставилъ себѣ цѣлью написать итальянскую Орега regia, удовлетворивъ требованіямъ публики, пѣвцовъ и своимъ собственнымъ, подъ вліяніемъ великой реформы Глука. Здѣсь, въ «Похищеніи», задача Моцарта была: создать нѣмецкую комическую оперу, нѣмецкій «Singspiel» по образцу Дитерсдорфа, расширивъ эту, другими проложенную дорогу, насколько

ко потребуетъ болѣе-развитая, всегда присущая Моцарту, музыкальность. Въ результатѣ вышло мастерское произведеніе, цвѣтъ молодыхъ вдохновеній Моцарта. Многіе думаютъ, не безъ справедливости, что еслибъ онъ прожилъ больше, онъ написалъ бы много оперъ; иныя, вѣроятно, не уступали бы Донъ-Жуану и Волшебной флейтѣ, но «Похищеніе» всегда осталось бы чѣмъ то особеннымъ, такъ сильно запечатлѣна эта опера свѣжестью юношескихъ силъ. Тутъ, впервые, въ полномъ блескѣ выступила дивная способность Моцарта создавать музыкальные характеры, типы, чего въ Идоменеѣ еще не было, да по условіямъ итальянской героической оперы и быть не могло. (Самая Электра еще не живая личность, а нѣсколько отвлеченное, условное олицетвореніе одной стороны страстной женской натуры). Необыкновенной удачности оперы «Похищеніе» много способствовала ловкая для музыки канва бреднеровой пьесы, въ которой преобладаетъ элементъ любви, но притомъ много элементовъ комическихъ, много положеній занимательныхъ и наконецъ вся картина окаймлена восточнымъ колоритомъ. Прослѣдимъ оперу вкратцѣ, не разлучая текста отъ музыки:

Увертюра въ веселомъ комическомъ характерѣ (Presto C-dur  $\frac{4}{4}$ ) съ отбѣнками восточнаго колорита и шумно-оркестрованная (piccolo, турецкій барабанъ, треугольникъ).

Среднимъ эпизодомъ увертюры является мелодія сентиментальная (C-moll  $\frac{3}{8}$ ) вздохи и грусть влюбленнаго Бельмонта. Послѣ повторенія первой половины увертюры прерывается на доминантѣ, занавѣсъ поднимается, Бельмонтъ (разумѣется, теноръ) поетъ каватину въ романтическомъ вкусѣ (весьма далеко отъ итальянскаго стиля);—мелодія каватины та же что въ эпизодѣ увертюры, только здѣсь въ мажорѣ. Бельмонтъ подъ самыми стѣнами гарема пашы, гдѣ томится его возлюбленная Констанца. Бельмонту необходимо видѣть своего слугу, Педрилло, который какъ то вкрался въ милость къ пашѣ. Но на встрѣчу влюбленному тенору выходитъ не Педрилло, а стражъ дворцовыхъ садовъ, старый, глухой и сердитый турокъ, Осминъ (басъ, главное комическое лицо всей оперы). Онъ не выспался, безпрестанно зѣваетъ и съ просонковъ напѣваетъ пѣсенку о женской невѣрности. Разпросы Бельмонта и сердитые отвѣты Осмина составляютъ неподобнѣйшій комическій дуэтъ, одинъ изъ перловъ моцартовской, а за тѣмъ и всей существующей на свѣтѣ комической музыки. Тутъ все—совершенство, отъ ноты до ноты. Красота музыкальная идетъ рука объ руку съ самымъ правдивымъ, самымъ характернымъ и забавнымъ драматизмомъ.

Сердитый турокъ въ монологѣ, по уходѣ Бельмонта, выражаетъ свои догадки, что молодчикъ, съ которымъ они сейчасъ пошумѣли, приходилъ не за дѣломъ, пожалуй, чего добраго, ужъ не для женщины ли? Именно! Тутъ Осминъ раздражается похвалами своей догадливости и проклятіями волокитамъ. Вотъ смыслъ неподобной басовой аріи (№ 3, F-dur), которая оканчивается самую свирѣпою выходкою, «говоркомъ» (A-moll) подъ аккомпаниментъ янычарскихъ инструментовъ. И здѣсь музыка также превосходна какъ и въ преды-

душемъ дуэтѣ, и здѣсь неподражаемо переданъ характеръ Осмина, который только и мечтаетъ какъ бы посадить гяуровъ на колъ, или повѣсить, или задушить, или утопить, или четвертовать, или—все это вмѣстѣ. Злоба неистовая, но комическая, потому что Осминъ во всю піесу только при намѣреніяхъ и остается. Лучше Осмина Моцартъ не создавалъ ни одного комическаго типа, потому что и Лепорелло въ Донъ-Жуанѣ не превосходить Осмина, а только равняется ему, въ другомъ родѣ. Роль Осмина была написана для феноменальнаго артиста Фишера \*) и требуетъ необыкновенно объемистаго и полного голоса вмѣстѣ съ отличнымъ искусствомъ актера. Замѣчательно, что этотъ характеръ вполне созданъ Моцартомъ, такъ какъ въ піесѣ Брецнера Осминъ вовсе не занимаетъ такого важнаго мѣста.

За злобой аріей баса слѣдуетъ самая вѣжная, мелодическая арія тенора (№ 4, A-dur). Оттѣнки сентиментальной любви, трепеть и біеніе сердца влюбленнаго выражены здѣсь со всею тонкою прелестью моцартовской музыки. Эта арія (которую онъ самъ высоко цѣнилъ) одно изъ лучшихъ вдохновеній его. слѣдуетъ хоръ турокъ, привѣтствующихъ пашу. (№ 5, C-dur, съ ритурнелемъ A-moll). Музыка въ веселомъ характерѣ съ восточнымъ колоритомъ, какъ въ увертюрѣ (NB. Съ восточнымъ, какъ его понимали въ Вѣнѣ, въ концѣ прошлаго вѣка).

№ 6, бравурная арія Констанціи (въ B-dur)—уступка со стороны автора въ пользу примадонны (синьоры Кавальери).

Финаль 1-го дѣйствія составляетъ комическое тріо Бельмонта, Педрилло и Осмина. (№ 7, C-moll и C-dur) теноръ и слуга его (тоже теноръ) стараются войти во дворецъ пашы, Осминъ ихъ не пускаетъ. Споръ и ссора. Поворотъ терцета и всѣ подробности отличны.

Второе дѣйствіе начинается аріеткой Блонды, прислужницы и почти подруги возлюбленной Бельмонта. (№ 8, A-dur) Граціозный типъ субретки, который потомъ часто встрѣчается у Моцарта.

№ 9,—большой дуэтъ Блонды съ Осминомъ, который на старости лѣтъ, влюбился въ молоденькую гяурку, а она дурачитъ его. Въ дуэтѣ много безподобнаго комизма и голоса ведены, разумѣется, образцово.

№ 10. Сентиментальная каватина Констанціи (G-moll Andante), не изъ сильныхъ произведеній Моцарта. За этимъ монологомъ слѣдуетъ разговоръ Констанціи съ пашею Селимомъ (лицомъ не поющимъ, такъ какъ нумера музыки въ этой оперѣ по нѣмецкимъ обычаямъ перемѣшаны съ прозой). На угрозы Селима смертію непокорной одалискѣ—она отвѣчаетъ длинною выходкою риторическаго геройства. Текстъ огромной бравурной аріи (№ 11, C-dur) съ безконечными ритурнелями и самыми вычурными украшеніями въ концертномъ вкусѣ. Такіе, для насъ заштатные нумера встрѣчаются, къ сожалѣнію, въ каждой оперѣ Моцарта.

\*) У Фишера было двѣ съ половиною октавы отъ контра—D до высокаго тено-рового А.

№ 12. Ариетка Блонды (G-dur  $\frac{2}{4}$ ) въ томъ же родѣ какъ и № 8.

№ 13. Арія Педрилло, который не изъ храбрецовъ, но увѣряетъ себя, что ничего не трусить (D-dur  $\frac{4}{4}$ ).

Много комизма и красоты музыкальной.

Чтобы привлечь Осмина на свою сторону и обмануть его, Педрилло, помня, что и медвѣди отъ хмѣльнаго не отказываются, подпайваетъ свирѣпаго турка. Осминъ долго упрямится, потомъ рискуетъ хлебнуть запрещенной Магометомъ влаги—вкусно! онъ исправно начинаетъ ее потягивать, развеселяется больше и больше, наконецъ вмѣстѣ съ Педрилло поетъ во все горло:

Vivat Bachus, Bachus lebe,

Bachus war ein braver Mann!

(Вивать Бахусъ! вивать Бахусъ!

Бахусъ славный человекъ)!

Это опять неподобный комическій дуэтъ (№ 14, C-dur).

Мелодія шаловливая, безпечная, въ оркестрѣ флейточка вторитъ напѣву Педрилло и будто подсмѣивается надъ Осминомъ. Прелестное сочетаніе голосовъ и оркестра подъ самую игривую, забавную мелодію, въ состояніи развеселить ипохондрика.

№ 15. Арія Бельмонта (B-dur  $\frac{4}{4}$ ), очень красивая, но послабѣе первой (№ 4).

Главный номеръ втораго акта—его финаль, большой квартетъ Констанціи, Бельмонта, Блонды и Педрилло.

№ 16. Педрилло, разумѣется, влюбленъ въ Блонду, какъ его господинъ въ Констанцію. Сперва радость свиданія (устроеннаго разными хитростями и на большой рискъ) горячее страстное Allegro (D-dur  $\frac{4}{4}$ ); потомъ начинаются со стороны мужчинъ сомнѣнія, все ли время ихъ возлюбленные были имъ вѣрны? Разспросы у каждой четы идутъ параллельно и въ одно и тоже время, что для музыки очень выгодно. Четыре разные характера отражаются каждый въ своемъ голосѣ, а сочетаніе ихъ живымъ, естественнымъ контрапунктомъ составляетъ высшую прелесть. Констанція оскорбляется вопросомъ и печалится; Блонда отвѣчаетъ на дерзость—пощечиной. Влюбленные ссорятся не на шутку (Andante G-moll и прочая вся средняя часть квартета); потомъ мужчины просятъ прощенія, женщины долго не прощаютъ (прелестное Andantino A-dur  $\frac{6}{8}$  и Allegretto A-dur  $\frac{4}{4}$ ). Наконецъ—всепрощенье и общая радость (D-dur Allegro  $\frac{4}{4}$  немножко фугированное). Квартетъ во всѣхъ отношеняхъ образцовый. Психологическія тонкости, правда—въ характерахъ идутъ наравнѣ съ постоянно-прелестными подробностями въ голосахъ и въ оркестрѣ. Общее впечатлѣніе увлекательно.

Послѣднее дѣйствіе начинается большой аріей Бельмонта (Es-dur, № 17). Надежды его на скорое соединеніе съ Констанціей, такъ какъ все уже улажено къ похищенію и отплытію. Арія очень мелодична и совершенно въ ха-



рактёръ Бельмонта, очень красива, выгодна для тенора, но по вдохновенію все-таки уступаетъ аріи № 4.

Въ видѣ условнаго знака для Констанціи, Педрилло ночью, подъ ея окномъ, поетъ романсъ съ аккомпаниментомъ гитары (въ оркестрѣ только *piccato* струнныхъ). Мелодія романса № 18 въ характерѣ старинной баллады и чрезвычайно оригинальна по модуляціи.

Пѣніе прерывается Осминомъ, который подкараулил весь комплотъ, разрушаетъ его и заранѣе предаётся восторгу, что гяуры наконецъ-то не избѣгнуть петли.

Арія эта «*Na! wie will ich triumphiren*» (№ 19, D-dur  $\frac{4}{4}$ ), въ формѣ рондо съ весьма частымъ повтореніемъ главной мысли, неподобно передаетъ неистовую, чудовищную радость грубой и жестокой природы.

И такъ похищеніе не удалось,—Бельмонтъ и Педрилло въ рукахъ паши и казнь ожидаетъ обѣ влюбленные четы.

Дуэтъ Бельмонта и Констанціи (№ 20, B-dur) красивъ, но во многомъ устарѣлъ, риториченъ и вдохновеніемъ не отличается.

Развязка, какъ и ожидать слѣдуетъ,—счастливая.

Паша Селимъ гораздо добрѣ своего сподвижника, Осмина: прощаетъ виновныхъ и, мало того, позволяетъ всѣмъ имъ четыремъ возвратиться во свояси. Такіе добрые паши случаются не на свѣтѣ, а только въ театральныхъ пьесахъ прошлаго вѣка. Опера оканчивается куплетомъ, повторяемымъ по очереди всѣми главными лицами (благодарность пашѣ и проч.). Осминъ, когда очередь доходитъ до него, сворачиваетъ на свой любимый свирѣпый напѣвъ: *Erst geköpft, dann gehangen*, и тѣмъ остается вѣрнѣ своему характеру до послѣдней минуты. Въ заключеніе, хоръ турокъ изъ № 5.

И такъ, за вычетомъ бравурныхъ арій примадонны и нѣкоторыхъ нумеровъ послабѣ, вся опера исполнена образцовыхъ красотъ, какъ будто вчера написанныхъ, и съ многихъ сторонъ дышетъ свѣжестью. Въ Германіи она служила постояннымъ украшеніемъ оперной сцены въ продолженіи полувѣка и недавно еще, въ минувшемъ январѣ, возобновлена въ Берлинѣ съ чрезвычайнымъ успѣхомъ.

### СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ \*).

*Le Nozze di Figaro*, drama giocoso in 4 atti.

«Свадьба Фигаро», итальянская комическая опера въ четырехъ дѣйствіяхъ.

Написана въ 1786 году для Вѣны, на сюжетъ знаменитой комедіи Бомарше «*Le mariage de Figaro*». Либретто, съ сохраненіемъ почти всѣхъ сценъ оригинала, сдѣлано аббатомъ Лоренцо да Понте, по указаніямъ самаго Мопарта.

\*) «Муз. и Театр. Вѣстникъ» 1858 г., № 10.

Къ числу дѣльныхъ мыслей, изрѣдка встрѣчаемыхъ въ книгѣ Улыбышева о Моцартѣ, принадлежитъ замѣчаніе, что выборъ комедіи Бомарше для «опернаго сюжета никакъ не можетъ назваться счастливымъ, и что надобно только удивляться гению Моцарта, какъ онъ на такой, въ сущности вовсе не музыкальный текстъ, умѣлъ создать плѣнительное, образцовое произведеніе».

Изъ двухъ комедій, составившихъ славу Бомарше и гремѣвшихъ въ Европѣ въ 80-хъ годахъ прошлаго вѣка Севильскій цирюльникъ, съ своими типами обманутаго опекуна, шаловливой Розины, влюбленнаго Альмавивы, плута Фигаро и плута Базиліо—готовое либретто комической оперы.

Но Моцарту попалась не эта комедія, а именно та, въ которой нѣтъ собственно музыкальныхъ типовъ, кромѣ пажа Керубино, 15 лѣтняго мальчика, вздыхающаго по всѣмъ женщинамъ въ свѣтѣ. Вся піеса Бомарше вертится на мистификаціяхъ, обманахъ, интригѣ очень запутанной, что въ музыкѣ, какъ извѣстно, пропадаетъ, ступшевывается или становится непонятнымъ. Цѣль Бомарше — злая, часто циническая сатира на современное ему общество. Въ музыкѣ для сатиры, для ядовитой насмѣшки—почти органовъ нѣтъ.

Оттого весь характеръ піесы у Моцарта вышелъ другой нежели у Бомарше,—несравненно мягче, добродушнѣе, теплѣе, сердечнѣе.

Представьте себѣ, напримѣръ, «Горе отъ ума» Грибоѣдова въ видѣ оперы. Чтобы тамъ могло уцѣлѣть изъ намѣреній автора? — Почти ничего; потому что музыка, по своимъ непремѣннымъ требованіямъ теплоты, откровенности въ чувствахъ и страстяхъ, должна остановиться на такихъ душевныхъ данностяхъ, которыя едва затронуты авторомъ комедіи (влюбленность Чацкаго въ Софью, Софьи въ Молчалина), а характеровъ Фамусова, Молчалина, Скалозуба, Загорѣцкаго, — смысла сцены бала, сцены разъѣзда и т. д. музыка передать не можетъ.

Созданіе Моцарта именно потому, что его геній всегда оставался въ предѣлахъ истинной музыкальности, и въ этой оперѣ со многихъ сторонъ достигаетъ высшей красоты драматической музыки. Органичность музыкальнаго веденія сценъ, превращеніе всѣхъ лицъ піесы въ личности «музыкальныя», на сколько то было возможно,—постоянное изящество формы, чрезвычайная умѣренность въ средствахъ и равновѣсіе всѣхъ музыкальныхъ элементовъ—должны приводить здѣсь въ изумленіе всякаго, въ комъ художественное чувство сколько нибудь развито.

Но несоответственность главной задачи піесы музыкальнымъ стихіямъ, отсутствіе сильно-страстныхъ порывовъ производить, въ цѣломъ впечатлѣніи піесы, нѣкоторую холодноватость и неудовлетворительность, не смотря на всѣ неподобныя качества музыки.

До сихъ поръ въ операхъ Моцарта мы встрѣчали типъ итальянской трагической оперы (*opera seria*), съ силоюю музыкою, съ ея рутинными стѣсненіями и ходульно-реторическимъ текстомъ — Идоменей; далѣе: типъ комической оперы нѣмецкой (образовавшейся изъ нѣмецкаго водевиля, *Sing-*

spiel, комедіи съ пѣсенками), съ нумерами музыки, перемежающимися съ прозой разговора, но съ несравненно-большою свободою и драматическою правдою въ ходѣ пьесы и въ музыкальныхъ условіяхъ—«Похищеніе».

Теперь, подъ названіемъ «Драмма giocoso» встрѣчаемъ третій типъ: оперу итальянскую, комическую. Этотъ типъ въ сущности тотъ же, что опера buffa, но подъ перомъ Моцарта, отъ его нѣмецкой природы, получилъ особый оттѣнокъ нѣкоторой серіозности и глубины въ поворотѣ и развитіи музыкальныхъ идей, итальянцамъ мало доступной. Въ числѣ остальныхъ оперъ Моцарта, мы найдемъ еще два раза этотъ типъ «Драмма giocoso».

Предполагая, что содержаніе комедіи Бомарше «Свадьба Фигаро» болѣе или менѣе извѣстно образованнымъ читателямъ, прослѣдимъ огромную оперу по порядку въ самомъ сжатомъ видѣ, только для указанія ея музыкальныхъ красотъ \*).

Увертюра (D-dur,  $\frac{4}{4}$ ),—предестный образецъ увертюры для комическихъ пьесъ; все живо, легко, все улыбается, шутить. Темы создались какъ будто сами собою, и въ разработкѣ ихъ глубокое искусство совершенно замаскировано непринужденностью, естественностью, веселымъ общимъ настроеніемъ. Эта увертюра—одно изъ лучшихъ произведеній моцартовской инструментальной музыки. Съ технической стороны замѣчательна тѣмъ, что въ ней отсутствуетъ «срединное развитіе» (Mittelsatz по нѣмецкой терминологіи).

№ 1. Дуэтъ Сусанны и Фигаро, — сопрано и басъ (G-dur  $\frac{4}{4}$ ). Фигаро камердинеръ графа Альмавивы и женихъ Сусанны, графининой камеристки, заботится о размѣщеніи мебели въ комнату, назначенной для новобрачныхъ, и мѣряетъ полъ. Сусанна передъ зеркаломъ любитъ новую шляпку. Веселость, грація этой музыки несравненна.

№ 2. Продолженіе той же сцены (duettino B-dur  $\frac{3}{4}$ ). Начинаются ревнивыя опасенія со стороны Фигаро противъ графа, который, по словамъ Сусанны, за ней ухаживаетъ. Рѣчь идетъ о звонкѣ изъ комнатъ графа, о звонкѣ изъ комнатъ графини,—все это тотчасъ же отражается въ музыкѣ и служитъ ей основной темой. Граціи еще больше чѣмъ въ № 1. Оркестровка очаровательная.

№ 3. Монологъ Фигаро, по уходѣ Сусанны. Хитрый камердинеръ (бывшій севильскій цирюльникъ) замышляетъ, какъ бы перехитрить графа (Allegretto F-dur,  $\frac{3}{4}$  въ отчасти-танцевальномъ ритмѣ и Presto  $\frac{2}{4}$ , вспышка сердитая и рѣшительная).

№ 4. Арія Бартоло (бывшаго опекуна Розины, — т. е. графини Альмавивы) D-dur,  $\frac{4}{4}$  Allegro con brio e maestoso. Бартоло, ученый адвокатъ, приски-

\*) Задача наша въ этой «Галерее» не столько биографическая, или историческая данія объ авторахъ оперъ и о самыхъ ихъ произведеніяхъ, сколько ознакомленіе съ сущностью знаменитѣйшихъ въ свѣтѣ оперъ и съ критическою ихъ оцѣнкою, согласно современнымъ требованіямъ «науки вкуса». О моцартовскихъ операхъ въ двухъ словахъ сказать невозможно, если хотимъ дать о нихъ вѣрное понятіе.

ваетъ средства, какъ бы отомстить Фигаро и побѣдить его плутни казуисти-кой. Отличная басовая арія на-половину въ характерѣ величавой, самодоволь-ной рѣшимости, на-половину говоркомъ, въ стилѣ буффо. Одною выпуклою фразой позаимствовался Россини въ аріи «la calunnia».

№ 5. Дуэтъ старухи Марчелины и Сусанны (два сопрано, A-dur  $\frac{4}{4}$ ). Обѣ женщины, поставленныя во враждебное отношеніе любовью къ Фигаро (и Марчелина на старости лѣтъ влюблена въ ловкаго и умнаго камердинера), злобно смѣются другъ надъ другомъ и дѣлаютъ одна передъ другой реверансы. Много комизма и красоты въ музыкѣ.

№ 6. Арія пажа, Керубино, который рассказываетъ Сусаннѣ, какъ онъ влюбленъ во всѣхъ женщинъ и какъ страдаетъ («Non so più cosa son cosa faccio»). Allegro vivace. Es dur  $\frac{4}{4}$ —одно изъ чудесъ моцартовской музыки. Вся поэтическая задача характера Керубино съ неподражаемою истинною обрисо-вывается съ первыхъ тактовъ аріи (тревожный, волнующійся ритмъ въ быст-ромъ движеніи, притомъ pianissimo, подъ сурдинку). Подробности этой аріи, очаровательные отъ ноты до ноты, словами не передать.

№ 7. Терцетъ графа, Сусанны и Д. Базилио (баритонъ, сопрано и те-норъ) B-dur,  $\frac{4}{4}$  Allegro assai. Та сцена, гдѣ графъ, заочно сердясь на пажа, вдругъ случайно находитъ его самого спрятаннымъ въ большихъ креслахъ и прикрытаго женскимъ платьемъ, будто невзначай—наброшеннымъ. Опять изу-мительная драматическая правда, чудесныя подробности въ голосахъ и ор-кестрѣ.

№ 8. Небольшой хоръ поздравленія графу, придуманный со стороны Фи-гаро, чтобы графа раздосадовать (D-dur  $\frac{6}{8}$ ) Hors d'oeuvre съ достоинствами не важными.

№ 9. Арія Фигаро (C-dur,  $\frac{4}{4}$  Allegro) пажу, котораго графъ отправ-ляетъ на службу (чтобъ выслать изъ дому), Фигаро рассказываетъ о всѣхъ прелестяхъ военной жизни. Тоже Hors d'oeuvre, но получившій огромную по-пулярность (особенно въ свое время и въ началѣ нашего вѣка) по легкости и общедоступности мелодіи, въ ритмѣ марша.

Второй актъ происходитъ въ будуарѣ графини.

№ 10. Небольшая каватина графини (Es-dur,  $\frac{2}{4}$  Larghetto). Музыка съ поэтическимъ оттѣнкомъ меланхоли, но не особенно замѣчательна.

№ 11. Романсъ пажа, который поетъ графинѣ, своей крестной маменькѣ, стихи своего сочиненія, а Сусанна аккомпанируетъ на гитарѣ. («Voi che sa-rete»). B-dur  $\frac{2}{4}$ , Andante) одно изъ граціозныхъ созданій Моцарта. Мелодія, модуляція, нѣжнѣйшіе оттѣнки оркестра (сочетаніе духовыхъ съ пицикато скрипокъ), изгибы ритма,—все здѣсь верхъ совершенства. Такая одна арія перевѣшиваетъ цѣлыя оперы.

№ 12. Сусанна, условившись съ графиней объ одной мистификаціи графа, становитъ пажа на колѣни передъ графиней (которая не совсѣмъ равнодушна къ этому полуробенку) и въ такомъ положеніи примѣриваетъ на него чепчикъ

и шемизетку. Это—арія Сусанны, говоркомъ (D-dur,  $\frac{2}{4}$ ). Мелодическій интесъ—въ оркестрѣ, и какія прелести тамъ совершаются!

Между тѣмъ стучатся. Керубино прячуть въ сосѣдную комнату. Сусанна тоже прячется въ алькову. Входитъ графъ; его крупный разговоръ съ графинею при участіи Сусанны (про себя) составляютъ терцетъ № 13 (C-dur,  $\frac{3}{4}$ , Allegro molto). Музыка образцовая въ своей сдержанной пылкости. Въ концѣ терцета графъ, въ ревнивыхъ подозрѣніяхъ, уводитъ графиню съ собою и замыкаетъ дверь на ключъ. Сусанна, которой графъ не видалъ, быстро выпускаетъ пажа изъ сосѣдной комнаты,—въ попыхахъ, въ страхѣ передъ гнѣвомъ графа, пажъ рѣшается выскочить съ балкона будуара въ садъ. Сусанна прячется въ сосѣдную комнату, на мѣсто пажа. Эта маленькая, быстрая сцена, дуэтомъ № 14 (D-dur,  $\frac{4}{4}$ , Allegro assai), восхитительна въ своей вѣрности по положенію.

Съ возвращеніемъ графа и графини начинается огромный финалъ второго дѣйствія. Графиня принуждена сказать мужу, что въ сосѣдной комнатѣ спрятанъ — пажъ. Графъ бѣснуется и хочетъ убить негодяя (Es-dur,  $\frac{4}{4}$ , Allegro molto). Когда графъ отперъ дверь, выходитъ — Сусанна. Изумленіе B-dur  $\frac{3}{8}$  Andante). Какъ только графъ входитъ въ кабинетъ на секунду, чтобы удостовѣриться, нѣтъ ли тамъ еще кого, Сусанна все объяснила своей госпожѣ и онѣ начинаютъ графа мистифицировать (большое Allegro B-dur). Въбѣгаетъ Фигаро (G-dur,  $\frac{3}{4}$ , Allegro); графъ требуетъ отъ него объясненія нѣкоторымъ своимъ недоумѣніямъ (C-dur Andante). Фигаро ловко вывертывается; является садовникъ Антоніо, хмѣльной и разобиденный объявляетъ, что кто-то выскочилъ съ балкона прямо на цвѣты и раздавилъ два прекраснѣйшихъ горшка. Подозрѣніе графа, смущеніе Фигаро и женщинъ; вывертыванье Фигаро (Allegro molto F-dur и большое Andante B-dur  $\frac{6}{8}$ ). Приходитъ Марчелина, Бартоло и Базиліо съ жалобами графу на Фигаро (большой ensemble септетомъ Es-dur,  $\frac{4}{4}$ , Allegro assai).

Хотя большіе «morceaux d'ensemble» были введены въ «комическія» итальянскія оперы и ранѣе Моцарта (въ первый разъ въ оперѣ Пиччини «la Cecchina») — такъ какъ вообще Моцартъ былъ усовершенствователь даннаго, а отнюдь не преобразователь и не изобрѣтатель новыхъ формъ, — но до появленія въ свѣтъ моцартова «Фигаро» не было ни одного примѣра такого огромнаго финала, который самъ-по-себѣ составлялъ бы почти цѣлый актъ и ровнялся бы четверти всей партитуры. Искусство Моцарта здѣсь: изъ разныхъ сценъ, изъ столкновенія разныхъ лицъ и интригъ создать музыкальное органическое цѣлое — изумительно. Музыка слѣдитъ за каждымъ оттѣнкомъ сценическаго дѣйствія, между тѣмъ нигдѣ, какъ будто въ сонатѣ или квартетѣ, не прерывается собственно-музыкальное теченіе мыслей. Постоянная дивная красота въ сочетаніи, въ группированіи голосовъ, особенно въ заключительномъ септетѣ, — цѣлой вокальной симфоніи въ комическомъ характерѣ, — можетъ быть понятна только тѣмъ, кто имѣлъ счастье насладиться этой оперой въ исполненіи ея на театрѣ.

Въ наше время оба первыя дѣйствія этой оперы при исполненіи сливаются въ одно; также и два послѣднія—въ другое; опера выходитъ въ двухъ большихъ актахъ (какъ Донъ-Жуанъ) и финаль, о которомъ у насъ шла рѣчь, эффектно разрѣзываетъ всю піесу пополамъ.

#### СТАТЬЯ ЧЕТВЕРТАЯ \*).

Актъ 3-й открывается дуэтомъ графа съ Сусанною (№ 16 A-moll и A-dur Andante); Графъ объясняется Сусаннѣ въ любви и назначаетъ ей свиданіе въ саду. Сусанна соглашается, въ намѣреніи одурочить графа, потому что любить своего жениха Фигаро. Дуэтъ исполненъ необыкновенной нѣжности, прелести мелодической, и хотя менѣе знаменитъ и популяренъ, нисколько не уступаетъ дуэту: «La ci darem» въ Донъ—Жуанѣ.

№ 17. Арія графа (D-dur  $\frac{4}{4}$ ) Альмавива случайно узналъ, что Фигаро и Сусанна противъ него интригуютъ. Монологъ угрозъ и плановъ мщенія. Музыка очень красива, но, какъ иногда бываетъ у Моцарта, не довольно пылка, порывиста; напротивъ размѣрена формалистически и оттого въ общемъ впечатлѣніи холодновата (сравнительно съ задачей). Въ аріяхъ, кромѣ немногихъ особенно счастливыхъ исключеній, и въ Моцартѣ «дань вѣку» замѣтнѣе нежели въ другихъ частяхъ оперъ.

№ 18. Секстетъ. Большой этотъ *morceau d'ensemble* замѣняетъ въ оперѣ тѣ сцены оригинальной комедіи, гдѣ помѣщена тяжба Марчелины съ Фигаро, гдѣ участвуетъ комическій судья, заика *Brid'oison* и т. д.

Въ оперѣ секстетъ начинаютъ Марчелина и Бартоло, которые узнали, что Фигаро ихъ родной сынъ, и въ присутствіи графа и судьи (*D. Cuzio*, теноръ) прижимаютъ Фигаро къ своему родительскому сердцу. Фигаро принимаетъ эту вѣсть довольно-равнодушно. Между тѣмъ входитъ Сусанна, видитъ, что Фигаро обнимаетъ Марчелину и выходитъ изъ себѣ. Фигаро успокаиваетъ ревнивую невѣсту, объясняя дѣло; — всѣ довольны, кромѣ графа. Вотъ канва сцены, которая въ музыкѣ вылилась превосходно. Здѣсь, какъ и въ большей части этой оперы, нельзя довольно налюбоваться общей атмосферой, которую навѣваетъ намъ Моцартъ. Съ такими звуками какъ то лучше живется, и въ этомъ именно главная задача музыки и главная тайна великихъ музыкальных творцовъ. Сочетаніе голосовъ въ секстетѣ (два сопрано, три баса и теноръ) составляетъ опять веселую вокальную симфонію, какъ будто продолжающую финаль второго дѣйствія.

№ 19. Арія графини («*Dove sono i bei momenti*» C-dur Andante  $\frac{2}{4}$  и Allegro  $\frac{4}{4}$ ), въ свое время плѣнявшая меломановъ, для насъ устарѣла, особенно въ коротенькихъ, рубленыхъ фразахъ «*Allegro*». Такой ритмъ слишкомъ отзывается пудрою, париками и къ этой аріи вполне относится замѣчаніе, высказанное по случаю № 17.

\*) «Муз. и Театр. Вѣстникъ» 1858 г. № 11

№ 20. Дуэт графини и Сусанны (B-dur Allegretto  $\frac{6}{8}$ ). Вот это опять дѣло совѣмъ другое. Опять граціозность моцартова въ полной прелести и безъ подмѣси враждебной искусству рутинѣ. Графиня вмѣстѣ съ своей камеристкой составляетъ планъ для мистификаціи графа въ саду. Для этого графиня диктуетъ Сусаннѣ записку (приглашеніе на rendez-vous). Вотъ задачи дуэтино двухъ сопрано, гдѣ одна и таже фраза постоянно чередуется между двумя голосами (графиня диктуетъ, Сусанна пишетъ и прочитываетъ то что написала). У итальянскихъ исполнительницъ есть метода придавать концертность Моцартовой музыкѣ, растягивая темпъ до безконечности, останавливаясь на треляхъ и т. д. Такъ и намъ случилось слышать этотъ отличный дуэтикъ испорченнымъ до каррикатурности, потому что госпожи пѣвицы признали за благо превратить Allegretto въ Adagio! но публикѣ нашей именно это и нравилось. Вкусы бываютъ разные.

№ 21. Прелестный женскій хорикъ (G-dur  $\frac{6}{8}$  grazioso). Крестьянскія дѣвушки (въ числѣ ихъ передѣтый пажъ, Керубино) приносятъ графинѣ цвѣты и музыка дышетъ розами и лилеями.

№ 22 маршъ и № 23 хоръ и фанданго. Свадебный праздникъ по случаю бракосочетанія двухъ паръ: Фигаро съ Сусанной и Бартоло съ Марчелиной. Эта сцена блистательно оканчивается третье дѣйствіе (или очень оживляетъ средину втораго акта, при нынѣ принятомъ дѣленіи). Маршъ, по обыкновенію Моцарта, чрезвычайно простъ (всего двѣ фразы). Начинается «*pianissimo*» и не съ перваго, а со втораго колѣна, потому что звуки приносятся издалека. Свадебное шествіе приближается понемногу и музыка усиливается. Оркестровка, при всей простотѣ, весьма пышна и блестяща.

Поздравительный хоръ въ наивно-веселомъ характерѣ, красивъ, но нѣсколько старовать въ формахъ. Во время «фанданго» — танцуютъ въ глубинѣ театра, а на авансценѣ интрига запутывается (графъ получаетъ записку отъ Сусанны, укалывается булавкой, и т. д.). Музыка носить на себѣ отпечатокъ старинныхъ танцевъ изъ XVII и начала XVIII столѣтія (гавоты, сарабанды, *rasse-pieds*); испанскаго колорита въ ней нѣтъ. Но требованіе «мѣстныхъ» красокъ, какъ оно развилось въ наше время, врядъ ли должно быть прикладываемо къ моцартовымъ операмъ. Кромѣ восточнаго эдемета въ комической оперѣ «*Entführung*», Моцартъ объ этомъ не заботился и вопросъ объ этой сторонѣ искусства тогда еще не былъ возбужденъ.

Послѣднее, 4-е дѣйствіе, состоитъ изъ пяти арій кряду (конечно, разныхъ лицъ) и изъ финала. Такое расположеніе сценъ вѣ наше время не было бы допущено авторомъ музыки и дѣйствительно до финала—сценической интересъ крайне слабъ, впечатлѣніе холодно (что и вредитъ оперѣ значительно).

№ 24. Ариетта Барбарини. Молоденькая дочь садовника Антоніо, почти ребенокъ (Fanchette у Бомарше), потеряла булавку, которую ей поручили, и плачетъ, что ей за это достанется. Прелестная, граціознѣйшая вещица. (F-moll  $\frac{6}{8}$  Andante).

№ 25. Арія Марчелины (G-dur  $\frac{3}{4}$ , Tempo di Menuetto, потомъ Allegro  $\frac{4}{4}$ ) въ очень старомодномъ вкусѣ, но не безъ правды и красоты моцартовской.

№ 26. Арія Д. Базиліо. (B-dur Andante  $\frac{4}{4}$  Allegro, Tempo di Marcia). Д. Базиліо (теноръ) даетъ камердинеру графа практическіе совѣты житейской мудрости и по этому случаю рассказываетъ родъ аполога о спасительности «ослиной кожи». Дидактизмъ, мораль—плохіе элементы для музыки, какъ все разсудочное, рефлексивное. Но Моцартъ нашелъ музыкальную сторону въ эпизодическихъ картинахъ аполога: буря, встрѣча со звѣремъ, которыя и удались отлично, въ образцовомъ стилѣ «buffo», а заключительному совѣту придавъ характеръ чего-то воинственнаго, что составляетъ неподобный комическій контрастъ со смысломъ «молчалинскихъ» правилъ Д. Базиліо (уклончивость, низкопоклонность и т. д.).

№ 27. Арія ревности Фигаро (Es-dur  $\frac{4}{4}$ ), съ большимъ умомъ въ цѣломъ и въ подробностяхъ. Ожесточеніе противъ женской невѣрности (Фигаро подозрѣваетъ свою невѣсту) предметъ не новый, но для музыки всегда удачный, какъ чувство горячее, аффектъ, который волнуетъ душу; а съ примѣсью насмѣшливости, язвительности, ироніи—что требовалось характеромъ Фигаро—этотъ монологъ послужилъ очень хорошею канвою для Моцарта.

№ 28. Арія Сусанны, которая одна въ саду, ночью, мечтаетъ о своей любви (F-dur Andante,  $\frac{6}{8}$ ). Очень красивая, нѣжная и граціозная музыка. Прозрачные, идиллическіе оттѣнки оркестровки придадутъ ей чрезвычайную прелесть.

№ 29. Финаль (D-dur). Здѣсь сосредоточенъ главный интересъ акта. Рядъ сценъ, которыя ведутъ къ развязкѣ, слить Моцартомъ въ такое же чудно-органическое цѣлое, какъ и первый большой финаль. Сусанна и Фигаро спрятаны за деревьями на авансценѣ. Графиня, въ костюмѣ Сусанны, и пажъ Керубино, который въ потемкахъ принимаетъ графиню за ея камеристку и любезничаетъ съ нею; между тѣмъ графъ является на свиданіе, слышитъ говоръ, поцѣлуетъ,—бѣсится, но Керубино ловко ускользаетъ отъ его гнѣва, при чемъ пощечина, предназначенная пажу, достается на долю Фигаро, который подслушивалъ. Этотъ «ensemble» (D-dur  $\frac{4}{4}$ ) какъ и весь финаль, одно изъ лучшихъ созданій Моцарта. Въ этой сценической жизни онъ совершенно въ своей стихіи. Альмавива остается вдвоемъ съ графиней, которую считаетъ за Сусанну. Фигаро, спрятанный за деревьями, сильно ревнуетъ; Сусанна не предупредила его о мистификаціи и теперь, втихомолку, подслушивая разговоръ, смѣется про себя надъ одураченными мужчинами. (Più mosso G-dur  $\frac{4}{4}$ ). Когда Альмавива и мнимая Сусанна скрываются въ павильонъ, Фигаро выходитъ изъ засады, съ планомъ мщенія (Larghetto  $\frac{3}{4}$  Es-dur—тонъ ревнивой аріи Фигаро). Настоящая Сусанна, въ платьѣ графини, идетъ ему на встрѣчу. Онъ ей горячо жалуется на свою жену, но излишняя нѣжность Фигаро въ словахъ къ мнимой графинѣ Сусаннѣ не понравилась! Она сердится на мужа и осыпаетъ его пощечинами; Фигаро узнаетъ жену и сердечно радуется ей



гнѣву и спасительной мистификаціи. Вся сцена въ очень быстромъ темпѣ и въ горячемъ ритмѣ (Es-dur,  $\frac{3}{4}$  Allegro molto). Миръ между новобрачными снова заключенъ (Andante  $\frac{6}{8}$  B-dur), между тѣмъ Альмавива, отъ котораго мнимая Сусанна вдругъ скрылась, ищетъ ее по саду. Фигаро, замѣчая его, начинаетъ громко любезничать съ мнимой графиней. Альмавива въ бѣшенствѣ кричитъ: «огня, свѣчей», чтобъ схватить виноватаго. Всѣ сбѣгаются въ недоумѣніи (D-dur  $\frac{4}{4}$  Allegro assai).

Гнѣвъ графа исчезаетъ, когда мнимая Сусанна превращается передъ нимъ въ графиню и онъ вдругъ видитъ, что самъ кругомъ виноватъ. Графиня его прощаетъ (G-dur Andante  $\frac{4}{4}$ ). Потомъ—для заключенья—общій хоръ въ веселомъ характерѣ (D-dur. Allegro assai  $\frac{4}{4}$ ).

Общимъ приговоромъ порѣшено, что «Донъ-Жуанъ» лучше «Фигаро». Но если въ этомъ есть правда, то причину ея надобно искать только въ сюжетѣ «Каменнаго гостя», который, по разнообразію и глубинѣ своихъ задачъ и сравненія не допускаетъ съ интригованною комедіею Бомарше. Что же касается до музыки, то она по фактурѣ и по стилю не уступаетъ музыкѣ Донъ-Жуана ни на волосокъ. Это совершенно одинъ и тотъ же стиль, одни и тѣ же совершенства, одни и тѣ же недостатки, въ зависимости отъ условія всего склада опернаго въ моцартову эпоху и отъ уступокъ модному вкусу. Цѣльному впечатлѣнію «Фигаро» въ наше время много вредитъ обиліе сухихъ речитативовъ, которыми сцены связаны. (Въ Донъ-Жуанѣ ихъ гораздо меньше, потому что интрига вовсе не запутана).

На нѣмецкихъ сценахъ «Figaro's Hochzeit» никогда не сходитъ съ репертуара, но дается безъ речитативовъ;—тамъ они замѣнены разговорной прозой,—одно другаго стоитъ. Нѣмцы впрочемъ такъ привыкли къ этому, что, обожая эту оперу (чуть не наравнѣ съ Донъ-Жуаномъ), совершенно забыли, что она писана на итальянскій текстъ и не можетъ быть лишена речитативовъ безъ искаженія намѣреній автора.

На итальянскихъ сценахъ эта опера появляется въ видѣ рѣдкихъ исключеній, и то въ Парижѣ, въ Лондонѣ, въ Вѣнѣ и т. д. Въ Италиі—никогда, тамъ Моцарта не знаютъ и любить не могутъ.

У насъ въ Петербургѣ «Фигаро» очень часто исполняла бывшая нѣмецкая оперная труппа; а въ два сезона (1851 и 1852) исполняли эту оперу и Итальянцы (графъ—Колетти и Тамбурины, графиня—Персіани, Фигаро—Тамбурины и Тальяфико, Сусанна—Кортези и Марей, пажъ — де-Мерикъ, Бартоло—Росси, Антоніо—Полонини и т. д.).

Холодный приѣмъ этой оперѣ со стороны нашей «итальянской» публики не долженъ отнимать у насъ надежды, что спасительное исключеніе можетъ когда нибудь и возобновиться. Желать этого должны всѣ, кто понимаетъ, что такое моцартова музыка.

## СТАТЬЯ ПЯТАЯ \*).

Въ 1787 году Моцартъ написалъ для одной итальянской труппы въ Прагѣ, знаменитѣйшую изъ своихъ оперъ, Донъ-Жуана или Каменнаго гостя (*Don Giovanni ossia il dissolute pupito dramma giocoso in 2 atti*), — на либретто аббата да Понте.

Текстъ и музыка этой оперы были тысячи разъ предметами комментариевъ всякаго рода, въ томъ числѣ и разныхъ болѣе или менѣе поэтическихъ бредней, очень мало идущихъ къ дѣлу \*\*).

Даже читатели нашего журнала не разъ уже встрѣчали въ его столбцахъ этотъ предметъ, а такъ какъ и самая опера въ Россіи очень извѣстна, то не считаемъ необходимымъ разбирать ее по порядку.

Безпристрастно-критическій взглядъ нашего времени долженъ видѣть въ этой оперѣ безъ сомнѣнія одно изъ лучшихъ созданий Моцартова стиля, одно изъ высшихъ проявленій Моцартова гения,—и, слѣдовательно, одну изъ лучшихъ оперъ въ свѣтѣ, но никакъ не самое высшее чудо изъ всей существующей оперной музыки, никакъ не положительно-лучше со всѣхъ сторонъ изъ всего, что написалъ Моцартъ. Музыка въ Свадьбѣ Фигаро нисколько не уступаетъ музыкѣ въ Донъ-Жуанѣ, только что, какъ уже было замѣчено нами, сюжетъ Донъ Жуана выгоднѣе. А еще въ одной оперѣ, въ Волшебной Флейтѣ, Моцартъ довелъ музыку до такихъ результатныхъ формъ, которыя съ многихъ сторонъ превосходятъ стиль Фигаро и Донъ Жуана. Но повторяемъ, драматизмъ и красота музыки въ Донъ Жуанѣ неподобны, — во многихъ отношеніяхъ бессмертны, принадлежатъ къ высшимъ чудесамъ искусства звуковъ, иначе—Моцартъ не былъ бы Моцартомъ первостепеннымъ героемъ оперной музыки.

Въ либретто Донъ-Жуана многое могло сильно вдохновить Моцарта. Эта канва чрезвычайно счастливая для музыкальной драмы, хотя либреттистъ далеко не всѣмъ воспользовался, чѣмъ бы можно было, и хотя современный Моцарту вкусъ къ пѣскамъ полу-сантиментальнаго, полу-шутливаго характера, не далъ музыкальной основѣ развиться во всей ея широкости и имѣлъ невыгодное вліяніе отчасти даже и на собственно-музыкальныя формы. Притомъ въ Моцартово время идеалъ оперы былъ еще несовсѣмъ зрѣлъ, слѣдовательно и въ Донъ-Жуанѣ допущены монологи некстати,—какъ текстъ (или претекстъ) для чисто виртуозныхъ нумеровъ. Такими должно считать любимую публиками, но лишнюю для хода пѣсы арію Оттавіо (*il mio tesoro intanto*) и арію Д.

\*) «Театр. Музык. Вѣстн.» 1858 г. № 50.

\*\*) Желającychъ полюбопытствовать, до какой степени извѣстнѣйшій изъ комментаторовъ «Донъ-Жуана».—Улыбышевъ въ разборѣ своемъ удался отъ самого дѣла, т. е. отъ Моцартовой партитуры,—отсылаемъ къ тремъ большимъ статьямъ «Моцартовъ Донъ-Жуанъ и его панегиристы», помѣщеннымъ въ апрѣльской майской и юньской книжкахъ Пантеона за 1853 годъ. Тамъ, между прочимъ, и вся опера рассматривается сцена за сценой.

Анны—послѣ сцены на кладбищѣ: «Die Briefarie», называютъ эту арію Нѣмцы, — хотя въ оригинальномъ текстѣ Д. Анна вовсе не письмо читаетъ, а отвѣчаетъ устно своему жениху, который доучаетъ ей вопросами: «когда же свадьба».

Впрочемъ такія уступки рутиннымъ требованіямъ примадоннъ и теноровъ, — также нѣкоторая устарѣлость иныхъ мелодичныхъ формъ, гдѣ Моцартъ желаетъ угодить модному вкусу своего времени, — все это не больше какъ пятна на солнцѣ. Лучи гениальности Моцартовой сіяютъ ярко почти въ каждой части этой превосходной оперы. Особенно велики, Шекспировски — недосыгаемы сцены, въ которыхъ участвуетъ командоръ.

Экспозиція оперы (ночная сцена поединка, потомъ дуэтъ Д. Анны и Д. Оттавіо), сцена на кладбищѣ и потрясающая сцена статуи не имѣютъ себѣ равныхъ во всей оперной музыкѣ, принадлежать къ безсмертнымъ памятникамъ искусства.

Главный музыкальный интересъ сосредоточенъ на этомъ мстителѣ пороковъ Д. Жуана и на оскорбленной Донъ-Жуаномъ дочери командора, Д. Аннѣ. Какъ антитезы этой серьезной сторонѣ, — глубокому, Глуковскому патосу, — тѣмъ рельефнѣе рисуются кипучая веселость и безпечность Донъ-Жуана, многосторонній комизмъ Лепорелло. Оба характера воплощены въ музыкѣ съ совершенствомъ неподражаемомъ. Съ такою же Шекспировскою правдою созданы женственные личности Эльвиры и Церлины, хотя, по отношенію къ цѣлому, эти роли не на самомъ первомъ планѣ. Еще менѣе рельефны Оттавіо и Мазетто.

На эту воздушную перспективу въ созданіи ролей и характеровъ, еще мало обращалось вниманія. Великій художникъ Моцартъ представитъ обильное поле для подобныхъ наблюденій музыкальной эстетики, въ которой главный принципъ: цѣлость, оригинальность художественнаго созданія, а не отдѣльныя роли.

Итальянцы, исполняя Донъ Жуана и привыкнувъ (неизвѣстно почему) роли Церлины придавать значеніе примадонны(!), никогда не схватываютъ истиннаго характера въ прелестномъ дуэтино Церлины съ Д. Жуаномъ, «La ci darem». Безъ мастерскаго владѣнія голосомъ не слѣдуетъ, разумѣется, отваживаться пѣть «Моцарта», но кокетничанье пѣніемъ и виртуозностью также неумѣстно въ «La ci darem», въ «Batti, batti» и «Vedrai carino», какъ реторически-декламационная напыщенность въ исполненіи характеровъ Шекспира. Исполнители на сценѣ должны намъ давать Шекспира, Моцарта а не себя. Это требованіе, кажется, вполне законное—но какъ рѣдко оно соблюдается! Всѣ на свѣтѣ публики приходили въ восторгъ отъ трели, которую Рубини дѣлалъ въ ари Д. Оттавіо, — иные собственно для этой арии шли слушать Д. Жуана! Пустое украшеніе ad libitum, прибавленное пѣвцомъ въ красивой, но эпизодической ариі, брало перевѣсъ надъ чудесами и интродукціи, и обихъ финаловъ, и изумительнаго дуэта на кладбищѣ! Согласно съ этимъ—командора поручаютъ всегда ничтожному, безголосому исполнителю и о партіяхъ тромбоновъ при загробномъ пѣніи статуи заботятся такъ мало, что все это проходитъ въ ка-

комъ-то темпъ скорого марша и почти беззвучно, тогда какъ должно гремѣть, какъ трубы архангеловъ на страшномъ судѣ.

Художественное произведеніе, однажды созданное, такимъ и остается, — но взглядъ на него, съ прогрессомъ критики, значительно измѣняется.

Диллетанты и знатоки музыки въ былое время таяли отъ восторга надъ минуэтомъ въ первомъ финалѣ, надъ дивомъ дивнымъ сочетанія въ одинъ ритмъ, въ одну музыку трехъ оркестровъ на балу Д. Жуана, изъ которыхъ одинъ (на сценѣ) играетъ контредансъ въ  $2/4$ , — другой (тоже на сценѣ) вальсъ въ  $3/4$ , въ то время какъ большой оркестръ продолжаетъ минуэть въ  $3/4$ . — Теперь, послѣ несравненно-сложнѣйшихъ и разнообразнѣйшихъ сочетаній ритмовъ въ новѣйшей музыкѣ, Моцартовъ «кунштюкъ» пересталъ быть чудомъ, не можетъ изумить никого. Притомъ формы чисто-инструментальной музыки Моцарта (въ томъ числѣ и увертюра Д. Жуана, въ ея allegro, и бальная музыка) заключаютъ въ себѣ больше элементовъ устарѣвшихъ, нежели нумера вокальные.

Но сколько чистѣйшей, неувядающей красоты, граціи, нѣжности, любви въ партіяхъ Эльвиры и Церлины (въ ихъ аріяхъ и ансамбляхъ, гдѣ онѣ участвуютъ), въ репликахъ Д. Оттавіо (въ 1-мъ дуэтѣ и въ секстетѣ 2-го акта). Какая величавость, гордость, постоянная траурность, неутѣшная скорбь въ партіи Д. Анны.

Какая сила, какой драматизмъ во взрывахъ оркестра передъ разговоромъ Д. Анны жениху о ночномъ вторженіи Д. Жуана въ ея комнату!

Кто хочетъ любоваться игрой контрапункта наивной, свободной и кристально-красивой — пусть присмотрится попристальнѣе къ началу перваго финала (сцена Мазетто съ Церлиной). Кто хочетъ изумляться правдѣ драматической въ цѣломъ поворотѣ музыки и до малѣйшихъ изгибовъ мелодіи и ритма, гармоніи и оркестровки, тотъ пусть анализируетъ ноту за ноткой въ терцетѣ (A-dug) втораго акта, въ секстетѣ, въ сценѣ на кладбищѣ и въ сценѣ явленія статуи за ужиномъ. Противникамъ Вагнера и такъ прозванной «музыки будущности», противникамъ — однимъ словомъ — «цукунфтистовъ» надобно смѣло высказывать въ отпоръ, что и Моцартъ былъ истинный цукунфтистъ. Въ сценѣ командора и декламационное пѣніе въ чистѣйшемъ Глуковскомъ стилѣ; тутъ и оркестръ и непрерывныя модуляціи, самыя смѣлыя и неожиданныя, съ намеками на средневѣковыя, церковныя тональности, и отсутствіе рутинной симметричности — совершенно въ принципахъ Вагнера, и для насъ теперь весьма понятно, почему вѣнская публика «время Очаковскихъ и покоренья Крыма» не могла нисколько симпатизировать этимъ страннымъ, этимъ дивнымъ звукамъ. Такихъ, конечно, нельзя было встрѣтить въ тогдашнихъ модныхъ операхъ («La molinara» Паззіелло, — «La cosa гага» Мартини).

Въ прошедшемъ году минуло семьдесятъ лѣтъ со дня рожденія оперы «Донъ-Жуана», а она все еще служитъ украшеніемъ опернаго репертуара на многихъ и многихъ театрахъ! Итальянскія труппы, правда, даютъ ее рѣдко. Моцартова музыка слишкомъ несходна съ ихъ нынѣшнимъ идеаломъ (Верди).

Только въ Парижѣ, въ Вѣнѣ, въ Лондонѣ и въ Петербургѣ итальянскіе пѣвцы считаютъ обязанностью изрѣдка исполнять эту «классическую» оперу, въ которой немногіе изъ нихъ понимаютъ толкъ (Лаблашъ и въ этомъ отношеніи былъ рѣдкимъ явленіемъ. Онъ по симпатіи къ своему другу Россини и по развитости своего вкуса, всю жизнь былъ влюбленъ въ Моцартову музыку и особенно въ «Донъ Жуана»).

За-то во всей Германіи «Донъ Жуанъ», хотя и въ очень неизящномъ переводѣ, получилъ огромнѣйшую популярность. Не смотря на многія чисто-итальянскія формы (XVIII вѣка) въ этой оперѣ, Нѣмцы считаютъ ее вполне своей родною и, замѣнивъ «recitativi secchi» прозаическими разговорами (съ прибавкой очень некстати многихъ комическихъ сценъ), совсѣмъ забыли, что «Донъ-Жуанъ» писанъ на слова итальянскія.

Веселое рондо «Донъ-Жуана» (B-dur,  $\frac{2}{4}$ ) у всѣхъ нѣмцовъ извѣстно не иначе, какъ подъ именемъ: «Champagner Lied» — отъ первой строки перевода: «Treibt der Champagner». Тогда какъ въ оригинальномъ текстѣ (Fin ch' han dal vino) именно о шампанскомъ нѣтъ ни слова.

Традиція конной статуи надъ могилой командора вкоренилась (вопреки вкусу и логичности), быть можетъ, именно вслѣдствіе плохаго переводнаго текста реплики Лепорелло на кладбищѣ.

Herr Gouverneur zu Pferde  
Ich beuge mich zur Erde.

Переводы текста (ихъ не одинъ) вообще — жестоки, — но нѣмцы совсѣмъ привыкли къ нимъ и съ восторгомъ распѣвають вмѣсто «La ci darem», — «Reich mir die Hand, mein Leben».

Французы въ 30-хъ и 40-хъ годахъ — давали «Донъ-Жуана» на театрѣ Большой парижской Оперы, приладивъ Моцартово произведеніе подъ непремѣнныя рутинныя условія королевской Академіи музыки. Вмѣсто двухъ дѣйствій, опера явилась въ пяти (!): сдѣланы были два дивертисмента (одинъ — на балу, — другой на свадьбѣ Церлины); сверхъ того — о ужасъ! — послѣ сцены въ аду, прибавлено было похоронное пѣніе надъ гробомъ Д. Анны (!) подъ звуки изъ Моцартова реквиема (!!).

Много разъ я говорилъ уже объ этомъ возмутительномъ вандализмѣ, въ которомъ всего больше повинны французы, со своей маніей передѣлывать, поправлять великихъ художниковъ.

Но и кромѣ французовъ всѣ оперныя сцены на свѣтѣ сильно грѣшатъ противъ генія Моцартова тѣмъ, что одно изъ высшихъ его созданій даютъ вовсе не въ томъ видѣ, какъ оно написано и напечатано въ партитурѣ.

Не устану повторять тысячи разъ, что въ партитурѣ нѣтъ сцены въ аду, а только хоръ невидимыхъ демоновъ, — что сценой терзаній Д.-Жуана, въ присутствіи Лепорелло, — піеса не оканчивается, — что отрѣзываніе послѣдней сцены (конечно, неловко задуманной либреттистомъ) лишаетъ насъ значительныхъ прелестей музыкальных и, кромѣ того, придаетъ оперѣ вовсе не то

результатное впечатлѣніе, котораго желалъ Моцартъ, заключая свою оперу веселымъ хоромъ (D-dur  $4/4$ ).

Но кто даетъ намъ право на такое важное измѣненіе?

Вѣдь никому не приходило въ голову въ Сикстинской Мадоннѣ Рафаэля отрѣзать фигуру святой Варвары, хотя по мнѣнію новыхъ эстетиковъ, она и жеманна нѣсколько, и гораздо слабѣе остальныхъ частей картины, и не совсѣмъ подходитъ подъ общее ея настроеніе.

Рафаэль отвѣчаетъ самъ за себя. Отчего же съ Моцартомъ поступаютъ такъ нецеремонно?

Въ будущей, заключительной статьѣ о Моцартѣ прослѣдимъ три послѣднія его оперы:

«Cosi fan tutte», «Clemenza di Tito» и «Волшебную флейту» \*).

## Р а ш е л ь \*\*).

### Біографическій очеркъ.



Рашель Хайя, жена носильщика изъ Евреевъ, именемъ Феликса, въ бѣднѣйшей гостинницѣ деревни Мунфъ, кантона Ааргау, въ Швейцаріи, произвела на свѣтъ, 24-го Марта 1820 года, младенца женскаго пола, которому было дано имя Элиза—Рашель. Замѣчательно, что это рожденіе не было отмѣчено ни въ какихъ метрическихъ книгахъ, ни въ какихъ реестрахъ жителей, и такимъ образомъ первѣйшая трагическая артистка нашего времени осталась лишенною такого документа, которымъ непременно владѣть каждый простолюдинъ.

Десять лѣтъ семейство Феликса скиталось по Швейцаріи и по Германіи. Обремененные дѣтьми, Феликсъ и жена его боролись съ крайнею бѣдностью, пока наконецъ, отказавшись отъ бродячей жизни, поселились въ Ліонѣ. Мать семьи сдѣлалась торговкою нарядовъ (revendeuse à la toilette); отецъ давалъ уроки нѣмецкаго языка; старшая дочь, Сара, ходила по кофейнямъ, чтобы пѣть пѣсенки, а маленькая Рашель аккомпанировала сестрѣ на гитарѣ и собирала деньги.

Около 1830 г. семья Феликсовъ оставила Ліонъ и переселилась въ Парижъ.

\*) Этихъ статей А. Н. Сьровъ не написалъ.

\*\*\*) «Театр. и муз. Вѣстникъ» 1838 г., № 4.

Сара и Рашель продолжали музицировать по кофейнямъ. Однажды ихъ встрѣтилъ Шоронъ, извѣстный своею страстью къ музыкѣ и къ музыкальной педагогiи. На Шорона выразительное, умное лицо десятилѣтней Рашели произвело впечатлѣніе и онъ предложилъ молодымъ Еврейкамъ слушать музыкальный курсъ въ основанной имъ школѣ.

Шоронъ сходилъ къ Феликсу, чтобы выпросить у него дочь въ музыкальную науку и обѣщался заняться ея карьерой. Рашель была записана въ школу Шорона подъ именемъ «Элизы», такъ какъ педантическій Шоронъ находилъ имя «Рахили» слишкомъ ветхозавѣтнымъ для христіанскаго пѣнія.

Не много времени надобно было Шорону, чтобы убѣдиться, что новая ученица его родилась не для музыки; однако онъ угадалъ будущность этой талантливой дѣвочки, одаренной такою выразительною головкою, такимъ звучнымъ металлическимъ голосомъ, неподобнымъ для декламации.

Въ то время Паньонъ Сент-Олеръ, общникъ (sociétaire) Французскаго Театра, держалъ школу декламации, гдѣ приготавлилъ актеровъ помимо классовъ Консерваторіи. Шоронъ представилъ ему Рашель и она была принята.

Старикъ Сент-Олеръ особенно ею занялся, начавъ съ того, что выучилъ ее читать. Кромѣ того, тотчасъ же заставилъ ее учить наизусть, съ своего голоса, слово за словомъ, роли Эрміоны, Ифигени, Маріи Стюартъ, и т. д.

Такъ прошли четыре года. Странно, что Рашель тогда не любила трагедій и напротивъ того чувствовала сильнѣйшее, страстное влеченіе къ комедіи, которая ей никогда не далась въ совершенствѣ. Она съ любовью выучивала роли Дорины (въ Тартюфѣ), Филаминты (въ Femmes savantes). Надо было бороться съ ея упрямствомъ и насильно заставлять ее не покидать трагедіи.

Еще страннѣе, что это пристрастіе къ комедіи, мало-согласное съ ея талантомъ, оставалось у Рашели во всю ея жизнь.

Пользуясь уроками Сент-Олера, шестнадцатилѣтняя Рашель пришла однажды къ кассирѣ Французскаго Театра, Веделю, просить его, чтобы онъ присутствовалъ при ея дебютѣ въ залѣ Мольера (такъ называлась нанятая Сент-Олеромъ зала въ улицѣ Сен-Мартенъ).

— «Что вы будете играть?»

— Субретку въ «Женатомъ философѣ».

— Только?

— «Нѣтъ, еще роль Эрміоны (въ Андромахѣ Расина). Только тамъ я не буду хороша; приходите для комической роли».

Веделя, какъ и всѣхъ кто видѣлъ Рашель, съ перваго взгляда поразила выразительность ея фізіономіи и звучность органа: Веделя заинтересовала, не смотря на слова самой Рашели, особенно трагическая ея роль. Онъ явился по приглашенію.

Прослушавъ первый актъ Андромахи, Ведель какъ можно скорѣе вышелъ изъ залы, взявъ кабриолетъ и притащилъ съ собою Жуслена, тогдашняго

директора Французскаго Театра (de la Comédie-Française). «Вамъ необходимо посмотрѣть эту молоденькую жидовку:—она просто чудо!»

Между тѣмъ уже начался третій актъ трагедіи. Жусленъ вскрикнулъ отъ изумленія. Такого таланта къ декламациа ему еще не случалось слышать.

Но когда «Эрміона» явилась въ другой пьесѣ, въ костюмѣ субретки, Жусленъ въ негодованіи бросился къ Сент-Олеру:—помилуйте! что вы такое дѣлаете?

— А что?

— Да вы портите талантъ этой дѣвочки глупѣйшими комическими ролями!

— Знаю. Да какъ-же съ ней быть? не могу преодолѣть ея упрямства.

— Вотъ еще! просто посоветуйте мадамъ Феликсъ, чтобы она хорошенько ее высѣкла—оца еще совсѣмъ ребенокъ.

Между тѣмъ, по окончаніи пьесы, Жусленъ позвалъ дебютантку.

— Вы хотите поступить въ Консерваторію?

— О, это самое горячее мое желаніе!

— Вы поступите. Я беру на себя, сверхъ того, что вамъ выдадутъ одновременно шестьсотъ франковъ... только съ уговоромъ не играть впередъ субретоку. Не то, берегитесь!

На дрѹгой день, т. е. 27-го Октября, 1836 года дебютантка была принята въ Консерваторію, въ классъ Мишло.

По несчастію для Рашели, Жусленъ де Ласаль пересталъ быть директоромъ перваго Французскаго Театра, а приѣмникъ Жуслена Ведель, слишкомъ занятый интригами своего управленія, забылъ о денежномъ пособіи, обѣщанномъ дебютанткѣ.

Семья Феликсъ между тѣмъ очень торопилась пустить въ ходъ талантъ Элизы, чтобы получать съ него прибыли: бѣдность семьи не уменьшалась, а количество ея членовъ возрастало. У Феликсъ было тогда пятеро дѣтей: Сара, Рашель, Ребекка, Лія и Рафаэль (позже въ 1840 году, родилась еще дочь Дина). Директоръ Театра Гимназіи, Поарсонъ случился на одномъ спектаклѣ воспитанниковъ Консерваторіи, видѣлъ молодую трагическую актрису въ роли Эрифилы (изъ Ифигеніи въ Авлидѣ) и былъ въ восторгѣ.

Съ нѣкотораго времени скрибовскіе водевили на розовой водѣ давали мало сбору. Молодой, свѣжій талантъ въ другомъ родѣ казался находкою для Поарсона. Онъ тотчасъ потребовалъ къ себѣ «Эрифилу». Она явилась съ папенькой.

— Сколько вы хотите получить въ моей труппѣ? спросилъ Поарсонъ.

Дѣвушка посмотрѣла на своего отца,—тотъ поспѣшилъ отвѣтить:

— Nous foulons deux mill vngans, gomme un liard. (Наша цѣна двѣ тысячи франковъ,—меньше ни гроша).

Мы вамъ дадимъ и побольше:—3000 франковъ съ обѣщаніемъ прибавки по тысячѣ въ годъ, если будетъ успѣхъ.



— «Drés rien! che signe dout de suite! (Очень радъ; сію минуту подписываю)» Такого счастья Феликсъ и не ожидалъ.

— Теперь важное дѣло, какое имя мы выставимъ на афишкѣ; «Элиза» мнѣ нисколько не нравится.

— Неужели лучше мое другое имя, Рашель? спросила дебютантка, «Шоронъ его забраковалъ».

— Какое дурачество! «Элиза!!» да сколько кухарокъ съ этимъ именемъ... А Рашель! вотъ дѣло совсѣмъ другое... Однимъ словомъ, разъ навсегда, вы останетесь Рашелью.

Дирекція Театра «Gymnase» тотчасъ же заказываетъ пьесу, способную выставить талантъ дебютантки въ самомъ выгодномъ свѣтѣ. Меньше чѣмъ въ три недѣли «Вандеянка» (la Vendéenne) Поля Дюпора написана и отдана для разучиванія. Журналы трубятъ рекламами, чтобъ заманить публику въ первое представленіе. Публика собирается, но принимаетъ весьма холодно «диво», которымъ ее угощаютъ. Рашель не имѣетъ и тѣни успѣха.

Публика не могла распознать великой трагической актрисы, которой на водевильной сценѣ не было простора, какъ львицѣ въ тѣсной клѣткѣ. Однако иные изъ зрителей замѣтили необыкновенный талантъ молодой дѣвушки. Въ числѣ этихъ исключеній изъ толпы былъ писатель Фредерикъ Сулье, въ тотъ же вечеръ предсказавшій будущую славу Рашель. Между тѣмъ Поарсонъ обезкураженъ неуспѣхомъ, сердится на дебютантку и оставляетъ ее на дальнемъ планѣ.

Рашель обращается къ директору Французскаго Театра, Веделю. Тотъ все еще до-нельзя въ хлопотахъ, въ войнѣ съ своею командою, не можетъ принять Рашели, и даже письмо ее оставляетъ безъ отвѣта. Съ другой стороны, Мишело, учитель декламации въ Консерваторіи, не имѣя почти никакого довѣрія къ таланту своей ученицы, отказываетъ ей въ своемъ покровительствѣ.

Въ крайности, въ отчаяніи, Рашель бѣжитъ къ Прово (Provost), первому комику Французскаго Театра. Прово мѣряетъ ее глазами съ головы до ногъ и по одному взгляду произноситъ приговоръ.

— Вы, сударыня, для сцены ни мало не годитесь. Идите на бульваръ, продавать букеты.

Бѣдная, всѣми отброшенная жидовочка стучится въ дверь къ Сансону (Sansou), знаменитому актеру того же Французскаго Театра.

Сансонъ слушаетъ Рашель съ чрезвычайнымъ вниманіемъ и восклицаетъ:

— О! еслибъ у меня былъ такой органъ, какихъ бы я чудесъ надѣлалъ!

— Такъ чтожь! сказала Рашель, пусть вашъ талантъ перейдетъ въ мой голосъ. Будьте моимъ наставникомъ!

Съ этого дня Сансонъ руководитъ занятіями Рашели и старается передать ей все свое искусство декламации и всю сценическую опытность. Здѣсь Рашель является уже ученицею вполнѣ послушною, внимательною, оставляетъ въ сторону роли субретокъ, изучаетъ только большія трагическія роли и дѣлаетъ

такіе услѣхи, что черезъ нѣсколько мѣсяцевъ отваживается выступить на «первой» французской сценѣ.

Ведель вспоминаетъ о своемъ обѣщанномъ покровительствѣ; уничтожаетъ контрактъ Рашели съ театромъ «Gymnase», избавляетъ ее отъ всѣхъ обычныхъ формальностей прослушиванья и дебютовъ, прямо принимаетъ ее какъ пенсіонерку Французскаго Театра съ жалованьемъ 4000 ф. на первый годъ.

Скоро на афишѣ появляется «M-elle Rachel» въ роли Камиллы въ «Горацияхъ» Корнея.

Тропическая жара тяготѣетъ надъ Парижемъ. Въ городѣ никого нѣтъ. Всѣ—или на дачѣ, или на берегу моря. Изъ общества литераторовъ, артистовъ, людей понимающихъ искусство, осталось въ Парижѣ человѣка два, три.

Но они какъ нарочно случились въ театрѣ.

Вотъ какъ рассказываетъ объ этомъ днѣ докторъ Веронъ (Mémoires d'un bourgeois de Paris).

Въ прекрасный лѣтній вечеръ, 12 іюня 1838 г., отыскивая «прохлады и уединенія» около девяти часовъ я завернулъ въ «Théâtre Français»; зрителей было четыре человѣка, я пришелъ пятымъ.

Взглядъ мой скоро приковала къ себѣ оригинальная фizioномія молодой актрисы. Выпуклый лобъ, глаза въ ямѣ, но съ чрезвычайнымъ огнемъ и особенно выразительностью. Эта замѣчательная головка на худенькомъ, тщедушномъ тѣлѣ, при всемъ томъ необыкновенная грація, даже величіе въ позахъ и въ движеніяхъ. Голосъ звучный, симпатическій, проникнутый смысломъ.... Это была Рашель въ роли «Камиллы».

Восторженный Веронъ, не спуская глазъ съ очаровательнаго феномена, узнаетъ случайно, что «царь фельетона» Жюль Жаненъ, не на водахъ въ Диеппѣ, а тутъ же въ театрѣ, отдыхаетъ въ фойе. Веронъ накидывается на Жанена, какъ на добычу.

— Что вы тутъ дѣлаете! Отчего вы не въ залѣ?

— Я терпѣть не могу паровыхъ ваннъ

— Такъ вы не знаете, что тамъ происходитъ!

— А что?

— Дюшенуа и Рокуръ воскресли.

— Зачѣмъ?

— Полноте! пойдѣте со мною.

— Куда это?

— Въ ложу.

— Помилуйте! а жара?

— Вы все забудете, и Веронъ потащилъ съ собой Жанена, усадилъ его въ ложѣ и промолвилъ, пародируя изрѣченіе одного древняго философа: «бѣдствуй, но слушай».

Жаненъ сталъ вслушиваться внимательно, дѣйствительно забылъ жаръ, всѣ свои капризы, —просіялъ восторгомъ. На другой же день тиснулъ онъ

блистательный фельетонъ въ «Débats» и вотъ Рашель сдѣлалась парижскою, а слѣдовательно и всесвѣтною знаменитостью.

Съ того дня, какъ Рашель явилась въ роли Камиллы (въ «Гораціяхъ») необыкновенная, неслыханная энергія въ декламациі, и трагическая сила гениальной артистки выступили во всемъ блескѣ; съ того же дня всѣ стали изумляться одной особенной сторонѣ ея таланта, ея исключительному, ни съ кѣмъ несравнимому дару быть величественно-античной въ драпировкѣ, дару, пластической красоты, въ каждой позѣ—въ каждой складкѣ одежды.

Рашель не умѣла рисовать и даже не имѣла пристрастія къ статуямъ, между тѣмъ — инстинктомъ гениальной природы — умѣла угадывать такія позы, такіе повороты тѣла и драпировки, что лучшіе ваятели могли у ней учиться. Самый возвышенный, идеальный стиль скульптуры былъ ей прирожденъ. Красота ея, не стѣсняемая мишурными условіями свѣта, на трагической сценѣ смѣло развѣтывала свои чистыя линіи. Всѣ движенія прекраснаго ея тѣла являлись въ постоянной гармоніи съ каждымъ моментомъ роли, органически вытекали изъ состоянія души.

Рашель сохранила родъ благодарности къ роли Камиллы, которая такъ быстро ее прославила. Изъ всѣхъ личностей возсозданныхъ ея талантомъ, Рашель видимо предпочитала Камиллу.

Она эту роль избирала вполнѣ каждый разъ для перваго своего появленія на сценѣ, по возвращеніи изъ безпрестанныхъ вояжей, отпусковъ. И предпочтеніе это было вполнѣ основательно. Это былъ первый, рѣшительный дебютъ великой артистки, первое проявленіе необычайныхъ силъ ея таланта, которыхъ она еще и сама не сознавала вполнѣ. При этомъ она чувствовала, что своимъ исполненіемъ она придала такой характеръ роли Камиллы, котораго прежде въ ней и не подозрѣвали. Знаменитая тирада: «Rome, unique objet de mon ressentiment» заучивалась въ продолженіи цѣлыхъ столѣтій во всѣхъ классахъ декламациі, но въ дикціи Рашели явилась съ совершенно новой стороны, какъ выраженіе чувства сосредоточеннаго, ненависти непримиримой и сдавленной въ самой глубинѣ души.

Вся роль Камиллы отъ перваго ея появленія на сцену до послѣдняго вопля, когда братъ ее закалываетъ, до послѣдней предсмертной судороги—рядъ изваяній дивной красоты, въ соединеніи съ глубочайшею правдою оттѣнковъ голоса.

Успѣхъ «Гораціевъ» былъ огромный. Въ два-три мѣсяца сборы «Théâtre-Français» возрасли до суммъ, кассѣ этого театра незнакомыхъ. Первый дебютъ Рашели въ Камиллѣ (въ іюнѣ 1838 г.) доставилъ сбору 752 фр., въ октябрѣ того же года представленіе Андромахи принесло 6,131 фр.

Мало-по-малу Рашель увеличила свой репертуаръ. Къ ролямъ «Герміоны», «Камиллы» и «Эрифилы» она прибавила: «Эмилию» въ Циннѣ, Корнея; «Федру» въ Федрѣ Расина; «Маниму» въ Митридатѣ Расина; «Аме-

наиду» въ Танкредѣ Вольтера; «Роксану» въ Баязетѣ Расина; «Марію Стюартъ» въ піесѣ Лебрена, передѣланной изъ Шиллеровой.

Французская трагедія воскресла. Театръ, не привлекавшій никого своимъ отжившимъ репертуаромъ старыхъ и скучныхъ «классическихъ» трагедій, вдругъ оживился и магическое имя «Рашель» на афишѣ волновало весь Парижъ.

Звукъ голоса непохожій ни на какой другой, страстность интонацій, увлекательность выраженія, какое то могучее очарованіе, разлитое во всей личности артистки,—блескъ очей какъ двухъ темныхъ алмазовъ въ маскѣ изъ паросскаго мрамора, гармоническія линіи плечъ и рукъ, чудно рисующихся, среди складокъ античной одежды, волны черныхъ волосъ извивающіеся по обѣимъ сторонамъ чела возвышеннаго, запечатлѣннаго умомъ, геніемъ, волею это изумительное сліяніе прелестей кроткихъ, вѣжныхъ, женственныхъ съ энергической, побѣдоносной, властительною силою, таинственною и неотразимою какъ что-то свыше человѣческое — все это вмѣстѣ покорило Рашели толпы слушателей, зрителей и влияніе это во всю жизнь не уменьшалось.

Успѣхъ Рашели и колоссальная ея слава, такъ быстро создавшаяся, почти не имѣютъ примѣра въ театральныхъ лѣтописяхъ.

Тотчасъ послѣ блистательныхъ побѣдъ своихъ на сценѣ, Рашель сдѣлалась модною, замѣчательнѣйшею знаменитостью Парижа. Двери лучшихъ аристократическихъ домовъ передъ нею открылись. Большой свѣтъ для геніальной артистки сдѣлалъ исключеніе изъ своихъ правилъ приличія. Рашель и въ обществѣ царила также какъ на сценѣ.

Послѣ роли Камиллы самымъ блистательнымъ созданіемъ ея таланта была роль Федры, которую она, по удивительному внутреннему внушенію поняла въ истинно античномъ характерѣ,—Федрой Эврипида гораздо болѣе чѣмъ Федрой Расина, не преступно влюбленной женщиной только, а измученной страданіями жертвой роковаго мщенія боговъ.

Изступленная, губительная, все подавляющая любовная страсть, была передана Рашелью въ этой роли съ правдою, наводившею ужасъ. Смотри на эту Федру нельзя было ни восхищаться, ни аплодировать — зритель утрачивалъ сознаніе собственной жизни, чтобъ жить душою «Федры», трепетать содрагаться вмѣстѣ съ нею, въ себѣ самомъ чувствовать ея томленіе, приливы ея гнѣва, ревности и отчаянія.

Душа зрителя была прикована къ каждому взгляду артистки, къ каждому ея движенію, къ каждому звуку ея патетическаго голоса, была захвачена этой преступной любовью во всемъ ея неистовствѣ.

*C' est Venus toute entière à sa proie attachée...*

Самъ Расинъ, навѣрное, не подозрѣвалъ и сотой доли того значенія, которое Рашель придавала этому стиху.

Или въ той сценѣ, гдѣ Федра осыпаетъ негодаваніями Энопу:

*«Vils flatteurs...»*

За то и эффектъ этой роли въ ея цѣломъ былъ несравнимъ ни съ чѣмъ

Восторженные французы восклицали, и не безъ справедливости, что древнее афинское искусство воскресло передъ ними.

Изъ героинь времянь болѣе близкихъ къ намъ, Рашели удалась «Марія Стюартъ» хотя, быть можетъ, типъ вышелъ не совсѣмъ согласенъ съ историческимъ характеромъ несчастной королевы. Рашель поняла ее прежде всего «гордою», меланхолическою, неумолимою, терпѣливою въ страданіяхъ и всегда величественною.

Съ 1839 по 1843 годъ репертуаръ ролей Рашели еще значительно разросся. Туда вошли: «Эсэиръ» въ пьесѣ Расина; «Лаодикейя» въ Никомедѣ; «Паулина» въ Поліевктѣ Корнеля и мн. другія.

Роль Паулины, язычницы, обратившейся къ христіанству, гдѣ она въ экстазѣ просвѣтлѣнія небесною благодатью, благоговѣнно произноситъ: «я вѣрую» (je crois!) была новымъ торжествомъ великой артистки. Увлеченіе ея въ этой роли было такъ глубоко, такъ естественно, что зрители смѣшали театръ съ дѣйствительностью. Слова «я вѣрую» въ устахъ Рашели навели многихъ парижскихъ барынь, ревностныхъ католичекъ на мысль: постараться на самомъ дѣлѣ гениальную артистку обратить въ христіанскую вѣру, но еврейка Рашель осталась непоколебимо преданною религіи своихъ праотцевъ.

Въ 1840 году окончательно установленъ «ангажементъ» Рашели французскимъ театромъ въ такомъ видѣ: 27,000 фр. годоваго жалованія; спектакльной платы (feux) 64 раза въ годъ по 281 фр. 25 сантимовъ, одинъ бенефисъ не менѣе 15,000 фр. и три мѣсяца отпуска.

Въ 1845 году Рашель создала роль «Виргини» въ пьесѣ того же имени, сочиненія Латура де-Сент-Ибаръ (Latour de Saint-Ubars).

Въ 1846 г.—«Жанну д'Аркъ» въ трагедіи Сумэ. (Alexandre Soumet). Не смотря на весь талантъ Рашели—эта роль ей не удалась. Она сама любила эту роль, называла характеръ Жанны «Святою Женевьевою въ латахъ», исполняла ее отчетливо, была проста, невинна и вмѣстѣ горда, исполнена героизма, но быть можетъ, именно латы мѣшали ей, отнимали змѣиную прелесть ея красоты, такъ неотразимо дѣйствовавшей въ тюникѣ античныхъ женщинъ.

Въ 1847 году она однажды исполнила роль «Агриппины» въ Британникѣ Расина. Моложавость ея лица и формъ не помѣшали впечатлѣнію, котораго она достигла энергическимъ исполненіемъ характера нероновой матери. Въ томъ же году она сыграла «Говелію» (Athalie) съ необыкновеннымъ совершенствомъ. Одинъ костюмъ ея въ роли этой чудовищно-честолюбивой и уже не молодой царицы Іудейской наводилъ ужасъ. Вся роль была проникнута мрачнымъ величіемъ.

Въ 1848 г. Рашель исполнила «Лукрецію» въ римской пьесѣ Понсара. Ей пришлось въ послѣдствіи играть въ одинъ вечеръ обѣ главныя женскія роли этой пьесы: Туллію и Лукрецію. Это и дало мысль двумъ авторамъ Огюсту Макэ и Жюлю Лакроа сочинить пьесу съ двойною ролью для Рашели. Пьеса называется: «Валерія», гдѣ Рашель исполняла роль римской императрицы Ва-

лерии (Мессалины) и чрезвычайно схожей съ нею наружностью — куртизанки (Lycisea).

Пьеса расположена, разумѣется, такъ, что обѣ главныя женщины нигдѣ не появляются на сценѣ въ одно время.

Роль «жрицы наслажденья» въ обольстительной красотѣ древнихъ гетеръ и вакханокъ была исполняема Рашелью съ дивнымъ изяществомъ. Въ томъ же 1848 году, году смуть во Франціи и во всей Европѣ, Рашель на театрѣ пѣла «La Marseillaise», и всякій, кто ее тогда слышалъ, унесъ неизгладимое впечатлѣніе отъ этой мрачной и глубокой драматической декламации революціоннаго гимна.

Изъ позднѣйшихъ ея ролей, и притомъ не классическихъ, большую знаменитость приобрѣла роль «Адриенны Лекуврёръ», въ пьесѣ того же имени, для нея написанной Скрибомъ.

Жизнь Адриенны Лекуврёръ, великой парижской трагической актрисы XVIII вѣка, имѣетъ много общаго съ жизнью самой Рашели (странно, что судьба назначила имъ и умереть въ одномъ и томъ же возрастѣ, именно 38 лѣтъ!) Рашель создала эту роль съ особеннымъ вдохновеніемъ и симпатією. Минута, когда она декламируетъ своему возлюбленному басню Лафонтена «Два голубя», — минута, когда на блистательномъ знатномъ вечерѣ, куда она приглашена какъ артистка и гдѣ оскорблена какъ женщина, она восторженно обращается къ тѣни Корнеля (O mon grand Corneille!) — наконецъ: сцена умирающаго отъ яда (крайній предѣлъ естественности, даже до патологическихъ подробностей) становятъ эту роль почти на ряду съ самыми высшими созданіями Рашели.

Далѣе и новѣйшій репертуаръ Рашели въ свою очередь очень разрослся. Она стала играть «Тизбу» въ Венеціанской актрисѣ Гюбъ, мадмуазель де-Бель-Иль въ пьесѣ того имени, соч. Дюма: въ «Луизѣ Линьероль», въ «Тѣни Мольера» и т. д.

Многіе авторы наперерывъ старались сочинить для нея роли, согласныя съ ея талантомъ и ея личностью. Такъ какъ въ тюнникѣ античныхъ женщинъ она была все-таки лучше всего, и такъ какъ она по странному капризу во всю жизнь сохранила особенное влеченіе къ ролямъ кокетливымъ (не имѣя впрочемъ для того прямого призванія), то чтобы угодить и тѣмъ и другимъ требованіямъ, для нея были сочинены маленькія пьесы въ родѣ картинокъ изъ античной римской жизни: Гораций и Лидія (поэтъ и его фаворитка), «Воробушекъ Лесбіи» (фаворитки поэта Катутла). И въ этихъ роляхъ, гдѣ только требовалась женская грація, умъ въ тонкихъ оттѣнкахъ и мастерство носить «пенлумъ», Рашель была прелестна.

Мадамъ де-Жирарденъ написала для нея большую комедію: «Леди Тартюфъ», которая была также однимъ изъ триумфовъ Рашели, хотя всѣ сознавали, что въ трагическихъ роляхъ она гораздо болѣе на мѣстѣ. Типъ отъявленной лицемѣрки (Lady Tartufe) подъ личностью ханжества и филантропіи

скрывающей продѣлки самыя порочныя, достойныя Донъ-Жуана въ женскомъ родѣ, этотъ типъ, существующій въ современномъ обществѣ, былъ переданъ Рашелью мастерски; но все это: не Федра, не Камилла, не Герміона!

Рашель, послѣ блистательныхъ своихъ побѣдъ на первой парижской сценѣ — быстро разбогатѣла, и богатство ея, разумѣется, возрастало съ ея славою. Окладами своими при французскомъ театрѣ и чрезвычайно выгодными сборами во время ея вояжей по французскимъ провинціямъ и чужимъ землямъ (Англіи, Италіи и Германіи) она приобрѣтала отъ трехъ до четырехъ сотъ тысячъ франковъ въ годъ, что вскорѣ и сдѣлало ее миллионеркою.

Вся родня ея, все семейство «Феликсовъ» («счастливыхъ» геніемъ Рашели) пристроилось къ театру. Сара, Лія, Ребекка, Рафаель появились на сценѣ французскаго театра, и на другихъ сценахъ. Ребекка (умершая въ 1854 году, отъ чахотки) обладала замѣчательнымъ талантомъ. Впослѣдствіи и самая младшая изъ семьи, Дина, играла царя-отрока, Іоаса въ Гоеоліи.

Труженическая жизнь, которую добровольно на себя наложилъ Рашель — эти непрерывные переѣзды, непрерывныя представленія почти безъ отдыха, во время отпусковъ, не могли быть полезны, ни для ея здоровья, ни для искусства, потому что вояжи отвлекали ее отъ настоящаго мѣста среди труппы парижской и отъ обдумыванія и созданія новыхъ ролей. Впередъ она не шла и заботилась болѣе о личныхъ выгодахъ, нежели о музахъ, которымъ служила.

Зимой 1853—1854 г. она посѣтила Россію.

Петербургъ и Москва видѣли Рашель — Федрой, Камиллой, Эрміоной, Паулиной, Роксаной (въ Баязетѣ), Тизбой (въ Анжело, Гюго), Жанной д'Аркъ, Маріей Стюартъ, Адриенной Лекуврёръ, леди Тартюфъ, Лезбіей, Лидіей...

Петербургъ, какъ всегда, принялъ парижскую знаменитость съ безграничнымъ увлеченіемъ, и если бы не было извѣстно насколько въ подобныхъ дѣлахъ участвуетъ мода, желаніе не отстать одѣ другихъ, можно бы счесть, что мы, въ своемъ космополитномъ городѣ поняли и оцѣнили великую французскую артистку, наравнѣ съ самыми парижанами. При баснословно-громкихъ цѣнахъ, Михайловскій театръ былъ полонъ каждый разъ до-нельзя.

Москва, какъ всегда, выказалась самостоятельнѣе. Тамъ явились оппозиціи со стороны любителей театра, просвѣщенныхъ, но исключительно русскихъ. Эта партія довольно многочисленная и взявшая перевѣсъ надъ модною аристократическою (которая также офранцужена въ Москвѣ, какъ и въ Петербургѣ), отдавала Рашели всѣ справедливости въ необыкновенномъ, геніальномъ талантѣ, въ ея скульптурныхъ, чуднаго изящества позахъ, въ ея истинно-трагическомъ голосѣ, во всемъ чудномъ проявленіи этой личности рѣдкой, исключительной, но... до безумныхъ восторговъ не доходила. «Хорошо, отлично играетъ!» говорили москвичи, но играетъ-то что? Она всего лучше въ старинныхъ «классическихъ» трагедіяхъ на античные сюжеты. Но ей не воскресить того, что не имѣетъ права гражданства въ современномъ намъ искусствѣ; ей не сдѣлать для насъ роднымъ, близкимъ сердцу того, что отжило свой вѣкъ

и для насъ, по самому существу дѣла—чужое. Русскій смыслъ по своей натурѣ заклятый врагъ реторики, а отнимите реторику изъ трагедій Корнеля и Расина, что останется въ нихъ? Для русскаго, развитаго по литературнымъ дѣламъ, пристрастіе самыхъ просвѣщенныхъ французовъ къ ихъ вѣчнымъ идоламъ: Корнелю, Расину, Мольеру и непонятно, и забавно, и жалко. Русскіе пережили этотъ самый псевдо-классицизмъ въ эпоху литературы «на-носной» изъ Франціи, въ эпоху русскихъ Вольтеровъ, Расиновъ, Жанъ-Батистовъ Руссо... Едва только русскіе прозрѣли въ отношеніи словесности, едва только узнали истинную драматическую красоту, — псевдо-классицизмъ погибъ для нихъ безвозвратно. Какъ одна ласточка весны не дѣлаетъ, такъ и одна отличная исполнительница не дѣлаетъ возможною цѣлую драму. А что же за драма безъ цѣлости впечатлѣнія? Рашель въ Федрѣ, Эрміонѣ, Камиллѣ безподобна,—слова нѣтъ противъ этого. Но какъ она только скрывается за кулисы, нѣтъ никакой возможности прослушивать эти безконечныя тирады «наперсниковъ» и «наперсницъ», эти длиннѣйшіе, напыщенные рассказы, надобшіе намъ на школьныхъ скамейкахъ:

*A peine nous sortions du port de Trézéne*

*Il était sur son char...*

Старо и скучно! Старо и скучно... потому что основано на условности, на принятой риторической манерѣ, безконечно далекой отъ правды чувства и слова, характера и драматическаго положенія. Не говоря о великомъ Шекспирѣ (котораго Рашель не играетъ), наши «доморощенные» пьесы въ тысячу разъ болѣе удовлетворяютъ современную жажду истины на сценѣ, нежели всѣ пресловутыя ходулныя трагедіи Расиновъ и Корнелей? А въ новѣйшихъ пьесахъ, между тѣмъ, Рашель не имѣетъ вполнѣ той силы, не производитъ такого обаятельнаго впечатлѣнія. Одна роль Адриены Лекуврѣръ служитъ исключеніемъ; оттого такъ и захватываетъ зрителя. Но тутъ опять: пьеса г. Скриба сшита уже черезъ-чуръ неискусно; такъ вездѣ и проглядываютъ «бѣлыя нитки» самыхъ рутинныхъ театралныхъ приемовъ. Вотъ какъ думали и говорили въ Москвѣ.

Насколько правды въ такомъ мнѣніи, насколько несправедливы тѣ, которые, какъ намъ удалось лично слышать, прямо предпочитали любую пьесу г. Островскаго лучшимъ «ролямъ» Рашели, всего этого мы разбирать не станемъ. Пришлось бы коснуться слишкомъ глубокихъ эстетическихъ вопросовъ. Замѣтимъ однако, что самые восторженные поклонники Рашели въ Россіи не могли воздерживаться отъ ропота на непомѣрно высокія цѣны при ея представленіяхъ и на возмутительно дѣйствовавшую посредственность «труппы», которая ее окружала, на этихъ постоянныхъ ея спутниковъ и спутницъ, набранныхъ изъ числа плохихъ, бездарныхъ провинціальныхъ актеровъ, какъ будто нарочно для яркаго контраста съ дивною Федрою, Камиллою, Эрміоною...

Самая простая логика говорить, что Рашель, при огромности своего таланта, вовсе не нуждалась въ пособіи такого контраста, что тутъ, слѣдова-



тельно, важную роль играли расчеты финансовые, слишком несомвѣстные съ высокимъ служеніемъ искусству.

Подобныя же расчеты самой Рашели, или управлявшаго дѣлами ея брата, Рафаэля «директора ея отпусковъ» (directeur de ses congés) заставили великую актрису посѣтить и Новый-Свѣтъ. Нью-Йоркъ осыпаетъ золотомъ знаменитости, гремящія въ Европѣ.

Но... надежды эти исполнились вовсе не такъ блистательно, какъ предполагало европейское семейство. Въ Америкѣ масса публики могла оцѣнить Рашель еще въ тысячу разъ менѣе, нежели наша публика московская..

Между тѣмъ климатъ Америки подѣйствовалъ на артистку пагубно.

Во Францію Рашель возвратилась совершенно больною. Весь 1856 и 1857 годъ продолжались ея тяжкія страданія. Когда она посѣтила Парижъ и продала свой богатѣйшій отель въ улицѣ Трюдонъ, Парижъ зналъ уже, что прощается съ нею навсегда. Она и сама это предчувствовала. Въ одной изъ своихъ прогулокъ по Парижу въ экипажѣ, она остановилась передъ зданіемъ Théâtre Français и долго, долго смотрѣла на эти стѣны, свидѣтельницы столькихъ ея триумфовъ, на эти двери, куда она вошла бѣдненькой еврейской дѣвухой, дебютанткой и куда черезъ нѣсколько мѣсяцевъ хлынулъ весь Парижъ, чтобъ дивиться новому чуду искусства. Рашель смотрѣла на двери этого театра съ печальною увѣренностью, что никогда болѣе не переступить этого завѣтнаго порога, что голосъ ея ослабѣлъ и она уже не въ состояніи продекламировать ни одного стиха своего «великаго Корнеля...»

А парижане между тѣмъ, въ долгое отсутствіе Рашели успѣли создать европейскую славу другой трагической артистки, Итальянки Ристори, съ большимъ, замѣчательнымъ талантомъ. Хотя она играетъ не иначе, какъ на итальянскомъ языкѣ, французы какъ-то себѣ присвоили и этотъ, не родной имъ талантъ, и провозгласили Ристори—прямо соперницей Рашели.

Черезъ три мѣсяца послѣ этой горькой минуты, Рашель угасла въ той же болѣзни, какъ и сестра ея, Ребекка,—въ чахоткѣ.

Угасла въ цвѣтѣ лѣтъ и таланта, и увела съ собою въ могилу—французскую классическую трагедію. Теперь и Корнель и Расинъ врядъ ли когда-нибудь еще появятся на сценѣ и получать возможность привлекать современную публику.

По громадности ея таланта въ роляхъ, гдѣ на первомъ планѣ были могучая страсть, фанатическая, все-поглощающее чувство, можно сильно пожалѣть, что Рашель родилась французскою, пристрастною къ лже-классическому театру, а не англійскою, не нѣмецкою, не русскою актрисою, и что просвѣщенные французскіе литераторы не могли имѣть на нее достаточно вліянія, чтобы побудить ее въ свой репертуаръ включить нѣкоторыя изъ ролей Шекспировскихъ. Конечно она никогда не была бы ни Джульеттой, ни Дездемоной, ни Имодженой, ни Корделіей, ни Офеліей—въ ней не было достаточно нѣжности, женственности, не было достаточно «слезъ» въ голосѣ для этихъ ролей; — но

ужасная леди Макбетъ будто ждала такой исполнительницы, которая изъ Гоголя Расина создала типы незабвенные.

Сочувствіе Парижа къ своей великой артисткѣ въ послѣдній разъ выказалось на ея похоронахъ. Съ 11-ти часовъ утра на Королевской площади (Place Royale) и въ примыкающихъ улицахъ толпились отъ 30 до 40 тысячъ человѣкъ, между тѣмъ какъ другія толпы стремились къ площади Бастиліи, къ улицѣ «la Roquette» и къ кладбищу «Père-Lachaise». Около гроба собрались министры, всѣ актеры, актрисы и общники Французскаго Театра, члены Академіи французской, всѣ парижскія знаменитости журнальнаго, литературнаго міра и по части искусствъ — всѣ первѣйшіе актеры и актрисы разныхъ театровъ, съ ихъ директорами и режиссерами; также представители главнѣйшихъ банкирскихъ домовъ.

Въ 11 часовъ главный равнинъ началъ совершать предписанные обряды, между тѣмъ какъ толпа народа на улицахъ все прибывала.

Въ 12<sup>1/2</sup> часовъ гробъ былъ поставленъ на богатую траурную колесницу въ шесть лошадей и покрытъ золотыми и лавровыми вѣнками. 12 каретъ слѣдовали за гробомъ. Около гроба шли впереди другихъ: братъ Рашели Рафаэль Феликсъ, книгопродавецъ Мишель Леви, и Габріэль, младшій сынъ артистки. Старшій Александръ (признанный графомъ В.), въ день похоронъ находился въ Женевѣ.

За этими приближенными лицами шли сочлены «Comédie Française», депутаты отъ драматическихъ актеровъ, друзья, знакомыя артистки и несчетная толпа лицъ всякаго званія. Кисти гроба держали баронъ Тайлоръ, Огюстъ Макэ, президентъ Общества драматическихъ авторовъ — Александръ Дюма и одинъ артистъ Французскаго театра Жеффруа. У могилы говорили рѣчи: Макэ, Жюль Жаненъ и пѣвецъ Батайлъ. Во время всего погребальнаго шествія до самаго кладбища, тысячи парижанъ—въ печали и въ благоговѣйномъ молчаніи сопровождали гробъ той самой Еврейки, которая двадцать-пять лѣтъ назадъ бродила по этимъ самымъ улицамъ—нищенкою дѣвочкою.

Опрѣдѣлить съ точностью значеніе таланта Рашели въ судьбѣ драматическаго искусства нашего времени,—задача не совсѣмъ легкая и богатая для пространной критической разработки.



# „Фра-Діаволо“ \*)

Обера.



Когда по журналамъ стало извѣстно, что прошлымъ лѣтомъ въ Лондонѣ итальянская труппа поставила Оберову оперу «Фра-Діаволо» (съ г-жею Бозіо и Ронкони) и что Оберъ придѣлалъ для этой постановки «речитативы» и вставилъ нѣсколько новыхъ нумеровъ, мы были увѣрены, что эта «старая погудка на новый ладъ» непременно посѣтитъ и нашу итальянскую сцену. Г-жа Бозіо—въ роли Церлины въ Фра-Діаволо имѣла въ Лондонѣ большой успѣхъ—слѣдовательно захочетъ воспользоваться такимъ же и въ Петербургѣ.

Вотъ Г-жа Бозіо и выбрала эту новинку для своего бенефиса. Опера обставлена, поставлена и разучена весьма тщательно, — театръ наполнился весь снизу до верху; но бенефисъ любимицы нашей публики прошелъ довольно-холодно, былъ почти лишень тѣхъ восторженныхъ «овацій», къ которымъ г-жа Бозіо привыкла и которыхъ вправѣ ожидать.

Гдѣ же причина несбывшимся ожиданіямъ? Гдѣ тайна холоднаго впечатлѣнія на публику? Кто виноватъ—исполнители или сама опера? — Отвѣтимъ: — не исполнители и не сама опера; виновата мысль: пересадить произведеніе «чисто-французское» на чужую для него почву «итальянскую».

И если самъ Оберъ участвовалъ въ этомъ лондонскомъ заговорѣ противъ своего собственнаго дѣтища, это показываетъ только, что онъ не слишкомъ чадолюбивый отецъ, или что тридцать лѣтъ постоянныхъ побѣдъ передъ парижскою публикою сдѣлали его весьма равнодушнымъ къ дальнѣйшей судьбѣ созданныхъ имъ оперъ.

Вамъ, читатель, конечно не одинъ разъ приходилось замѣчать, что пьеска, восхищающая васъ на Французской сценѣ Михайловскаго Театра, утрачиваетъ всю свою прелесть, всю поэзію, всю теплоту впечатлѣнія, когда является на русской сценѣ въ Александровскомъ Театрѣ. Дѣйствіе тоже, — разговоры и положенія тѣ же—все то же, да не то! Актеры точно не въ своей тарелкѣ, и чѣмъ болѣе стараются объ отчетливой игрѣ, тѣмъ меньше имъ удается схватить тонъ и характеръ оригинальной пьесы, если она типически французская, во французскихъ нравахъ и привычкахъ, проникнута французскимъ умомъ, шаловливымъ, порхающимъ какъ мотылекъ. Въ переводахъ, въ переложеніи на другую труппу—весь этотъ ароматъ легкости, тонкости утра-

\*) Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 5.

чивается. На оборотъ, нельзя себѣ представить искаженія болѣе жалкаго, еслибъ пришлось видѣть нашего «Ревизора» или «Не въ свои сани не садись» — въ переводѣ французскомъ! Тамъ ужъ ровно ничего бы не вышло, кромѣ каррикатуры.

Въ операхъ конечно такое пересаживаніе, по необходимости, должно случаться чаще нежели въ драматическихъ пьесахъ.

Во всей Германіи, напримѣръ, Донъ-Жуана и Фигаро Моцарта играютъ на нѣмецкомъ и нѣмцы даже забыли почти, что въ оригиналѣ эти оперы написаны на итальянскій текстъ.

Оперы Боальдѣ и Обера: Бѣлая дама, Каменщикъ, Невѣста, Фра-Діаволо, Фенелла и т. д. приводятъ въ восторгъ нѣмецкую публику, не смотря на свой чисто-французскій поворотъ.

«Иосифъ» — Меюля по серіозности характера музыки, имѣлъ даже больше успѣха въ Германіи, нежели въ Парижѣ, для котораго написанъ.

Оперы Глука, — написанныя на французскіе тексты, нынѣшнему Парижу совершенно незнакомы, а съ большимъ успѣхомъ и постоянно исполняются въ переводѣ на нѣмецкій въ Берлинѣ.

Но замѣтите: — исключеніе «въ пользу» переводовъ оперъ и исполненія «чужими» для нихъ труппами всегда на сторонѣ Германіи. Еще, быть можетъ, болѣе гибкости въ этомъ случаѣ выказываютъ оперныя труппы въ народахъ славянскихъ. Въ Варшавѣ, въ Петербургѣ — мѣстные артисты по недостатку «отечественнаго» репертуара должны необходимо пробавляться достояніемъ чужимъ, исполнять оперы всѣхъ школъ на свѣтѣ, лишь бы онѣ приходились сколько-нибудь по средствамъ труппы.

Напротивъ того, въ Парижѣ переводныя оперы очень рѣдко удаются, а Италія и ея артисты — въ дѣлѣ оперъ — крѣпко держатся и должны держаться своего роднаго.

Не смотря на всѣ усилія оперныхъ итальянскихъ труппъ обогатить репертуаръ произведеніями Мейербера, Вебера, Обера эти попытки никакъ не прививаются ко вкусу итальянскихъ пѣвцовъ и чисто итальянской публики.

Роберта, Гугенотовъ, Профета, Сѣверную Звѣзду даютъ на многихъ итальянскихъ сценахъ даже въ самой Италіи, но всегда «съ горемъ-пополамъ».

Довольны такимъ обитальянизированіемъ оперъ не итальянскихъ могутъ оставаться только публики съ музыкальной стороны самыя невзыскательныя (въ Лондонѣ, въ Нью-Йоркѣ и т. д.). Истинные же любители оперы во вкусѣ «итальянскомъ», приверженцы «пѣнія», какъ главной приманки въ оперныхъ наслажденіяхъ, всегда найдутъ, что оперы Мейербера или Обера, исполненныя Итальянцами, — выходитъ ни то ни сѣ, «ни пава ни ворона».

Тѣхъ сторонъ, которыя необходимы для хорошаго исполненія французскихъ и нѣмецкихъ оперъ, — воодушевленной, умной игры, тепла, поэтического созданія характеровъ — рѣшительно нѣтъ въ натурѣ итальянскихъ исполнителей, а для тѣхъ сторонъ, которыми блистаютъ итальянскіе пѣвцы — для

широкаго, плавнаго пѣнія и виртуозности въ вокализациі по большей части поприще слишкомъ ограничено въ операхъ неитальянскаго происхожденія.

На нынѣшній разъ случилось такъ, что выборъ пересаживанія на чужую почву палъ на цвѣтокъ типически-французскій, на оперу, которая можетъ служить образцомъ того рода сочетанія легкой музыки съ легкою интригою, который выросъ, разросся и процвѣтаетъ на сценѣ парижской Opéra Comique.

Рихардъ Вагнеръ (въ своей книгѣ «Opere und Drama»), дѣлая мѣткій очеркъ характера существующихъ разныхъ направленій разныхъ школъ въ драматической музыкѣ, называетъ французскую комическую оперу оперою тонкаго плутовства,—Piffigkeitsoper.

И дѣйствительно, въ этомъ родѣ музыкально-драматическихъ зрѣлищъ, тонко придуманная, занимательная завязка, интрига, потомъ неожиданная, эффектная развязка—главное; музыка, пѣніе представляютъ интересъ уже второстепенный,—хоры, сценическій блескъ помѣщаются только на придачу, какъ hors d'oeuvre!

Преобладанье собственно сценическаго, разговорнаго интереса въ этомъ родѣ оперъ для французской публики такъ важно, что Оберъ въ одномъ изъ раннихъ своихъ произведеній («Снѣгъ») былъ освистанъ въ Парижѣ за то, что вздумалъ на итальянскій манеръ—дать примадоннѣ арію въ самомъ концѣ оперы, послѣ развязки.

Какъ только интриги распутались, кончились, къ сочетанію любовниковъ препятствія больше нѣтъ,—занавѣсъ долженъ немедленно падать, потому что французы не въ состояніи слушать музыку для музыки.

Назначая музыкальному элементу въ спектаклѣ комической оперы,—этомъ «водевилѣ» большихъ размѣровъ—ту же роль, какую занимаютъ, напримеръ, корица, ваниль, кардамонъ въ издѣліяхъ повареннаго искусства, французы и не требуютъ отъ такого рода музыки ничего кромѣ «пряности», «пикантности».

Национальная музыка французовъ — народа мало музыкальнаго—вся въ «кадриляхъ» и въ «пѣсенкахъ» или водевильныхъ куплетахъ (chansonnettes et couplets).

И оперы въ чисто французскомъ родѣ состоятъ на половину изъ мотивовъ въ родѣ кадрили или маршей, на половину изъ легкой, водевильной декламациі въ формѣ куплетовъ.

Въ произведеніяхъ Обера, Адана, къ этимъ двумъ главнымъ элементамъ подмѣшивается третій: виртуозная бравурность въ аріяхъ примадоннѣ и теноровъ—тутъ замѣтно вліяніе Россини. Но этотъ итальянскій элементъ, среди музыки французской, такъ и остается «особнякомъ», не сливаясь со всѣмъ окружающимъ.

Теперь представьте же себѣ такую оперу, типически-французскую — на итальянской сценѣ, представьте себѣ вдохновенія Обера и Скриба, легкія, мелкія, игривыя, искристыя, какъ блески шампанскаго, порученными такой

труппѣ, которая привыкла къ риторической напыщенности итальянскихъ «Ореге serie» къ ядамъ и кинжаламъ синьоровъ Верди и Каммарано, такой труппѣ, которая комизмъ понимаетъ не иначе, какъ въ стереотипныхъ формахъ итальянскаго буфонства (маркизь въ Линдѣ, шарлатанъ въ Elisir и т. д.).

Результатъ можетъ быть наврядъ удаченъ, а развѣ что назидателенъ съ отрицательной стороны.

Съ первыхъ тактовъ увертюры чувствуется какая то мелковатость формъ, которая некстати въ залѣ Большаго театра.

Тоже самое впечатлѣніе продолжается и по открытію занавѣса.

Вы ждете музыки, пѣнія,—вась угощаютъ отрывочными репликами хора подъ полутанцовальный мотивъ, потомъ выходитъ бенефициантка (Церлина) для того чтобъ пропѣть микроскопическій дуэтцъ съ г. Беттини (Лоренцо).

Потомъ вбѣгаютъ г. Дебассини и г-жа де-Мерикъ-Лаблашъ (лордъ и леди, ограбленные разбойниками) не эффектно и не смѣшно. Г. Дебассини очень усердно старается быть забавнымъ въ каррикатурной роли англичанина; но къ сожалѣнію г. Дебассини вовсе не «Буффо».

Роль лорда, какъ пишутъ журналы, великолѣпно исполнялъ въ Лондонѣ Ронкони, одинъ изъ первѣйшихъ оперныхъ комиковъ въ свѣтѣ.

Прибавленная Оберомъ арія для Ронкони у насъ прошла безъ эффекта, тогда какъ извѣстные куплеты лорда (Je voulais bien) довольно понравились даже въ исполненіи г. Дебассини.

Роль леди Памелы въ игрѣ г-жи Мерикъ-Лаблашъ совершенно не удалась; припишемъ это душевному разстройству артистки вслѣдствіи семейнаго горя, ее постигнаго (при повтореніи оперы, роль Памелы исполняла г-жа Эверарди и, какъ слышно, съ несравненно-большимъ успѣхомъ).

Въ квинтетѣ перваго дѣйствія является на сцену герой пьесы — атаманъ разбойничьей шайки Фра-Діаволо, подъ видомъ щеголеватаго маркиза Сан-Марко. Г. Тамберлика въ этой роли можно только пожалѣть. Нашъ Отелло \*) не знаетъ, бѣдный, какъ сладить съ партіей, написанной въ регистрѣ невозможномъ для пѣвца итальянскаго.

У французовъ бываютъ голоса какія-то амфибіи, не то теноръ не то басъ, но и не баритонъ, голоса, которые берутъ свободно и нижнее *si bémol* (на второй линіи въ басовомъ ключѣ) и верхнее *Ut* (второе скрипичное) пожалуй *Ré* (разумѣется, фальцетомъ) голоса—скользящія по двумъ съ половиною октавамъ мужскаго регистра. Такой голосъ былъ въ концѣ прошлаго вѣка у актера «Martin» для котораго написана бездна ролей въ операхъ Мегюля, Керубини, Изуара, Боальдье. За этимъ регистромъ такъ и осталось имя «Les Martins».

Такой же былъ въ 30-хъ годахъ у пѣвца-актера Chollet, для котораго Герольдъ написалъ Цампу, а Оберъ очень много ролей, въ томъ числѣ и Фра-Діаволо; французская манера пѣть требуетъ не столько нотъ сколько де-

\*) Изъ оперы Россини.

кламаціи и легкой свободы фразировки. Даже нѣмцы подмѣтили это требованіе иныхъ французскихъ ролей. Фра-Діаволо относятъ къ ролямъ «теноровъ играющихъ» (Spiel-tenor). Г. Тамберликъ, въ качествѣ виртуоза итальянскаго, принадлежитъ скорѣе къ тенорамъ неиграющимъ, и такъ какъ «вокальная» сторона его партіи въ этой пьесѣ очень для него неудобна, то ему здѣсь рѣшительно негдѣ высказаться.

Лучшимъ моментомъ длиннаго перваго акта оперы выходитъ тріо бандитовъ (г. Тамберликъ, г. Марини и г. Эверарди). Этотъ нумеръ вновь сочиненъ Оберомъ для лондонской сцены, гдѣ разговоры замѣнены речитативами и первая характеристика «сподвижниковъ» Фра-Діаволо должна была найти свое отраженіе въ музыкѣ. Какъ въ костюмѣ бандитовъ, являющихся въ видѣ оборванныхъ нищихъ, соблюдена вѣрность и живописный мѣстный колоритъ, такъ и музыка съ чрезвычайнымъ мастерствомъ построена на припѣвѣ гобоя и волынки двухъ pifferari. Это — въ приготовительной сценѣ входа бандитовъ и встрѣчи ихъ съ трактирщикомъ Маттео (г. Полонини). Въ терцетѣ съ Фра-Діаволо, по уходѣ трактирщика, также много музыкальных достоинствъ. Гг. Марини и Эверарди, и со стороны игры, и со стороны пѣнія превосходно исполняютъ свое дѣло и, не смотря на второстепенность своихъ ролей, остаются до конца оперы самыми выпуклыми и занимательными ея личностями.

Второе дѣйствіе открывается речитативомъ и арією Церлины. Речитативъ, съ его инструментальнымъ вступленіемъ въ видѣ антракта, тотъ же, что и въ прежней формѣ этой оперы.

Арія прибавлена Оберомъ для Лондона, но не вновь сочинена, а взята изъ мало любимой и мало знаемой оперы «Клятва» (le Serment). Тутъ есть очень граціозные вокализы, въ которыхъ талантъ г-жи Бозио выступаетъ въ большомъ блескѣ.

Г-жа Бозио, въ прелестномъ костюмѣ итальянской простолюдинки, во всѣхъ сценахъ своей роли очень на-мѣстѣ и играетъ съ большою отчетливостью, даже довольно-наивно. Комическое тріо лорда, леди и Церлины очень скрашено превосходнымъ звукомъ голоса г-жи Бозио. Партія милорда ждетъ Ронкони, оттого общее впечатлѣніе терцета, въ своемъ родѣ мастерскаго, вышло безцвѣтно! Баркаролла (Agnés la jeune fille), которою, какъ сигналомъ, Фра-Діаволо приманиваетъ въ окно своихъ сообщниковъ, — рѣшительно внѣ средствъ г. Тамберлика. Сцена, гдѣ Церлина раздѣвается, молится и ложится спать, а спрятанные бандиты за ней подглядываютъ, такъ эффектно задумана и рассчитана авторами, что всегда и вездѣ будетъ нравиться. Музыка тутъ доходитъ до истинной граціи и наивности, притомъ, — что не часто у Обера, — тонко и занимательно оркестрована.

Сцены гдѣ Фра-Діаволо, чтобъ замаскировать свой умыселъ, объявляетъ Лоренцу, что пришелъ на свиданье съ его невѣстой, а лорду — что на свиданье съ его женой, ревнивыя вспышки мужчинъ и столкновеніе ихъ съ мнимыми измѣнницами могли бы дать поле для широко-задуманнаго финала. У

Обера есть весьма счастливыя мысли въ терцетѣ мужчинъ. Когда же приходятъ женщины весь квинтетъ построенъ на очень плоской 3-й фигурѣ контрданса. Въ своемъ родѣ это равняется самымъ пошлымъ кабалетамъ итальянскихъ маэстро. Въ терцетѣ мужчинъ эффектно выказался весьма пріятный, нѣжный теноръ г. Беттини.

Въ 3-мъ актѣ очень милая декорація (капелла въ Террачинскихъ горахъ) ландшафтъ весьма живописенъ и прекрасно освѣщенъ.

Большая арія Фра-Діаволо исполняется г. Тамберликомъ отчетливо, но... не въ томъ характерѣ, какой тутъ требуется. Мы помнимъ одного исполнителя, который, какъ французъ происхожденіемъ и отличный актеръ, былъ превосходенъ въ этомъ монологѣ, сотканномъ изъ французскихъ эффектовъ; мы говоримъ о г. Леоновѣ.

Хоръ поселянъ (Râques-fleuries) весьма счастливо задуманъ и граціозенъ, но прошелъ совершенно холодно. Не оттого-ли что и онъ внѣ привычекъ «итальянской» оперы и эта «неумѣстность» постоянно сама собою чувствуется?

Тарантелла, прибавленная Оберомъ для сцены сельскаго праздника, расхвалена журналами, но намъ не показалась ни новою, ни особенно-граціозною. Музыка миленькая, да все это встрѣчалось такъ часто во всѣхъ операхъ и балетахъ!

Лучшимъ нумеромъ 3-го акта вышла каватина Лоренца, въ которой на русской сценѣ такъ хорошъ г. Булаховъ. Маленькая эта арійка какъ нельзя удачнѣе написана для тенора и, не смотря на свою крайнюю незатѣйливость, принадлежитъ къ самымъ счастливымъ вдохновеніямъ Обера.

Уже въ терцетѣ втораго акта симпатическій голосъ и изящная манера пѣнія г. Беттини выступили очень выпукло. Многіе дружно захопала артисту, но большая часть публики затушевала аплодисменты. «Какъ дескать можно выражать сочувствіе къ тенору, который занимаетъ только второстепенныя роли! Аплодировать за «соло» слѣдуетъ только *первымъ* «сюжетамъ»; эта же несправедливость въ отношеніи г. Беттини выказалась и послѣ его каватины въ 3-мъ дѣйствіи, которая исполняется г. Беттини—безукоризненно (что о первыхъ сюжетахъ приходится сказать не слишкомъ часто). Когда же наконецъ исчезнуть изъ нашей оперной публики предразсудки такъ явно свидѣтельствующіе объ отсутствіи вкуса, толка и безпристрастія?

Послѣднія сцены оперы,—ея развязка, или какъ-то вяло (можетъ быть на первый разъ). Впрочемъ и всегда этотъ конецъ піесы наводилъ насъ на довольно грустныя думы: къ чему основывать піесу, музыкальную (!) драму на анекдотикѣ, гдѣ все дѣло въ ловкой поимкѣ ловкаго мошенника? Кому должны мы симпатизировать въ піесѣ? Англійской четѣ?—она только смѣшна; Церлиніъ и ея возлюбленному, Лоренцо?—какъ характеры, какъ данности психологическія, они оба едва очерчены; самому герою піесы, блестящему Фра-Діаволо?—но онъ—разбойникъ, грабитель на большой дорогѣ, и все дѣйствіе



наклонено къ тому, чтобъ онъ попался какъ волкъ въ капканъ. Какая же тутъ къ нему симпатія? Триумфъ напскихъ карабинеровъ составляетъ «паеосъ» піесы;—какой же это драматизмъ?

Ну, да зачѣмъ по случаю Фра-Діаволо (!) пускаться въ такіе анализы! Скажемъ лучше опять, что оперѣ этой мѣсто въ театрѣ-циркѣ, гдѣ дають «Марту» и «Лучію», «Фенелу» и «Фрейшюца», «Линду» и «Глухаго», а не на большой оперной сценѣ! не у итальянцевъ, гдѣ и исполнители, и публика жаждутъ исключительно итальянскаго.

Мнѣ какъ-то случилось приводить сужденіе одного моего пріятели, нѣмца, который во всѣхъ эстетическихъ наслажденіяхъ постоянно ищетъ «настоящаго», «истаго» (ächt). Представленіе Фра-Діаволо на итальянской сценѣ могло бы только разсердить моего пріятели, который между тѣмъ чрезвычайно любитъ итальянскія оперы, плакалъ отъ удовольствія въ «Barbiere» и «D. Pasquale» съ незамѣнимымъ Лаблашемъ, а для комическихъ оперъ Скриба и Обера нарочно раза два съѣздилъ въ Парижъ.



## Концертъ г-жи Леоновой \*).



Вопросить о всѣхъ возможныхъ и невозможныхъ концертахъ мучительнаго для музыкантовъ сезона нѣтъ никакой надобности, но сказать пару словъ о нѣкоторыхъ слѣдуетъ. Къ числу этихъ исключеній принадлежитъ концертъ Д. М. Леоновой, всего болѣе потому, что составъ концерта и пріемъ, сдѣланный публикою разнымъ нумерамъ программы, возбуждаетъ кое-какія размышленія,—напримѣръ въ такомъ родѣ:

Вопросъ: для чего въ программу концертовъ включаются піесы, исполняемыя оркестромъ (увертюры, антракты и т. д.)?

Отвѣтъ: въ «началѣ» концерта—по принятому порядку, въ видѣ сигнала, что представленіе начинается; «въ срединѣ» концерта въ видѣ отдыха для слушателей піесъ солистныхъ и для зрителей живыхъ картинъ, въ обоихъ случаяхъ, т. е. въ началѣ и въ срединѣ, въ видѣ лишняго баласта, котораго никто не слушаетъ, потому что для однихъ это не принято, противно модному обычаю, для другихъ скучно до зѣвоты, если чуть музыка не столько

\*) «Муз. и Театр. Вѣстникъ» 1858 г. № 8.

съ родни плясовой, разбитной, шикарной музыкѣ, какъ напримѣръ послѣднее allegro увертюры «Карла Смѣлаго».

Вопросъ: хорошо-ли сдѣлала Д. М. Леонова, что изъ уваженія къ памяти Глинки, котораго совѣтами по искусству пѣнія имѣла счастье пользоваться, включила въ свой концертъ много сочиненій великаго русскаго музыканта?

Отвѣтъ: хорошо въ отношеніи себя самой; стремленіе ея похвально, благородно; не хорошо съ той стороны, что музыка Глинки была не совсѣмъ кстати въ подобномъ пестромъ концертѣ, передъ публикою, которая не въ состояніи сочувствовать истинной музыкальности, способна увлекаться только блескомъ виртуозности, мишурными эффеками и цыганизмомъ въ пѣніи, а на серьезныя инструментальныя піесы не обращаетъ ни малѣйшаго вниманія. Въ такомъ случаѣ, любимый вальсъ или модная любимая полька безъ сомнѣнія больше у мѣста въ оркестрѣ Александринскаго театра, нежели гениальная увертюра къ «Холмскому».

Пишущій эти строки, при разѣздѣ послѣ концерта Леоновой, слышалъ такое мнѣніе, что «концертъ всѣмъ былъ хорошъ, да музыка Глинки испортила всю программу». Что такой приговоръ не уродливое исключеніе, а мнѣніе массы,—въ этомъ свидѣтельствуеетъ то обстоятельство, что ни одна изъ піесъ Глинки (кромѣ дуэта «Прости меня, прости», обдѣланнаго Глинкою изъ мелодіи П. С. Оедорова) не вызвала аплодисментовъ.

Повторимъ за г. Ростиславомъ (переводя по-русски его французское изрѣченіе):

«Никто въ своей землѣ пророкомъ не бывалъ!»

Прибавимъ еще, что по отношенію къ малопросвѣщенности нашей «музыкальной» публики, такой музыкантъ какъ Глинка—явленіе слишкомъ рановременное. Много пройдетъ лѣтъ, десятковъ лѣтъ, пока его стануть понимать какъ слѣдуетъ, да и то не въ массѣ; музыка его слишкомъ хороша, чтобы сдѣлаться популярною.

Кромѣ этого важнаго предмета, можно, по случаю концерта г-жи Леоновой, предложить разрѣшить нѣсколько мелкихъ вопросовъ, напримѣръ:

Вопросъ: для чего аккомпанировалъ пѣнію г-жи Леоновой и віолончели г. Монтиньи какой-то неизвѣстный господинъ?

Отвѣтъ: для того, чтобъ испортить романсъ Глинки «Какое чудное мгновеніе». Аккомпанируя хорошую музыку, надобно быть музыкантомъ. Боязливо ковырять клавиши фортепiano еще не значить играть. Въ дуэтѣ «Прости меня, прости» и въ нѣкоторыхъ другихъ пьесахъ отлично аккомпанировалъ О. И. Дютшъ—для чего же нужно было еще прибѣгать къ «таланту» неизвѣстнаго господина?

Вопросъ: почему г. Булаховъ, отчетливо исполнивъ очень хорошую арію Мейербергера изъ «Сѣверной звѣзды» (съ оркестромъ, гдѣ дана арфѣ очень интересная роль), не возбудилъ никакого сочувствія въ публикѣ?

Отвѣтъ: потому что г. Булаховъ вообще не имѣетъ счастья нравиться массѣ, а Мейерберова арія (одна изъ лучшихъ, имъ написанныхъ), не можетъ нравиться, такъ какъ, по исключенію изъ мейерберовскихъ правилъ, истинно музыкальна.

Вопросъ: почему г. Монтини не имѣлъ огромнаго успѣха въ концертѣ г-жи Леоновой, не смотря на свою благородную музыкальность и совершенное отсутствіе шарлатанства?

Отвѣтъ: потому что отличный виртуозный талантъ его былъ новостью для большинства нашей публики, а музыкальность въ сферѣ легкой, общедоступной, не превышаетъ ея пониманія. Да, молодой бельгійскій виолончелистъ вполне заслужилъ взрывы аплодисментовъ и на общее желаніе публики—повторить варіаціи на «Тройку» (которой онъ придалъ не русскій, но пріятный отбѣнокъ), отвѣчалъ другой піесой, лучшей изъ своего репертуара фантазією на романсъ Априора «Si loin». Нѣтъ сомнѣнія, что послѣ громаднаго успѣха въ Александринскомъ театрѣ слѣдующіе концерты отличнаго виолончелиста будутъ блистательны.

Д. М. Леонову вообще слѣдуетъ очень благодарить за интересный вечеръ, въ которомъ было много впечатлѣній самыхъ разнородныхъ А. Г. Контскій съ обычнымъ, великолѣпнымъ успѣхомъ сыгралъ свою фантазію на русскія темы.

Сама концертистка исполнила два романса Глинки несовсѣмъ удачно («Я помню чудное мгновеніе»—черезъ-чуръ медленно, а «Сомнѣнье», который ей не совсѣмъ по голосу, слабо). Дуэты Глинки же («Прости меня» съ г. Булаховымъ, и «Вы не придете вновь» съ г-жею Булаховою) прошли очень мило. Но истинно отличилась Д. М. Леонова въ прелестной пѣсенкѣ, А. С. Даргомыжскаго «У него-ли русы кудри». Это не просто пѣсенка—а цѣлая игривая кокетливая сценка изъ русской комической оперы. Зачѣмъ нѣтъ ихъ на бѣломъ свѣтѣ! Г-жа Леонова, съ своими истинно-русскими отбѣнками голоса и манеры, занимала бы въ нихъ блестящее мѣсто.

## Концерты \*).

(Г-жи Штаркъ и декоратора Вагнера)



Мы обещали говорить о концертахъ, замѣчательныхъ съ какой бы то ни было стороны, на нынѣшній разъ заносимъ въ нашу лѣтопись во первыхъ: концертъ г-жи Ингеборгъ-Штаркъ, въ пятницу 21 февраля, въ Михайловскомъ театрѣ. Виртуозка весьма молода, но привыкла уже являться передъ публикой, потому что выступала въ концертахъ еще ребенкомъ. Теперь она собирается ѣхать за-границу, чтобъ усовершенствовать свой талантъ и вкусъ подъ руководствомъ европейскихъ знаменитостей. Мы не поставимъ виртуозность юной артистки чрезвычайно высоко; она играетъ очень исправно, щеголевато и отчетливо, но силы, огня, высшаго поэтическаго выраженія ея игрѣ еще не достааетъ; съ дальнѣйшимъ развитіемъ все это явится само собою, отдадимъ однако справедливость замѣчательной, рѣдкой, музыкальной ея организаціи. Кромѣ концертвъ, намъ удалось слышать виртуозку на одномъ музыкальномъ вечерѣ, въ небольшомъ кружкѣ любителей и музыкантовъ. Г-жа Штаркъ поразила насъ способностью читать ноты *a prima vista*, изумительнымъ для молодой дѣвушки знаніемъ гармоніи и вообще техники искусства, и кромѣ всего этого — способностью сочинять музыку въ разныхъ стиляхъ, въ томъ числѣ въ самомъ строгомъ, схоластическомъ. Какіе блестящіе залюги будущихъ успѣховъ!

Въ нынѣшнемъ концертѣ, кромѣ 1-го *allegro* изъ концерта Мошелеса (E-dur), мелкихъ піесъ Шопена, Вильмерса и своихъ собственныхъ, г-жа Штаркъ играла свою фантазію на мотивы Верди. Модный родъ такъ называемыхъ парафраза изъ оперъ значительно опошленъ и прискученъ въ наше время;—поэтому граціозное сочиненіе въ такой формѣ, составленное г-жею Штаркъ съ толкомъ, вкусомъ и истиннымъ талантомъ, является особенно отраднымъ оазисомъ среди пустыни фантазій, лишенныхъ «фантазіи».

Театръ былъ буквально полонъ и живѣйшая симпатія къ молодой, столько даровитой виртуозкѣ шумно высказывалась послѣ каждой піесы. Публика была въ такомъ хорошемъ настроеніи духа, что аплодировала даже нѣкоему г. Фишеру, который дважды между піесами г-жи Штаркъ утомлялъ слушателей гнусливыми звуками своего віолончеля. При неувѣренномъ, несмѣломъ шарканьи смычка о струны и при совершенномъ отсутствіи артистической фра-

\*) Театр. и Музык. Вѣстн. 1858 г., № 9.

зировки, фантазія Серве «sur le désir de Beethoven» звучала какой то пародією на віолончельныя соло. Замѣтимъ кстати, кажется въ сотый разъ, что извѣстный всѣмъ Sehnsuchts-walzer (le désir) сочиненъ вовсе не Бетховеномъ, а Францемъ Шубертомъ; не знать этого можетъ быть простительно для Серве, какъ для Француза или Бельгійца, но г. Фишеръ, судя по фамиліи—Нѣмецъ, и, изъ уваженія къ искусству и къ великому Бетховену, не долженъ бы приписывать ему чужихъ «желаній». На долю Бетховена весьма достаточно его собственныхъ мелодій, безъ подмоги Франца Шуберта, а русская публика, право очень можетъ обойтись безъ повторенія ошибокъ французскаго легкомыслия или шарлатанства.

Еще участвовалъ въ концертѣ г-жи Штаркъ извѣстный довольно талантливый скрипачъ, Н. Дмитріевъ-Свѣчинъ. Игру его, широкій, горячій его смычокъ очень любятъ,—и по всей справедливости. Но страсть нынѣшнихъ виртуозовъ—играть только собственныя произведенія, портить все дѣло. Неужели скрипичный репертуаръ до такой степени оскудѣлъ, что мы обязаны исключительно прослушивать только сочиненія эфемерныя, блѣдныя, ничѣмъ не замѣчательныя, кромѣ длинноты, пустоты и монотонности?

Въ воскресенье, 23 февраля, въ Большомъ театрѣ былъ концертъ декоратора Вагнера, съ повтореніемъ живыхъ картинъ, поставленныхъ Роллеромъ.

Музыкальная часть этого вечера ничѣмъ особеннымъ не отличалась, исключая пѣнія г-жи Леоновой. Она очень хорошо исполнила граціозную, тепло-прочувствованную мелодію О. И. Дюша: «Любила, люблю и вѣкъ буду любить» и весьма недурную пѣсенку г. Воробьева. Но живыя картины г. Роллера—прелесть—обворожительныя!

Какъ примѣнима тутъ поговорка:

«Дѣло мастера боится».

Ни одинъ изъ концертовъ, даваемыхъ въ театрахъ, не обходится нынѣ безъ живыхъ картинъ;—иногда и вся музыкальная часть только на придачу къ картинамъ. Бываютъ между ними и очень изрядныя, эффектно, тщательно поставленныя. Но что всѣ онѣ значать передъ картинами истиннаго художника по декораторскому искусству, г. Роллера?! Какъ онъ постигъ всѣ магическія тайны освѣщенія, какой прелестный, тонко-художественный выборъ сюжетовъ картинъ и артистокъ, въ нихъ участвующихъ! Сколько вкуса въ костюмахъ и въ группировкѣ!

Всѣ безъ исключенія картины были отлично - хороши, но особенною красотою сдѣлали на меня сильное впечатлѣніе—во первыхъ, двѣ картины на сюжетъ: Амуръ и Психея (по рисункамъ графа О. П. Толстаго); Амуромъ была величавая блондинка, г-жа Фридбергъ; Психею—прелестная брюнетка, г-жа Муравьева; во вторыхъ, двѣ картины, въ которыхъ главнымъ лицомъ была живописно-красивая г-жа Булахова, именно: «Послушница» (la novice) и «Золотой вѣкъ».

Любуясь живыми картинами, такъ великолѣпно и такъ мастерски постав-

ленными, невольно задаешь себѣ вопросъ, отчего въ постановкѣ балетовъ и особенно оперъ не соблюдается такое же изящество, такая же нѣга для глазъ, такое же удовлетвореніе присущаго намъ чувства красоты и поэзіи?

Какой бы явился волшебный эффектъ отъ любого опернаго или балетнаго спектакля, еслибъ каждый главный моментъ піесы представлялъ собою «живую картину», также мастерски сгруппированную и освѣщенную, какъ эти произведенія г. Роллера! Конечно, такое высшее сляіаніе всѣхъ искусствъ въ одной и общей точкѣ—еще идеаль, утопія, которая теперь составляетъ одинъ изъ животрепещущихъ вопросовъ художественной Германіи; но вопросъ этотъ возбужденъ и нѣтъ причины, чтобы идеаль никогда не былъ достигнутъ.

Въ понедѣльникъ, 25 февраля, на Александринскомъ театрѣ давали концертъ два ученика капельмейстера Театрального училища, синьора Риччи, гг. Васильевъ и Мео, молодые артисты, надѣленные отъ природы отличными вокальными средствами, успѣли приобрести нѣкоторое умѣнье пѣть и сочувствіе въ публикѣ.

Г. Васильевъ, съ своимъ превосходнымъ басомъ, участвовалъ во многихъ операхъ на сценѣ Театра-цирка и очень любимъ особенно въ роли Піетро, въ Фенеллѣ.

Г. Мео—отличный баритонъ, подающій самыя блистательныя надежды. Итальянское его происхожденіе пособляетъ ему въ искусствѣ пѣнія (лучшіе въ свѣтѣ пѣвцы—всетаки Итальянцы), но вредить ему, покаместъ, въ томъ отношеніи, что онъ еще не столько владѣетъ русскою рѣчью, что бы выступить на русской оперной сценѣ въ какой-нибудь значительной роли. Препятствіе это, конечно, скоро исчезнетъ и русская труппа сдѣлаетъ въ этомъ баритонѣ весьма счастливое приобретеніе.

Въ концертѣ, г. Мео исполнилъ арію изъ «Ломбардовъ», партію Conte di Luna въ дуэтѣ съ г-жой Латышевою изъ Трубадура, дуэтъ съ г. Васильевымъ изъ «Марино Фальеро» Доницетти, и партію Карла V, изъ знаменитаго финала въ «Эрнани». Вездѣ звучный баритонъ являлся очень эффектнымъ, а въ иныхъ мѣстахъ выказались намъ очень высокія для баритона ноты (fa и sol) рѣдкой красоты. Фразируетъ г. Мео со вкусомъ—и если не ошибаемся—сочувствуетъ тому, чтó поетъ. Кажется довольно данностей, чтобы ожидать въ г. Мео замѣчательнаго пѣвца, особенно если взять въ соображеніе его молодость и энергію, только что начинающую проявляться.

О голосѣ г. Васильева намъ уже случалось говорить не одинъ разъ и всегда съ самой выгодной стороны. Когда онъ позволяетъ себѣ «форсировать» голосъ, это совершенно лишнее. Полнота его органа отвѣчаетъ сама за себя. Интереснѣйшею новостью для насъ было участіе г. Васильева, намѣсто О. А. Петрова, въ тріо и квартетѣ изъ «Жизнь за Царя». Желаніе самыхъ блестящихъ успѣховъ г. Васильеву заставляеть насъ быть къ нему особенно строгимъ и потому замѣтимъ, что не смотря на прекрасный его голосъ и добросовѣстное

исполненіе «воть» — партія Сусанина и въ тріо, и въ квартетѣ осталась совершенно въ тѣни.

Отчего же это? Оттого что мы привыкли къ отличному исполненію этой партіи опытнымъ артистомъ, который въ каждомъ звукѣ передаетъ не одну только ноту своей партіи, а вмѣстѣ и характеръ Сусанина, драматическій смыслъ, вложенный Глинкою въ его вдохновенную музыку.

Много, много надобно учиться г. Васильеву, работать надъ собой, вникать въ смыслъ роли, наблюдать приемы О. А. Петрова, чтобы со-временемъ, съ нѣкоторымъ успѣхомъ, замѣнить его въ партіи Сусанина. Задача не бездѣльная и для г. Васильева теперь еще не по-силамъ.

Впрочемъ и теперь впечатлѣніе на публику было самое выгодное. Тріо изъ «Жизнь за Царя» было повторено вслѣдствіе самыхъ громогласныхъ требованій всей массы слушателей.

Изъ другихъ нумеровъ концерта чести повторенія цѣликомъ удостоился эффектный финалъ съ хоромъ изъ Эрнани.

Участіе г-жи Леоновой въ квартетѣ изъ «Жизнь за Царя», въ которомъ она отлично исполняетъ свое дѣло, напомнило намъ несправедливость г. Ростислава къ этой даровитой пѣвицѣ.

Въ «Бесѣдахъ» № 35 Сѣв. Пчелы, въ фельетонѣ, знаменитомъ по «изумительной» параллели между «Жизнь за Царя» и «Травиатой», г. Ростиславъ, на сей разъ желавшій насказать «множество пріятныхъ вещей» русской оперной труппѣ, похвалилъ миловидность и старательность г-жи Булаховой, но прибавилъ, что она нигдѣ не училась пѣть. Эта фактическая невѣрность, несмотря на комплименты, никакъ не можетъ быть пріятна для артистки (отчего же г. Ростиславъ и похвалить то путемъ не умѣетъ, или это—обоюдоострый мечь?). О г-жѣ Леоновой, музыкальный фельетонистъ Сѣв. Пчелы не упомянулъ вовсе, между тѣмъ какъ рѣчь шла объ оперѣ Глинки, которая безъ г-жи Леоновой должна будетъ исчезнуть со сцены. Другой пѣвицы для партіи Вани пока не предвидится (для голоса г-жи Латышевой эта партія слишкомъ низка).

Или ужъ г. Ростиславъ былъ особенно занятъ «глубокомысленнымъ» замѣчаніемъ своимъ, что смерть чахоточной камеліи «не можетъ—дескать—столько способствовать къ восторженному, возвышенному настроенію духа, какъ смерть полного жизни гражданина, жертвующаго собою для блага отечества»?

Согласитесь, что такія слова всего больше похожи на какой-то «логогрифъ», ключъ для котораго остается тайною г. фельетониста.

## Концертъ въ пользу дѣтскихъ пріютовъ \*).



Въ пышной залѣ Дворянскаго Собранія, въ 2 часа по полудни, въ минувшее воскресенье, собралось самое блестящее общество Петербурга, чтобы послушать концертъ изъ духовной, вокальной музыки, съ участіемъ 150 голосовъ театральнаго хора, подъ управленіемъ князя Ю. Н. Голицына.

Въ прошломъ и позапрошломъ году Москва и Петербургъ имѣли случай оцѣнить стараніе и умѣніе просвѣщеннаго любителя музыки, князя Ю. Н. Голицына, образовать изъ своихъ людей капеллу пѣвчихъ, въ которой каждый мальчикъ читалъ ноты и отличалъ тоны по слуху безошибочно, чего не достигаютъ многіе изъ извѣстныхъ артистовъ.

Управленіемъ хора, т. е. собственно вокальною дирижировкою князя, въ концертахъ его капеллы, нельзя было не любоваться. Любовь къ дѣлу, вызванная природною способностью и способностью, развитая постоянными многолѣтними практическими занятіями съ хоромъ, должны были привести къ результатамъ замѣчательнымъ.

Всѣ искренніе любители вокальной хоровой музыки глубоко сожалѣли, когда узнали въ концѣ минувшаго года, что князь Голицынъ, по обстоятельству, принужденъ былъ распустить всю свою капеллу, разрушить учрежденіе, которое стоило ему бездны трудовъ въ продолженіи болѣе пятнадцати лѣтъ и составляло явленіе рѣдкое.

Большая извѣстность, вполне заслуженная княземъ Голицынымъ, по управленію вокальною музыкою, и благотворительная цѣль музыкальнаго торжества ручались за огромный сборъ и успѣхъ концерта.

Онъ былъ удостоенъ посѣщенія Ихъ Императорскихъ Величествъ, Государя Императора и Государыни Императрицы. Посѣтителей вообще было болѣе двухъ тысячъ.

Въ составъ концерта вошли двѣ большія инструментальныя піесы,—обѣ Бетховена, именно: для начала первой части концерта—увертюра C-dur, op. 124, посвященная Бетховеномъ князю Н. Б. Голицыну; для начала второй части—первое allegro симфоніи C-moll.

Огромный оркестръ въ симфоническихъ піесахъ былъ подъ управленіемъ г. Ферреро и исполнялъ свое дѣло отлично-хорошо и съ большимъ увлече-

\*) «Музыкальн. и Театр. Вѣстн.», 1858 г., № 10.



ніемъ. Надобно только замѣтить, что вообще зала Дворянскаго Собранія слишкомъ громадна, а потому невыгодна для симфоническихъ піесъ.

Торжественная увертюра (*Fest ouverture*) принадлежитъ къ позднѣйшимъ, зрѣлѣйшимъ твореніямъ Бетховена, и изумительна по сочиненію, по дивной разработкѣ въ контрапунктномъ стилѣ темы крайне—простой. Внѣшней эффектности и общедоступныхъ мелодическихъ красотъ въ этомъ серьезномъ произведеніи и искать не слѣдуетъ.

Симфонія С-moll слишкомъ извѣстна, чтобъ прибавлять новыя восторженныя похвалы къ безднѣ панегириковъ.

Вокальная программа состояла изъ хора Моцарта «*Ave Verum*», изъ нѣсколькихъ нумеровъ церковной кантаты Гайдна: «Семь словъ Спасителя на крестѣ», изъ одного нумера (*Lacrymosa*) Реквіема Керубини, изъ «*Ave Maria*», сочиненія Флоримо; изъ одного нумера Моцартовскаго Реквіема (*Diès irae*) и изъ русскаго гимна: «Боже царя храни».

Въ концѣ 1-й части концерта были продекламированы двѣ молитвы Козлова В. В. Мичуриною, урожденною Самойловою,—бывшимъ украшеніемъ русской драматической труппы.

Соло въ гайдновой музыкѣ исполнили: г. и г-жа Булаховы, г-жа Латышева и г. Васильевъ съ большимъ успѣхомъ; въ «*Ave Maria*» отличилась г-жа Леонова. Гг. хористы и хористки двухъ труппъ, итальянской и русской оперы, составили массу голосовъ—великолѣпную, громадную, которая даже въ обширной залѣ Дворянскаго Собранія произвела эффектъ необыкновенно сильный.

Всѣ исполнители были одушевлены старательностью, раченіемъ и вникали во всѣ тончайшіе оттѣнки темпа и фразировки, указываемые дирижеромъ.

Объ немъ самомъ скажемъ просто, что намъ почти не случалось еще встрѣчать столько талантливаго и знающаго свое дѣло вокальнаго капельмейстера, какъ князь Ю. Н. Голицынъ.

Напрасно думаютъ иные, что быть порядочнымъ инструментальнымъ музыкантомъ и взять на себя управление хоромъ значить уже сдѣлаться истиннымъ капельмейстеромъ по вокальной части. Напротивъ—это особое искусство, требующее природнаго, особаго таланта въ соединеніи съ большою практической опытностью. Съ первыхъ звуковъ перваго хора (*Ave verum corpus*) замѣтно было мастерство кн. Голицына при раззучиваніи и исполненіи. Оттѣнки *decrescendo* до едва-слышнаго «*pianissimo*» въ такой массѣ голосовъ дѣло чрезвычайно-трудное. Здѣсь они удались въ совершенствѣ. Мановеніемъ своего капельмейстерскаго жезла, движеніемъ руки, взглядомъ, князь Голицынъ одушевляеть всѣхъ исполнителей, имѣеть на нихъ какое-то магическое вліяніе. Это несомнѣнные признаки истиннаго капельмейстерскаго таланта, который однимъ хотѣніемъ не пріобрѣтается.

Хоръ «*Ave verum corpus*» и хоръ «*Diès irae*» изъ моцартова Реквіема мы слыхали здѣсь въ Петербургѣ, много, много разъ, но скажемъ, безъ малѣйшаго преувеличенія, никогда еще не слыхали въ такомъ удачномъ исполненіи. Въ

этихъ дѣлахъ, можно сказать, все зависитъ отъ капельмейстера, отъ дирижера— въ немъ должно быть художественное сознание намѣреній исполняемой пьесы, въ немъ должна отражаться душа композитора.

Лучшія вдохновенія Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена могутъ быть исполнены хоромъ вяло, безжизненно,—обратиться въ какое-то безцвѣтное сочетаніе звуковъ и не произвести ни малѣйшаго впечатлѣнія. Примѣры этому у насъ очень часты. Петербургъ именно отличается отсутствіемъ капельмейстеровъ, хорошо понимающихъ вокальную часть. Этому, между прочимъ, надобно приписать то плачевное обстоятельство, что мы теперь никогда не слышимъ большихъ вокальныхъ произведеній (ораторій, мессъ), которыя во всей просвѣщенной-музыкальной Европѣ составляютъ постоянный репертуаръ для большихъ музыкальныхъ празднествъ.

Для подобныхъ предпріятій, необходимыхъ въ одной изъ первѣйшихъ столицъ въ свѣтѣ,—есть еще другое препятствіе.

Филармоническое общество и тому подобныя учрежденія, имѣя намѣреніе дать въ концертѣ цѣлую ораторію Гайдна, Мендельсона, для исполненія соло всегда прибѣгаютъ къ «любителямъ», «любительницамъ» и встрѣчаютъ естественно бездну затрудненій.

Въ кругу аматоровъ нашихъ, напримѣръ, никакъ не отыскать тенора. довольно-сильнаго для большой залы, а такая-то госпожа никакъ не унизитъ себя появленіемъ на однѣхъ доскахъ съ артистами театральными. Ужъ не говоря о предразсудкѣ, замѣтимъ только: вѣдь поютъ-же эти госпожи съ оркестромъ! А гг. театральные музыканты сидятъ тутъ-же, на тѣхъ-же самыхъ доскахъ,—но такова уже логика иныхъ любительницъ.

Такимъ образомъ очень-нерѣдко изъ подобныхъ, пустѣйшихъ капризовъ разстраивается все доброе намѣреніе и Петербургъ, попрежнему, еще годикъ и еще годикъ остается безъ слуханья большихъ вокальныхъ сочиненій.

Теперь спросимъ, для чего прибѣгать къ любителямъ и любительницамъ, когда у насъ есть театральные артисты, съ голосами весьма красивыми и съ умѣньемъ пѣть весьма достаточнымъ для исполненія любого соло въ ораторіяхъ Гайдна, Мендельсона, въ мессахъ Бетховена?

А со стороны разучиванья, съ практической стороны исполненія стѣбитъ только, чтобъ князь Ю. Н. Голицынъ, изъ ревностной любви къ искусству, столько-рѣдкой въ нашемъ высшемъ обществѣ, принялъ на себя этотъ трудъ и дирижировку: любая ораторія, любая месса будетъ готова съ театральными пѣвцами въ двѣ, три недѣли. Доказательство на лицо. Нынѣшній концертъ, въ сложности пьесъ его вокальной программы, почти ровнялся цѣлой небольшой ораторіи, между тѣмъ приготовленъ ровно въ двѣ недѣли и прошелъ блистательно.

Первымъ бы дѣломъ нашихъ истинныхъ любителей хорошей музыки должно быть: организованіе концертовъ, подобныхъ нынѣшнему и также съ цѣлю благотворительною, но съ тѣмъ, чтобы программу концерта составляли

не отрывки разныхъ сочиненій разныхъ авторовъ, а одна, большая вещь. напримеръ, на первый разъ, первая обѣдня Бетховена (Messa in C).

Въ этомъ произведеніи, вовсе не трудномъ для исполненій, все общедоступно, все свѣтло, ясно, какъ солнечный день, все благоухаетъ высшей поэзіей, которая сдѣлала бы глубочайшее впечатлѣніе на всѣхъ сколько-нибудь нечуждыхъ прелестямъ музыки, а Петербургъ никогда не слышитъ этой мессы иначе какъ въ отрывкахъ.

Другое твореніе, которое требуетъ массы оркестра и хоровъ вмѣстѣ съ большимъ участіемъ солистовъ и будетъ принято нашей публикою съ восторгомъ, это ораторія Гайдна «Четыре времени года». Даже въ Парижѣ, въ самомъ немужыкальномъ, самомъ антиораторномъ городѣ въ свѣтѣ, эта музыка имѣла недавно громаднѣйшій успѣхъ.

Парижане привыкли любоваться Гайдномъ только въ его «Сотвореніи міра» и изумились, когда узнали, что тотъ же Гайднъ написалъ другую ораторію, которая съ многихъ сторонъ, быть можетъ, лучше первой.

Великій геній Гайдна, болѣе родственный элементу простодушному, наивному, нежели возвышенному, лирически-идеальному, дѣйствительно чувствовала себя чрезвычайно на мѣстѣ въ разнообразныхъ идиллическихъ сюжетахъ, заимствованныхъ изъ Томпсоновой поэмы «The Seasons».

Картины весенняго утра, лѣтняго вечера, бури, охоты... хоръ вакхическій, зимній рассказъ при гудѣніи самопрялокъ, — сколько красота вполне понятныхъ, симпатическихъ всѣмъ и каждому!

Русскій переводъ этой ораторіи существуетъ. Для партій соло у насъ есть: Г-жи Булахова, Леонова, Латышева, Лилѣва, гг. Петровъ, Артемовскій, Гумбинъ, Васильевъ. А Гайднъ требуетъ всего только трехъ солистовъ!

Хоры оперныхъ труппъ исполнять свои партіи какъ нельзя лучше.

Превосходный капельмейстеръ для всей ораторіи также на-лицо.

Скажите, зачѣмъ же дѣло стало?



## Еще немножко о концертахъ \*).

ь оперѣ «Фра-Діаволо», въ русскомъ ея переводѣ, англичанинъ Кокбурнъ поетъ: «Дуэты, дуэты... какъ надоѣли!» Вы, читатели; конечно можете перефразировать это восклицаніе такимъ образомъ:

«Концерты, концерты... какъ надоѣли!» и будете совершенно правы. Но вы—вы слушатели «ad libitum, a piacere», каково-женамъ бѣднымъ,—слушателямъ «ex officio senza piacere!»)

Есть однако въ мірѣ конецъ всякой бѣдѣ, даже и концертному сезону. Онъ только казался безконечнымъ, именно вслѣдствіе посредственности, дюжинности самыхъ концертовъ, на которые мы были осуждены. Знаменитости заграничныя, посуливъ намъ свое присутствіе, обѣщаній своихъ не выполнили, такъ что замѣчательнаго во весь сезонъ было—крайне мало, и сочувствіе публики къ виртуозамъ было—крайне вяло.

Оставляя окончательно въ сторонѣ концерты гг. виртуозовъ, на нынѣшній, заключительный разъ поговоримъ о нашей отрадѣ,—о концертахъ собственно музыкальныхъ, истинныхъ концертахъ. Такихъ, какъ обыкновенно, было только три, а именно: вечера Концертнаго Общества, въ Пѣвческой капеллѣ,—на второй, четвертой и шестой недѣлѣ Великаго поста.

Здѣсь первую, главную роль занимаютъ всегда симфоніи Бетховена. Въ нынѣшнемъ году были исполнены: въ 1-мъ концертѣ—5-я симфонія (C-moll); во 2-мъ концертѣ—4-я (B-dur); въ послѣднемъ—2-я (D-dur). Отборный оркестръ и двѣ тщательныя репетиціи для каждаго концерта даютъ намъ возможность слышать бетховенскія симфоніи въ лучшемъ исполненіи, въ лучшемъ, какое только доступно богатымъ музыкальнымъ силамъ Петербурга. Не считая маленькихъ грѣшковъ и ошибокъ, симфоніи и въ нынѣшнемъ году (подъ управленіемъ г. Альбрехта старшаго, за отсутствіемъ г. Маурера) шли отлично-хорошо и общее впечатлѣніе было, какъ всегда, восхитительное, ни съ чѣмъ несравнимое. Скажемъ просто, что тѣ, которые слышали бетховенскія симфоніи *только* въ университетскихъ концертахъ (въ оркестрѣ смѣшанномъ и играющемъ безъ репетицій) послѣ концертовъ въ Капеллѣ нашли-бы, что это совсѣмъ другая музыка, о которой они и понятія не имѣли. Плохой піанистъ, лишенный способности передавать истинныя музыкальныя красоты, безъ сомнѣнія не исполнить, а только исказить сонату Бетховена;—такъ бываетъ и съ оркестрами. Бетховенскія симфоніи требуютъ чрезвычайной отчетливости до малѣйшихъ отдѣлковъ; играть эту музыку съ плеча, будто дрова рубить, зна-

\*) Театр. и Муз. Вѣстн. 1858 г. № 12.

чить унижать искусство и раздражать всёх скольконибудь знающих толкъ въ музыкѣ. Въ концертахъ Капеллы конечно мы слышимъ еще далеко не всё желаемыя и необходимыя отгѣнки исполненія;—еще далеко не достигнута высшая точка совершенства въ передачѣ бетховенской симфонической мысли, но многое уже есть на-лицо и общимъ впечатлѣніемъ могутъ быть удовлетворены самыя строгіе судьи.

Касательно выбора симфоній въ нынѣшнемъ году замѣтимъ, что мы ничего не потеряли бы, если бы, вмѣсто второй симфоніи (D-dur) выслушали седьмую (A-dur) или осьмую (F-dur). Для нашего времени послѣднія симфоніи Бетховена (VII, VIII, IX) имѣютъ слишкомъ сильный перевѣсъ занимательности передъ начальными, до Героической написанными. Вѣдь первая симфонія (C-dur), напримѣръ, никогда уже не включается въ репертуаръ концертовъ Капеллы. Въ первой—формы мелковаты, пахнутъ дѣтствомъ симфонической музыки,—тамъ еще не Бетховень, а Гайднъ и Моцартъ. О второй симфоніи слѣдуетъ сказать почти тоже самое; только въ скерцо ея и въ нѣкоторыхъ чудесныхъ мысляхъ финала проблесками является настоящій Бетховень, тотъ Бетховень, который раскрылся для удивленнаго свѣта, начиная съ великой 3-й, т. е. Героической симфоніи. Изъ другихъ бетховенскихъ созданій мы слышали въ этомъ году опять увертюру и антракты Эгмонта (въ перьяхъ концертѣ) и увертюру Кориолана (въ послѣднемъ); музыка, конечно, превосходная, но слишкомъ часто повторяется въ накладь другимъ чудесамъ искусства, которыми эти концерты могутъ насъ счастливить. Обдуманное разнообразіе репертуара должно быть одною изъ главныхъ цѣлей для составителей такихъ концертовъ. Притомъ темпъ увертюры «Кориоланъ» былъ взятъ слишкомъ скорый и античная, римская строгость ея мысли не могла выступить во всемъ величіи.

Во второмъ концертѣ, послѣ 4-й симфоніи и очень замѣчательнаго хора «Ave verum corpus» сочиненія покойнаго графа Михаила Юрьевича Вѣльгорскаго, исполненъ былъ 5-й фортепіанный концертъ Бетховена (Es-dur) молодымъ русскимъ виртуозомъ, Миліемъ Алексѣевичемъ Балакиревымъ—явленіе для русскихъ отрадное и чрезвычайно полезное для талантливаго артиста, только что выступающаго на свое поприще. Концертъ былъ удостоенъ присутствія Ихъ Императорскихъ Величествъ Государя Императора, Государыни Императрицы Маріи Александровны и Ихъ Императорскихъ Высочествъ Великаго Князя Константина Николаевича и Великой Княгини Александры Іосифовны. Молодой музыкантъ былъ поощренъ вниманіемъ и одобреніемъ Августѣйшихъ слушателей.

Занеся въ нашъ отчетъ блистательный дебютъ М. А. Балакирева въ качествѣ піаниста-виртуоза, по долгу безпристрастной критики, замѣтимъ, что при всёхъ отличныхъ сторонахъ его игры,—бѣглости, силѣ, выразительности,—ему довольно многого недоставало, чтобъ быть достойнымъ исполнителемъ бетховенскаго концерта: недоставало высшаго овладѣнія піеосою, которая въ

игрѣ великаго Листа, напимѣрь,—совершенно сливается духъ исполнителя съ духомъ исполняемой пѣснѣ, одухотворяетъ, поэтизируетъ ее отъ ноты до ноты; недоставало М. А. Балакиреву мѣстами и той высшей отчетливости въ «touché», того чисте вѣшняго блеска, лоска, шика, которымъ обыкновенно владѣютъ нынѣшніе піанисты, даже не Богъ знаетъ какого высокаго полета и по отношенію къ истинно-музыкальнымъ способностямъ и въ сравненіе не идущіе съ нашимъ молодымъ артистомъ.

По признакамъ довольно вѣрнымъ, мы можемъ сказать, что вообще главные успѣхи ждутъ М. А. Балакирева не на поприщѣ піаниста-исполнителя, хотя онъ уже замѣчательный піанистъ, а на другомъ болѣе важномъ въ наше обильное хорошими піанистами время. М. А. Балакиревъ рожденъ — композиторомъ и теперь даже, при всей своей юности, можетъ занять замѣтное мѣсто на горизонтѣ музыкальныхъ творцовъ; кромѣ того всѣми практическими сторонами музыкальнаго дѣла онъ овладѣлъ настолько, что съ честію могъ бы нынѣ же быть капельмейстеромъ русской оперы. Безпредѣльная любовь его къ музыкѣ Глинки ручается намъ, что мы, при дирижировкѣ такого музыканта, услышали бы монументальную отечественную оперу «Жизнь за Царя» лучше, нежели обыкновенно слышимъ. При исполненіи большихъ музыкальныхъ созданій, отъ капельмейстера зависитъ несравненно больше, нежели какъ принято думать. Въ капельмейстерѣ общій смыслъ созданія,—его жизнь, духъ; а въ чемъ же все въ искусствѣ, если не въ этомъ? и возможны ли эти необходимыя для успѣха условія безъ внутренней, горячей симпатіи къ своему дѣлу?

Въ программу концертовъ Капеллы вошли еще нѣкоторыя повторенія изъ репертуара прежнихъ годовъ; хоръ изъ первой мессы Бетховена (C-dur), хоръ альфовъ изъ «Оберона» Вебера, хоръ изъ «Орфея» Глюка, увертюра «Эврипиды» Вебера, увертюра, скерцо и маршъ Мендельсона къ шекспировской пѣснѣ «Сонъ въ лѣтнюю ночь».

Вновь была исполнена одна пѣса, которою составители программы искупили многіе недостатки въ составѣ концертовъ Капеллы нынѣшняго года и совершили важнѣйшій шагъ, до-нельзя отрадный для всѣхъ русскихъ, знающихъ толкъ въ музыкѣ. Дѣло въ томъ, что въ послѣднемъ концертѣ Капеллы было исполнено произведеніе великаго отечественнаго композитора, Глинки; именно: «Персидскій хоръ» (Ложится въ полѣ мракъ ночной) изъ оперы «Русланъ и Людмила».

Прелесть, которую ни перомъ описать, ни въ сказкѣ рассказать. Восточный, прозрачный колоритъ, проникнутый ароматомъ роскошныхъ садовъ, томленіемъ нѣги и успокоительнымъ навѣваніемъ вечера, разнообразіе нѣжнѣйшихъ красокъ въ гармонизаціи и оркестровкѣ, разнообразіе тѣмъ болѣе изумительное, что тема — персидская пѣсня унисономъ, во всѣхъ строфахъ хора (по одному изъ любимыхъ приѣмовъ Глинки) остается неизмѣнною; сляніе голосовъ хора (сопранъ и альтовъ) то съ трелями и переливами флейты соло

нѣжнымъ пѣніемъ віолончелей въ высокомъ теноровомъ регистрѣ, то съ густыми, низкими звуками віолончелей и контрабасовъ въ унисонъ, которые глухо гудятъ, будто всплески моря, издали приносимые вѣтеркомъ, то съ замирающимъ «эхо» темы въ валторнѣ,—все это вмѣстѣ сливается въ впечатлѣніе истинно-волшебное. Какой великій мастеръ и великій поэтъ въ звукахъ нашъ Глинка, и какъ рѣдко намъ случается слышать зрѣлѣйшую его музыку т. е. «Руслана!» Тамъ чуть ли не каждый нумеръ въ своемъ родѣ также превосходитъ какъ этотъ маленькій хоръ, произведшій очаровательное дѣйствіе даже на тѣхъ, которые на включеніе музыки Глинки въ программу концерта смотрѣли съ недовѣрчивостью. Повторимъ, что включеніе музыки нашего Глинки въ репертуаръ концертовъ Капеллы — даетъ намъ самыя отрадныя надежды.

Раздѣляя общую участь геніальныхъ созданій, музыка Глинки принуждена выдерживать долгую, упорную борьбу съ внѣшними обстоятельствами и со вкусомъ публики, прежде нежели явится въ полномъ блескѣ — для массы, прежде нежели въ общемъ сознаніи займетъ то мѣсто, которое занять должна.

Но если на «массу»,—тяжелую на подъемъ во всѣхъ дѣлахъ такого рода, пенять и не слѣдуетъ, если одно терпѣніе можно противопоставить холодности большинства нашей публики къ музыкѣ Глинки (холодности, которой въ нынѣшнемъ сезонѣ мы были слишкомъ частыми свидѣтелями), то слѣдуетъ, и непремѣнно, вооружаться противъ тѣхъ, которые, занимаясь музыкою, взявъ на себя музыкальныя обязанности, своимъ полу-стремленіемъ въ пользу Глинки скорѣе вредятъ его музыкѣ, чѣмъ приносятъ пользу.

Говорить объ этомъ на нынѣшній разъ будетъ кстати, нисколько не выходя изъ предѣловъ нашего отчета о концертахъ. Самые недавніе факты для подкрѣпленія нашихъ убѣжденій въ этомъ случаѣ—концертъ Филармоническаго Общества 10-го марта, и статья объ этомъ концертѣ г. Ростислава, въ «Сѣверной Пчелѣ», 15-го марта (№ 59).

Здѣшнее Филармоническое Общество, въ старыя годы угощавшее публику непремѣнно большими ораторными произведеніями, ораторіями Гайдна, Генделя, мессами Керубини, реквиемомъ Моцарта, въ послѣдніе годы приняло систему давать въ пользу своихъ вдовъ и сиротъ по два концерта въ сезонъ: одинъ, когда еще не успѣли разлетѣться «итальянскіе соловьи», и весь составленный, разумѣется, изъ «Триваторовъ», «Ломбардовъ», «Лучій» и «Лукрецій»; другой, въ посту, изъ такъ называемой серьезной музыки.

Такъ было и въ нынѣшнемъ году. Первый концертъ — съ цѣлью не филармоническою, а чисто филантропическою, т. е. для сбора денегъ, а не для искусства,—до музыкальной критики не относится.

Второй концертъ, съ намѣреніемъ дать послушать что нибудь «въ самомъ дѣлѣ музыкальное», включилъ однако въ свою программу: дуэтъ для двухъ фортепіанъ, сочиненіе г. Равина (!) и соло г. Чарди на флейтѣ (!!). Кромѣ

того, арія «Casta Diva» изъ «Нормы» и романсъ Варламова, балаганно оркестрованный, также врядъ ли входитъ въ область «филармоніи».

Но были и большія симфоническія піесы, которыя и составили единственный интересъ концерта для лицъ, обладающихъ нѣкоторою музыкальною образованностью.

Исполнена была симфонія Франца Шуберта (C-dur \*); увертюра къ «Тангейзеру», Рихарда Вагнера, и увертюра Глинки «La Jota Aragonesa». Въ симфоніи есть отличныя части, превосходныя подробности, но въ цѣломъ — впечатлѣніе ея монотонно, скучновато. Не говоря о бетховенскихъ колоссахъ этого рода музыки, даже мендельсоновская симфонія имѣетъ больше увлекательности; однако мы очень обязаны Филармоническому Обществу. Узнать такое важное произведеніе гениальнаго композитора, какъ Францъ Шубертъ, — дѣло во всякомъ случаѣ интересное и полезное.

За увертюру Вагнера тоже большое спасибо составителямъ программы. У насъ едва слышали объ имени Вагнера, между тѣмъ въ журналахъ безсмысленно подтруниваютъ надъ послѣдователями «музыки будущности», рѣшительно не зная, въ чемъ и о чемъ дѣло; слѣдовательно очень полезно дать прослушать еще и еще увертюру къ одной изъ двухъ лучшихъ оперъ Вагнера, чтобы публика своими ушамъ могла убѣдиться, что не такъ «страшенъ Вагнеръ, какимъ его пишутъ», что вопреки мнѣніямъ отсталыхъ туповидцевъ, не знающихъ по музыкѣ ни-аза въ глаза и сочиняющихъ цѣлыя книги о достоинствахъ и недостаткахъ великихъ композиторовъ, Вагнеръ — громадный талантъ, и что надобно быть глухимъ ко всякой красотѣ музыкальной, чтобы, кромѣ блестящей и богатѣйшей палитры мейерберовскаго и берліозовскаго оркестра, которою Вагнеръ владѣетъ великолѣпно, не чувствовать въ его музыкѣ дыханія чего-то новаго въ искусствѣ, чего-то поэтически уносящаго вдаль, открывающаго безвѣстныя, необъятныя горизонты! При этомъ — постоянный, ни на минуту не ослабѣвающий, увлекательный драматическій интересъ: такова увертюра, цѣлая поэма съ глубокимъ, но вполне яснымъ трагическимъ смысломъ и съ колоритомъ высшей страстности. Каждая изъ оперъ Вагнера изобилуетъ тѣми же качествами въ степени, безъ сомнѣнія, гораздо сильнѣйшей. Всего слабѣе Вагнеръ въ собственно-мелодическомъ рисункѣ, но и тутъ, большею частью, нисколько не уступаетъ мендельсоновскимъ мелодіямъ, а часто чрезвычайно близко подходитъ къ выразительной пѣвучести Вебера. Тѣ самыя рычанья порицатели Вагнера, которые кричатъ противъ него въ публикѣ и въ журналахъ, пришли бы отъ этой же самой музыки въ восторгъ, еслибы на афишѣ вмѣсто имени Вагнера поставили имя «Мендельсона» или «Мейербера».

По распоряженію Филармоническаго Общества чудесная испанская увертюра Глинки составляла финалъ концерта, т. е. піесу для разѣзда. Вотъ гдѣ и есть то «полу-стремленіе», о которомъ я упоминалъ. Хотятъ дать музыку

\*) На афишѣ стояло «C-majeur» на какомъ это языкѣ?



Глинки, но помѣстять ее такъ невыгодно, что эффекта никакого и ждать нельзя; не лучше ли и совсѣмъ не трогать Глинку? Для аккомпанированья движенью и говору публики при оставленіи мѣсть, путешествія по залѣ и галлерейамъ, есть очень много музыки болѣе пригодной, нежели вдохновенныя глинкины созданія.

Г. Ростиславъ сдѣлалъ замѣтку объ этомъ-же самомъ; кромѣ того, не упуская случая доказывать, что и онъ «тщится почтить» память «даровитаго» (!) отечественнаго музыканта, высказалъ похвалы этой испанской увертюрѣ. Но *какія* это похвалы и *какъ* выражены!—точно нарочно въ подтвержденіе недавно у насъ высказанной замѣтки, что г. Ростиславъ и похвалить-то путемъ не умѣетъ. Что такое, напримѣръ:

«Въ прелюдіи искусно изображенъ величавый, гордый испанскій характеръ и сдѣлано указаніе (?) на поражающіе контрасты, которыми изобилуетъ древняя Иберія, посредствомъ (?) рѣзкихъ переходовъ и мастерски употребленныхъ диссонансовъ (?)».

Не представится-ли вамъ послѣ этой анти-поэтической фразы, что Глинка заставилъ музыку свою служить какой-то указкой при изученіи географической карты Пиренейскаго полуострова?

Вотъ вамъ еще фраза г. Ростислава: «Далѣ, при развитіи самой мелодіи, тѣ же контрасты и весь, такъ сказать (?), испанскій характеръ съ примѣсю (?) величавости, пылкости и безпечности выраженъ удачно-придуманнми (!?) контрапунктами, синкопами и въ высшей степени замѣчательными эпизодическими фразами». Не говоря уже о слогѣ, не говоря объ особой логикѣ, гдѣ величавость, пылкость и проч., поставленныя главными признаками испанскаго характера, двумя строчками ниже являются въ примѣси къ тому же испанскому характеру (?),—замѣтимъ г. Ростиславу, что придумываютъ контрапункты, болѣе или менѣе неудачно авторы, произведеній, поросшихъ травой забвенія, т. е. плесенью кладовыхъ театра и музыкальныхъ магазиновъ; авторъ же «Руслана» и «Жизнь за Царя» не придумывалъ «контрапункты» (и что за множественное!), а создавалъ глубочайшія контрапунктныя развитія. Между, «придумываніемъ» и «создаваніемъ» существуетъ таже неизмѣримая бездна, которая отдѣляетъ «Жизнь за Царя» отъ «Birichino di Parigi», или «Испанскую увертюру» отъ «Кисейнаго рукава».

Г. Ростиславъ заключаетъ свои слова такимъ образомъ: «одна оркестровка блистательной этой фантазіи, по мастерской, кружевной, можно сказать (?), отдѣлкѣ, заслуживаетъ уже особеннаго вниманія (?)»

«Кружевная отдѣлка оркестровки» выраженіе не особенно поэтическое и не даетъ вѣрной идеи объ изумительныхъ прелестяхъ глинкиной инструментовки, но, пожалуй, какъ фельетонную фразу г. Ростиславъ могъ сказать это выраженіе; а вотъ, что безподобная, изумительной красоты музыка «хора» заслуживаетъ потому-то или потому-то «особеннаго вниманія», этого уже нельзя сказать, то есть не слѣдуетъ сказать, не *должно* сказать ни подъ какимъ видомъ.

Въ наше время—для оцѣнки гениальныхъ произведеній, слова берутся не изъ того лексикона, изъ котораго почерпаются рутинные, банальные отзывы рекламистовъ. Нѣтъ, г. Ростиславъ, лучше ужъ не хвалите Глинку.



## Выставка въ Императорской Академіи Художествъ \*).



Какъ у иныхъ музыкальныхъ критиковъ есть манера, говоря о художественномъ произведеніи, перечислять въ видѣ подробнаго инвентаря всѣ дѣззы и бемоли, всѣ перемѣны тоновъ и ритмовъ (не все-ли это равно, какъ говоря о стихахъ Пушкина, высчитывать буквы въ каждомъ стихѣ?), точно такъ и въ разборахъ пластическихъ произведеній очень легко придать себѣ «на время» видъ ученаго знатока, и безъ малѣйшей пользы дѣлу, чрезвычайно надобѣсть читателямъ запутанною техническою терминологіею.

Не лучше-ли безъ дальнѣйшихъ притязаній, высказать просто свои впечатлѣнія, постараясь оправдать ихъ, по мѣрѣ возможности, выводами и сравненіями, обще-доступными?

Вамъ, читатели, конечно, случилось слышать отзывы о нынѣшней выставкѣ, что она, будто-бы, весьма не богата, что замѣчательнаго, будто-бы, до крайности мало. Но если вы сами посѣтили выставку и любите живопись, то навѣрное, очень несогласны съ этими отзывами.

По скульптурѣ и архитектурѣ на нынѣшній разъ дѣйствительно нѣтъ почти ничего особенно-замѣчательнаго, оставимъ-же эти оба искусства въ сторонѣ, и обратимся прями къ живописи.

\*) Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г. № 17 и 18.

Читатели нашего журнала въ полномъ правѣ ожидать отъ нынѣшняго номера продолженія статей «Галерея оперныхъ композиторовъ». Заключительная статья о Моцартѣ именно изготавлялась въ настоящую минуту, когда по особому распоряженію редактора, мнѣ порученъ отчетъ о выставкѣ въ Академіи, такъ какъ въ программу журнала нашего входятъ отчасти и пластическія искусства. Позволяя себѣ въ видѣ исключенія отступить въ область для меня не спеціальную, я и въ читателяхъ предполагаю не профессионалистовъ по этому дѣлу.

А. С.

Въ античной галереѣ (на право отъ входа), опредѣленной для архитектурныхъ проектовъ, помѣщено нѣсколько картинъ (поступившихъ на выставку послѣ напечатанія «указателя»).

Изъ этихъ картинъ прежде всего обращаетъ на себя вниманіе «Святое семейство» г. Дорнера. На первый взглядъ это—Рафаэль-Санціо или, по крайней мѣрѣ, хорошая съ него копія. Тотъ же типъ мадонны, младенца Иисуса, Святого Иосифа, та же восхитительная святость въ ихъ выраженіи, та же высокая простота въ мысли картины и во всѣхъ ея подробностяхъ. Даже анахронизмъ, нерѣдкій въ средневѣковыхъ живописцахъ, что Богоматерь держитъ въ рукахъ «молитвенникъ»—книгу, переплетенную по европейски, по нынѣшнему, даже и этотъ анахронизмъ, подтверждаетъ увѣренность, что передъ нами копія съ великаго ученика Перуджино. Только присмотрѣвшись хорошенько, можно найти разницу въ стилѣ (профессіонисты находятъ его даже весьма неудовлетворительнымъ); можно, приведя себѣ на память главныя созданія Рафаэля въ этомъ родѣ, убѣдиться, что въ картинѣ Дорнера очень удачно, эклектически собраны въ одно: черты, мотивы и подробности съ разныхъ Рафаэлевскихъ произведеній, что это, наконецъ, отнюдь не копія, а «подражаніе» Рафаэлю. Но самое сомнѣніе—не копія-ли? родившееся въ очень многихъ зрителяхъ, дѣлаетъ уже чрезвычайную честь художнику.

Какъ будто нарочно для бѣльшаго напомниманія о «настоящемъ» Рафаэлѣ, близко картины г. Дорнера, помѣщена сдѣланная г. Горецкимъ хорошая копія съ знаменитой Рафаэлевой Св. Цециліи.

Въ гравюрѣ эта картина на меня дѣлаетъ впечатлѣніе сильнѣе нежели въ краскахъ. И это я замѣчалъ надъ Рафаэлемъ довольно часто.

Тотъ-же художникъ, г. Горецкій, выставилъ свою оригинальную картину «Распятіе». Мыслью, сочиненіемъ и тономъ она слишкомъ близко напоминаетъ «Распятіе» К. Брюлова въ Лютеранской Петропавловской церкви. Но картина съ большими достоинствами.

Изъ группы картинъ въ 1-й античной залѣ, служащихъ дополненіемъ выставки, двѣ остальные также весьма замѣчательны; именно: видъ въ Финляндіи, г. Богомолова, большой пейзажъ въ Каламовскомъ вкусѣ, отлично удавшійся; и «Св. Симеонъ съ видѣніемъ Архангела» г. Сорокина 2, картина чрезвычайно эффектная отъ освѣщенія. На старца Симеона съ одной стороны падаетъ свѣтъ лампы, съ другой стороны сіяніе отъ главы Архангела, сочетаніе двухъ свѣтовъ выражено съ большою прелестью. Въ лицѣ Святого и въ идеальномъ обликѣ Ангела много поэзіи, но есть манерность.

Во 2-й античной залѣ, исключительно посвященной живописи, помѣщены картины на «программу», картины историческаго содержанія и много картинъ изъ вседневнаго обихода (genre).

Г. пенсіонеръ Шарлеманъ выставилъ довольно интересную картину, (№ 25, по указателю): торжественный приемъ фельдмаршала графа Суворова въ Миланѣ, 19 апрѣля 1799 г. Почему выборъ художника палъ именно на

этотъ сюжетъ, объяснить себѣ довольно трудно. Художники прихотливы. Толпа народа на Миланскихъ улицахъ, золоченая карета Суворова, самъ онъ въ бѣломъ австрійскомъ мундирѣ, встрѣчаемый на ступеняхъ собора архіепископомъ во всемъ облаченіи, все это выпукло, живо; много блеску, на столько-же и правды.

Въ такомъ же родѣ историческихъ картинъ небольшого размѣра со множествомъ фигуръ, еще два очень замѣчательныя произведенія: № 35. Графъ Тилли въ Магдебургѣ въ 1631 г., эпизодъ изъ тридцати-лѣтней войны, г. Микѣшина, ученика профессора Вилевальда, и № 32, Ассамблея при дворѣ Петра Великаго, г. Хлѣбовскаго, ученика профессора Маркова. Обѣ картины удостоены золотыхъ медалей, первая—первой; вторая—второй, и были-бы замѣчены даже среди самыхъ образцовыхъ произведеній.

Ужасы войны, кровопролитія, разоренія городовъ—обильный родникъ для художниковъ, стремящихся къ сильному драматизму, къ страсти, пылкости выраженія. Взятіе и разореніе богатаго Магдебурга, одни изъ самыхъ трагическихъ событій жестокой тридцати-лѣтней войны, увлекательно рассказанное Шиллеромъ, вдохновило молодаго русскаго художника. Перечисленіе всѣхъ подробностей, превосходныхъ отдѣльныхъ группъ картины, изъ которыхъ каждая, какъ въ Помпеевѣ Брюлова, составляетъ свою, глубоко-патетическую драму, завлекло-бы насъ слишкомъ далеко за предѣлы нашего отчета. Главный интересъ картины сосредоточенъ на личности самого Тилли, и на умирающемъ престарѣломъ протестантскомъ вельможѣ, который посылаетъ грозному побѣдителю послѣдніе упреки и угрозы кары небесной. Суровый полководецъ, спокойно сидя на своемъ бѣломъ конѣ, выслушиваетъ все равнодушно, почти презрительно. Крики страданій, вопли, стоны, кровь и слезы кругомъ не трогаютъ побѣдителя, окаменѣлаго въ своемъ фанатизмѣ, привыкшаго къ бѣдствіямъ человѣчества, какъ олицетворенный демонъ войны.

Выраженіе лица этого хладнокровнаго героя «рѣзни» (котораго портреты сохранились) удалось г. Микѣшину вполне. Сцены въ соборѣ, по обѣимъ сторонамъ вѣзжающаго въ него Тилли, живописный контрастъ жестокихъ солдатъ и прекрасныхъ женщинъ въ богатыхъ шелковыхъ платьяхъ, сцены отчаянья въ борьбѣ со звѣрствомъ отлично передаютъ возмутительный фактъ истребленія въ нѣсколько часовъ до 30,000 гражданъ несчастнаго Магдебурга. Кровавый потопъ, стоящій Варооломѣвской ночи!... Отдѣлка картины изящна, до малѣйшихъ подробностей. Поворотомъ сочиненія и отчетливымъ стилемъ г. Микѣшинъ близко напоминаетъ картину г. Страшнинскаго (тоже изъ тридцати-лѣтней войны), бывшую на одной изъ прежнихъ выставокъ.

Не менѣе удачный сюжетъ для живописи, но гораздо болѣе отрадный, не поселяющій въ душѣ никакого тяжелаго чувства—«Ассамблея при Петрѣ Великомъ». Пора, наконецъ, нашимъ художникамъ обратиться къ этой блистательной эпохѣ отечества. Пора понять сколько неисчерпаемыхъ богатствъ, контрастовъ, драматическихъ сценъ всякаго рода художникъ найдетъ въ бытѣ

того времени, въ борьбѣ нравовъ азіатскихъ съ европейскими, даже въ высшихъ сословіяхъ общества. И всё пособія историческія, всё документы, костюмы—на лицо! Архивы загородныхъ дворцовъ Императорскихъ представили бы въ этомъ случаѣ обильную дань художникамъ; а сколько сюжетовъ для Петровскаго времени, и для послѣ-Петровской эпохи въ романахъ русскаго Вальтеръ-Скотта, Лажечникова: Послѣдній Новикъ и Ледяной домъ.

Г. Хлѣбовскій своею «Ассамблеею» подаетъ благой примѣръ, который, безъ сомнѣнія, вызоветъ продолжателей. Мысль картины очень проста: на одну изъ ассамблей, учрежденныхъ Петромъ, является маститый, бородатый бояринъ въ пращѣдовскомъ боярскомъ костюмѣ. По законамъ «ассамблей», боярина борололюбца принуждаютъ выпить «Кубокъ большаго орла» — шутъ Петра, Балакиревъ, обращаетъ вниманіе Государя на отнѣкиванье боярина. Множество дамъ, въ пышныхъ нарядахъ, въ томъ числѣ роскошная супруга Государя, Императрица Екатерина, держась по правую сторону залы,— тогда какъ мужчины (кромѣ Государя и его партнера въ шахматной игрѣ, голландскаго матроса) занимаютъ лѣвую,—съ любопытствомъ наблюдаютъ всю сцену. Обстановка сцены нарядна, великолѣпна, дѣйствіе происходитъ лѣтомъ и повидимому въ Екатерингофскомъ дворцѣ. Сгруппированы всё фигуры мастерски, и съ удивительною эффектною и гармоніею красокъ. Общность картины ласкаетъ зрѣніе, а въ подробностяхъ вездѣ, даже въ прелестной отдѣлкѣ атласныхъ дамскихъ платьевъ, въ блескѣ паркета и изразцовой печи, строго соблюдена поразительная естественность, правда.

Жаль, что художникъ не помѣтилъ въ указателѣ выставки, или хоть на отдѣльномъ листѣ при самой картинѣ—какъ, напримѣръ, сдѣлалъ г. Шарлеманъ, съ своимъ «Суворовымъ»,—подробнаго обозначенія дѣйствующихъ на картинѣ лицъ. Они всё, должно предполагать, историческія; но какъ же узнать ихъ? Кто, напримѣръ, этотъ красивый мужчина въ азіатскомъ халатѣ, у лѣвой рамки? кто въ голубомъ французскомъ кафтанѣ быстро обернувся, чтобъ взглянуть на упряма боярина? Если можно сдѣлать какой нибудь упрекъ этой отличной картинѣ, то развѣ въ фигурѣ самого Государя. Онъ слишкомъ молоджавъ и какъ-то несовѣмъ похожъ на свои извѣстные портреты, хотя прекрасно-посаженъ.

Очень милы семейныя картины въ маломъ размѣрѣ: «Радостное письмо г. Попова (№ 33), и «Семейное счастье», г. Шильдера (№ 34). Много правды въ мысли и въ ея осуществленіи. Тщательная отдѣлка картины г. Шильдера напоминаетъ работы Міерисовъ и Жерардъ-Дововъ.

Еще двумъ ученикамъ профессора Вилевальда присуждены первыя золотыя медали, г. Филиппову за большую и отлично исполненную картину: «большая дорога между Симферополемъ и Севастополемъ въ 1855 г.»,— г. Трутневу за сельскую сцену: «освященіе воды 1 августа».

Эпизодъ изъ крымской войны, сюжетъ опять печальный, болѣзненный: цѣлыя возы раненныхъ, несчастныхъ страдальцевъ наполняютъ картину, гдѣ

лошади, волю и верблюды изнемогають подъ своимъ бременемъ въ жгучій лѣтній день. Но художникъ больше всего заботился о живописности эффекта, о блестящихъ контрастахъ красокъ, такъ выгодно представляемыхъ восточными костюмами татаръ, и о знойномъ южномъ колоритѣ.

Нельзя не замѣтить, впрочемъ, при всѣхъ огромныхъ достоинствахъ въ планѣ, подробностяхъ и отдѣлкѣ картины, что именно въ «знойности» колорита, художникъ увлекся нѣсколько за предѣлы правды. Между югомъ и — югомъ есть разница. Въ Крыму, конечно, жарко, иногда очень жарко и небо тамъ принимаетъ палаящіе оттѣнки, но Крымъ (гдѣ намъ случилось провести нѣсколько лѣтъ) все-таки еще не Африка, и Палестина, а колоритъ въ картинѣ г. Филиппова нимало не отличается отъ колорита египетскаго или Аравійскаго, на картинахъ Ораса Вернѣ.

Маленькая сельская картина г. Трутнева въ своемъ родѣ превосходна. Ландшафтъ и всѣ фигуры дышатъ правдою.

Изъ другихъ «tableaux de genre» въ этой залѣ работъ учениковъ, замѣчательны (№ 26) обжорный рядъ въ Петербургѣ, отлично удавшаяся картина г. Волкова, удостоенная второй золотой медали, цѣлая комедія изъ просто-народнаго быта; № 30 «Невѣста, собирающаяся къ вѣнцу», картина г. Карнѣева, удостоенная 1-й серебрянной медали; достоинствъ въ сочиненіи группъ и выраженія лицъ много, но правды еще недостаточно. Есть нѣкоторый оттѣнокъ условности, театральности въ позахъ и въ физиономіяхъ. Это не прямо сцена изъ крестьянскаго быта, а какъ будто писано съ «живой картины», гдѣ артистки или особы средняго круга костюмировались по крестьянски.

Довольно хороши двѣ картинки г. Риццони (№ 41 и № 42), внутренность корчмы, и весьма удачна картина г. Грузинскаго: «деревенская свадьба». Мужичкій свадебный поѣздъ зимою возвращается послѣ вѣнчанья и останавливается у крыльца. Правды много и исполненіе весьма хорошее.

О прочихъ tableaux de genre умалчиваемъ, потому что говоримъ только о замѣчательномъ и переходимъ къ серьезнымъ картинамъ на программы.

«Омовеніе ногъ Иисусомъ Христомъ своимъ ученикамъ», картина г. Икова, ученика г. Ректора, Бруни, удостоена первой золотой медали, большого впечатлѣнія не дѣлаетъ, хотя видно въ художникѣ свободное владѣніе многими сторонами своего дѣла. Липу Спасителя, неизвѣстно для чего придано слишкомъ страдальческое выраженіе. Въ этой картинѣ есть столъ, обыкновенный, нашего времени, накрытый скатертью. За 1860 лѣтъ, и на востокѣ, это врядъ ли было такъ. Правда, что Леонардо ди-Винчи, въ своей «Тайной вечери» помѣстилъ именно такой столъ со скатертью, и Апостолы представлены у него не «возлежащими», какъ бы слѣдовало по античнымъ условіямъ, а просто: сидящими за столомъ по европейски; но во время Леонарда ди-Винчи вопросъ о вѣрности мѣстныхъ обычаевъ въ искусствахъ еще не былъ затронутъ, объ анахронизмахъ никто не думалъ. Такъ ли теперь?

На программу «Иуда, бросающій серебряники» написаны двѣ картины

(№ 27) г. Томашевскимъ и (№ 29) г. Васильевымъ. Ни одна изъ картинъ не можетъ считаться удовлетворительною. Ярко, эффектно. Есть нѣкоторая выразительность въ лицахъ, особенно въ картинѣ г. Васильева, но... театральна, далеко, слишкомъ далеко отъ задачи. Притомъ, для чего это «Иуду искаріотскаго» всегда изображаютъ какимъ-то мефистофелемъ, саміадемъ?

Глубокая психологическая драма со своею страшною развязкою въ отношеніи Иуды: «и педь, удавился» нисколько не требуетъ ни краснаго плаща, ни растрепанныхъ ключевъ волосъ, съ отгѣнками адскаго пламени. Само дѣло должно говорить за себя, безъ всякихъ мелодраматическихъ вычуръ.

Въ залѣ большой библіотеки помѣщены работы по гравированью и по медальерному искусству. Это интересно только для специалистовъ. По части живописи въ этой залѣ есть «икона» Божіей Матери съ Предвѣчнымъ Младенцемъ, (№ 50) произведенія г. Васильева, въ стилѣ византійской иконописи, на золотомъ фонѣ, отличное въ своемъ родѣ и доставившее художнику званіе академика.

Два акварельные рисунка г. Зичи (№ 71), «спящая рысь» и (№ 72), «спящій волкъ», превосходны. Художникъ признанъ академикомъ.

Изъ акварельныхъ работъ, въ залѣ малой библіотеки, замѣчательны чрезвычайнымъ сходствомъ и живостью, портреты барона и баронессы Штиглицъ, художника Хениша.

Въ слѣдующемъ залѣ много особенно замѣчательнаго по части живописи пейзажной и портретной, но для отчета является большая трудность. Въ читателѣ надобно непременно предположить знакомство съ самими картинами, о которыхъ пойдетъ рѣчь; перечень сюжетовъ здѣсь превращается въ пустую номенклатуру, которая не даетъ ни малѣйшаго понятія о картинахъ, какъ фамилія лица нисколько не рисуется его фізіономіи.

Превосходенъ пейзажъ г. Бочарова (№ 103), удостоенный первой золотой медали, «видъ горы Ай Петри, на южномъ берегу Крыма близъ Алупки». Могу засвидѣтельствовать, что съ «подлиннымъ вѣрно». Много поэзии, потому что поэтическая, крайне-живописная натура мастерски пересказана кистью. Но гораздо, несравненно превосходнѣе пейзажъ г. барона Клодта, также удостоенный первой золотой медали: (№ 110) «Видъ близъ г. Риги, въ окрестностяхъ Зегевольда».

Словами такого совершенства пейзажной живописи, конечно, не передать. Можно только искренно пожалѣть о тѣхъ любителяхъ искусства, которымъ не удалось любоваться этою картиною, и еще болѣе пожалѣть о тѣхъ, которымъ эта картина почему-нибудь могла не понравиться. Въ пейзажѣ г. Бочарова южно-крымская природа сама за себя говорить, и говорить очень краснорѣчиво; въ пейзажѣ г. Клодта природа, напротивъ, простенькая, бѣдненькая, въ родѣ нашей, ингерманландской. Если рассказывать подробности ландшафта, то и рассказать нечего. Большое дерево, большой сарай, крытый полу-сгнившею соломой; на первомъ планѣ—лугъ съ мелкой травой, усыянный камнями

и хворостомъ; на дальнемъ планѣ—въ тѣни большаго дерева двѣ, три коровки; вдали за деревомъ голубая ленточка рѣки; за рѣкою песчаный бережокъ, пригорки покрытые лѣсомъ; вотъ и все. Но извѣстное дѣло, что въ искусствахъ «какъ» играетъ болѣе важную роль нежели «что».

На этотъ очень простой пейзажъ нельзя вдоволь насмотрѣться. Это не картина, а сама природа. Этимъ воздухомъ мы дышимъ, это дерево шелеститъ листьями, и тѣнь отъ нихъ перебѣгаетъ по песку и по муравѣ, эти коровы щиплютъ траву, движутся, этотъ хворостъ, эти камни нужно руками взять. Иллюзія оптическая и въ стереоскопѣ не можетъ идти дальше.

Уже въ чудесныхъ пейзажахъ Калама чувствуется нѣчто новое противъ всѣхъ существующихъ ландшафтныхъ картинъ, чувствуется какой-то новый шагъ въ искусствѣ; въ картинѣ барона Клодта, по крайней мѣрѣ на мой личный взглядъ, есть какъ будто новое еще противъ Калама. Въ швейцарскомъ художникѣ его собственная душа, очень поэтическая, безъ сомнѣнія, проглядываетъ изъ-за пейзажа, проникаетъ его лиризмомъ, становится посредникомъ между зрителемъ и природою. Въ Клодтовой картинѣ нельзя чувствовать живописца. Его будто нѣтъ, онъ даетъ намъ—саму природу.

Профессіонисты находятъ и въ этомъ пейзажѣ мѣстечки для упрековъ; находятъ, напримѣръ, что можно бы укоротить картину немножко снизу, что первый планъ ея не особенно интересенъ, между тѣмъ крупенъ и чрезвычайно окончателъностью отдѣлки утомляетъ и развлекаетъ вниманіе. Можетъ быть профессіонисты и правы, и опять можетъ быть, что и самъ художникъ отвѣтилъ-бы имъ такъ: «безъ этой особенности въ перспективѣ, въ выборѣ точки разстоянія нельзя достигнуть желаемого мною эффекта для дальнѣйшихъ плановъ картины».

Все дѣло въ магическомъ впечатлѣніи картины. Какъ художникъ достигнулъ этого очарованія?—пусть будетъ это его тайною.

Чтобы не придать слишкомъ большихъ размѣровъ отчету, который въ нашемъ журналѣ занимаетъ только эпизодическое мѣсто, объ остальномъ, хотя бы и очень замѣчательномъ, приходится сказать только-вскользь.

Слѣдуя порядку залъ (и указателя) отмѣтимъ какъ весьма удачныя пейзажи: (№ 125) видъ въ окрестностяхъ Бобруйска, г. Горавскаго 2-го и (№ 127) видъ въ Кунцовѣ, близъ Москвы. Прибавимъ только, что по нашему личному убѣжденію, ни эти, ни всѣ слѣдующіе пейзажи, (не исключая въ своемъ родѣ превосходныхъ работъ Мордвинова, Боголюбова, Лагоріо и Айвазовскаго) и въ сравненіе не должны идти съ простенькой картиною барона Клодта.

По живости колорита и чрезвычайной естественности выраженія замѣчательны (№ 145). «Дѣвушка, продающая ягоды» г. Полякова, и № 146, разнощикъ фруктовъ, г. Якоби (оба ученики г. Бруни).

Маленькая картина г. Перова (ученика Московскаго училища живописи и ваянія) «Приѣздъ становаго на слѣдствіе» (№ 147) исполнена отчетливо и очень удачно—но.... сюжетъ! бѣдный молодой парень со связанными веревкою



руками, передъ испытующимъ взоромъ становаго и писаря; тутъ сотскій, еще баба какая-то.

Въ искусствѣ дорого не «что» а «какъ»—это аксіома. Однако надобно же оставить хоть маленькую долю поэзии и въ самомъ выборѣ сюжетовъ. И Тенберъ, и фонъ-Остадъ никогда ее не изгоняли *вовсе* изъ своихъ грязноватыхъ по содержанію картинъ. Тамъ было добродушіе, была веселость, элементы весьма поэтическіе. Когда же, какъ въ реальномъ направленіи литературы нашей—поэзія въ рѣшительномъ недочетѣ, рѣшительно исчезаетъ за дагеротипностью, это—протестъ, польза, мѣра благочинія, это—бичеваніе, врачеваніе, какъ угодно—только ужъ не искусство; а съ дальнѣйшимъ преуспѣяніемъ такой тяжелой анти-поэтичности, академіи, музеи, театры и концертныя залы пришлось бы закрыть, какъ зданія «неподходящія», бесполезныя.

Очень хороша головка «читающей дѣвушки» (№ 154) г. художника В. Заряно.

Прелестны работы г-жи Хагенъ-Шварцъ (призанной академикомъ) № 157, портретъ дамы, № 158, Неаполитанка, № 159, Итальянка, и особенно № 160, дѣвушка со свѣчою. Огненный свѣтъ на лицѣ дѣвушки выполненъ съ поразительнымъ мастерствомъ.

Очень граціозная, поэтическая картина: Жница, г-жи Ваксель (№ 166). Превосходенъ портретъ г жи фонъ-Остенъ художника Лаухерта. (№ 169).

Работа г. Академика Тютрюмова (№ 170—174), безъ сомнѣнія, изъ лучшихъ портретовъ на всей выставкѣ. Вездѣ правда и отличное мастерство.

О пейзажахъ гг. Чернецовыхъ (№ 180—183), упомянемъ какъ объ очень замѣчательныхъ—съ отрицательной стороны. То ли не пейзажисты, у которыхъ небо и земля, Волга и Тиверіадское озеро, Саратовъ и Капернаумъ писаны одинаковымъ, блѣдно-сѣро-фіолетовымъ тономъ?—Между тѣмъ имя «Чернецовыхъ» весьма-извѣстно въ области ландшафтной живописи. Въ чемъ же тайна иныхъ артистическихъ репутаций?

Взамѣнъ этихъ грѣховъ бездарности противъ искусства, съ положительно хорошей стороны примѣчательны: три вида изъ окрестностей Москвы, г. Бодри (№№ 184, 185, 186), два вида въ окрестностяхъ Женева, г. академика Эрасси, (№№ 188, 189), видъ въ Кунцовѣ, близъ Москвы, г. Ясновскаго (№ 190).

Пейзажъ г. Шульмана, островъ Наргинъ, близъ Ревеля, прекрасенъ въ своемъ родѣ и какъ-то напоминаетъ стиль старинныхъ пейзажей, напримѣръ, Гакерта, отчасти Жозефа Вернѣ.

Работы г. вольнаго общника, графа Мордвинова, отличаются особенною оригинальностью выбора сюжетовъ, точекъ зрѣнія. «Зима»,— «почтовая станція на большой дорогѣ», (№ 194), ландшафтъ до крайности плоскій, какъ очень многіе «русскіе» виды: надъ снѣжною гладью туманное небо, съ котораго опять сыплется свѣгъ—дѣйствующіе въ картинѣ: ямщикъ, почтовые лошади; но присмотритесь пристальнѣе и васъ заинтересуетъ эта картина. Натуры въ ней много и чѣмъ больше будете глядѣть, тѣмъ больше будете открывать въ ней достоинствъ.

Такой же почти-прозаическій (но не «бичующій») сюжетъ—«Ледоколы на Невѣ» (№ 196). Прозрачные отгѣнки льда, лошади и мужики схвачены съ большимъ мастерствомъ.

Очень хороши и итальянскіе виды того же художника (№№ 195, 196, 197, 198).

Наконецъ и артистическая палость его: холстъ, палитра, барельефъ и пр. (№ 199) въ своемъ родѣ прекрасна, потому что вполне достигаетъ своей цѣли—обмануть зрѣніе. (Этотъ родъ живописи такъ и прозванъ Французами: «des trompe-oeuil»).

Отлично хороши всѣ пейзажи г. Боголюбова (№ 203—207).

У него если Константинополь, то въ самомъ дѣлѣ Константинополь, если Римъ, то Римъ, если Неаполь, то Неаполь. И въ выборѣ мѣстностей, и въ исполненіи много поэтического чувства. Это не Чернецовы!

Въ той же залѣ (4-й) примѣчательны: прелестная головка Венеціанки-водоноски (въ мужской шляпѣ), г. Мореншильда (№ 208): очень оригинальная картина г. Сверчкова «Мятежъ» (№ 216). Этотъ художникъ мастеръ писать коней, что доказалъ и въ портретѣ кровной лошади (№ 217).

Въ послѣдней, брюловской залѣ г. академикъ Швабе выставилъ славные портреты собакъ и цѣлаго табуна лошадей, принадлежащихъ особамъ Императорской фамилии... Эти замѣчательныя картины и двѣ акварели Зичи служатъ у насъ единственными представителями «портретъ животныхъ»—рода живописи, чрезвычайно разрабатываемаго въ Англии и Франціи. Пейзажная живопись, какъ вы умѣли замѣтить, у насъ особенно процвѣтаетъ. Кромѣ всего указаннаго и кромѣ чудеснѣйшаго пейзажа иностраннаго художника Калами (№ 228. Видъ озера четырехъ кантоновъ) есть въ послѣдней залѣ превосходныя работы русскихъ пейзажистовъ.

Г. пенсионеръ Лагоріо выставилъ восхитительный видъ озера Альбано, близъ Рима (№ 228). Эта дорога на берегу, подъ сводомъ густой, но прозрачной зелени, эта позсія наносной тѣни—отъ фигуръ оживляющихъ сцену; наконецъ, или прежде всего, общій эффектъ картины оставляетъ глубокое впечатлѣніе. Г. Лагоріо, безъ всякаго сомнѣнія, художникъ чрезвычайно-замѣчательный и дѣлающій честь русскому искусству. Не лучше его, въ своемъ родѣ, начиналъ и г. профессоръ Айвазовскій, котораго имя много лѣтъ уже гремитъ въ артистическомъ мірѣ.

На нынѣшней выставкѣ онъ заставляетъ еще и еще изумляться плодovitости своего необыкновеннаго таланта. Онъ выставилъ—бездѣлицы! 10 картинъ (№№ 235—244) и каждая оригинально задумана и мастерски выполнена. О картинѣ въ память погибшаго корабля «Лефортъ» умолчимъ; она, конечно, фантастически-оригинальна, но вѣдь не всякая же фантазія должна имѣть мѣсто въ искусствѣ.

Пейзажи г. Айвазовскаго прелестны и невольно спрашиваешь себя: когда

это онъ успѣлъ такъ овладѣть сушей, какъ прежде владѣлъ только волнами морскими?

Характерность его пейзажей, въ выборѣ точекъ, въ группировкѣ фигуръ и особенно въ выборѣ освѣщенія такъ «наглядна», что всѣмъ бросается въ глаза. Тѣ изъ зрителей, которые видѣли Италію, Кавказъ, Крымъ, Малороссію засвидѣтельствуютъ, что не смотря на странность нѣкоторыхъ эффектовъ, натура передана вездѣ столько же вѣрно, какъ и чудесная зима въ Тулѣ (№ 335); для тѣхъ же, кто незнакомъ съ этими мѣстностями, на Петербургъ и Москву непохожими, съ этимъ небомъ, не зелено-блѣднымъ, какъ наше, многое непремѣнно покажется преувеличеннымъ, неестественнымъ (напримѣръ, огненно-розовыя овцы на картинѣ: «пастбище въ окрестностяхъ Θεодосіи», № 243).

Лучшая изъ этихъ картинъ, на мой вкусъ: «перевозка крымскаго вина по кавказской дорогѣ». Тутъ много красоты и правды. Но вообще, яркая радужность колорита, къ которой г. Айвазовскій такъ пристрастенъ; сильная, черезъ-чуръ сильная эффектность его картинъ не сродни ли ядамъ, кинжаламъ, тюрьмамъ и разбойникамъ на театральной сценѣ?

Смѣлость помѣщать въ картинѣ «дивное свѣтило» лицомъ къ лицу (какъ часто дѣлаетъ г. Айвазовскій) никогда не можетъ увѣнчаться успѣхомъ. Цвѣтъ—все-таки не «свѣтъ». При самой необыкновенной яркости палитры солнце на полотнѣ—всегда остается не солнцемъ, а круглымъ пятномъ бѣло-желтой краски.

Для чего же такъ рисковать? Не лучше ли свѣтозарную точку скрыть отъ глазъ зрителя,—заслонить ее другимъ предметомъ, сохранивъ въ картинѣ до малѣйшихъ подробностей всѣ оттѣнки освѣщенія. «Дѣвочка со свѣчей», г-жи Хаченъ-Шварцъ не выигрываетъ ли въ эффектѣ оттого, что самого «огня» свѣчи не видно? Для чего также выбирать въ картину такіе эффекты освѣщенія, которые не иначе могутъ встрѣтиться въ природѣ какъ случаи рѣдкіе, исключительные? Глазъ зрителя вѣрно судить только о томъ, къ чему нѣсколько приготовленъ уже видѣннымъ.

Умѣренность, сдержанность эффекта, мудрая простота въ мысли и выполнении не гораздо ли выше рѣзкой мелодраматичности? Но и то сказать, что эта мелодраматичность должна имѣть бездну поклонниковъ, какъ музыка Верди.

Одно изъ украшеній выставки отличный, идеально-изящный бюстъ блаженной памяти Императора Николая I, изваянный г. вице-президентомъ Академіи, графомъ Э. П. Толстымъ; но мы общались не говорить о скульптурѣ.

Перечисливъ все, что по моему убѣжденію особенно замѣчательно, и сведя общіе итоги, я напомню еще разъ какъ несправедливы тѣ отзывы о нынѣшней выставкѣ, которые провозгласили ее вообще мало удачною, мало занимательною. Подумаешь, что въ нашей публикѣ вкусъ слишкомъ разборчивъ! Ничуть! Все дѣло въ томъ, что каждый изъ судящихъ устно и печатно желаетъ «выказаться знатокомъ»,—а кто не знаетъ, что для такой уловки гораздо выгоднѣе «немножко позоилствовать». Передъ «знающими» — меньше риску

провиниться въ неумѣстныхъ похвалахъ тому, что ихъ не стоитъ; передъ незнающими—только зоилы и торжествуютъ. Вотъ, говорятъ, какъ отдѣлалъ! на право и на-лѣво! То-то любо! Какъ не пожалѣть, что у насъ по части искусство почти вовсе нѣтъ печатныхъ органовъ, гдѣ разборы были бы поручены специалистамъ, такъ, чтобъ каждое ихъ слово могло быть на счету. При плачевномъ нынѣшнемъ состояніи русской художественной критики — съ кого прикажете спрашивать?

## Музыкальныя Новости \*).



Оперетка Гризара на сценѣ Михайловскаго театра. — Музыкальное утро г-жи Леоновой. — Цыганка, опера Бальфа, исполненная учениками г. Ричи.

Французская наша труппа, продовольствуясь комедіями и водевилями, изрѣдка драмами, — въ видѣ еще болѣе рѣдкаго исключенія допускаетъ въ свой репертуаръ и маленькія комическія оперы, въ легкомъ родѣ. Само по себѣ этотъ родъ оперъ только немногими градусами музыкальнѣе водевиля, но имѣетъ свою занимательность. Слѣдуетъ сказать даже, что при немзыкальности Французовъ вообще, комическая опера, какъ переходъ отъ водевиля къ истинной оперѣ, именно такая музыка, гдѣ французская національность выступаетъ всего характернѣе. Что такое всякая опера въ идеѣ своей — какъ не пѣсня въ лицахъ, одраматизированная пѣсня? это понятіе столько же вѣрно сколько и понятіе опѣсенной, омузыкаленной драмы. Очень легко представить себѣ пѣсню, балладу на сюжетъ, на примѣръ, Фрейшюца или Тангейзера — олицетвореніе этихъ музыкально-драматическихъ задачъ произвело на свѣтъ превосходныя оперы. Элементъ эпическій и элементъ драматическій чрезвычайно родственны другъ другу и въ сказкахъ, преданіяхъ, пѣсняхъ народныхъ постоянно сливаются.

Французы, мало музыкальный народъ, не имѣютъ ни своей эпической поэзіи, ни своихъ широко-народныхъ пѣсенъ; всякая серьезность въ пѣснѣ, всякій глубокой лиризмъ Французамъ мало доступенъ. Въ недавнее время они полюбили «Lieder» Франца Шуберта, но только съ самой внѣшней стороны. Истинная поэзія, германски-лирическая поэзія Шубертовыхъ вдохновеній отъ Французовъ ускользаетъ. Пасмѣшливая, сатирическая, шутливая сторона французскаго характера заставляетъ ихъ отличатся въ комедіи, а въ

\*) Музык. и Театр. Вѣстн., 1853 г. № 18.

соединеніи съ кое-какою музыкальностью, до нѣкоторой степени граціозною, произвела французскій куплетъ, le couplet, la chansonnette. Эти пѣсенки, чрезвычайно пріятныя французскому слуху, получили право гражданства и на театральномъ сценѣ, въ водевилѣ; большее и большее допущеніе пѣсенокъ въ одинъ, въ два, въ три голоса, большее и большее слияніе ихъ съ комическою интригою произвело французскую комическую оперу (тогда какъ итальянская опера buffa, образовалась совсѣмъ подъ другимъ влияніемъ и отличается отъ французской прежде всего: непремѣннымъ речитативомъ, parlando, на сухіе акорды басовъ оркестра, формою несуществующею у французовъ). Отъ комической пѣсенки ничего не слѣдуетъ требовать кромѣ легкаго комизма и легкой граціозности. Такъ и отъ истинно-французской комической оперы или оперетки. Въ нашъ вѣкъ и комическая опера у французовъ разрослась широко, вышла изъ своихъ естественныхъ предѣловъ и, для эффекта, заняла значительную долю натянутости и напыщенности отъ чудовищной сестры своей, большой пятиактной оперы съ великолѣпнымъ спектаклемъ. На театрѣ «Комической оперы» въ послѣднее время явились произведенія съ громаднѣйшимъ оркестромъ, громомъ, трескомъ, съ двумя, тремя оркестрами, съ пушечными выстрѣлами, съ маршами и контръ-маршами, съ эволюціями кавалеріи и артиллеріи на сценѣ и т. д. Восходъ «Сѣверной звѣзды» на горизонтѣ театра комической оперы въ Парижѣ довершилъ упадокъ вкуса и торжество неестественности въ направленіи.

«Всякъ сверчокъ знай свой шестокъ».

Мелкія оперетки, особенно изъ быта французскихъ крестьянъ, оперетки безъ претензій, въ родѣ «les rendez vous bourgeois» отличнаго въ своемъ родѣ композита, Изуара,—и до сихъ поръ, при всеобщемъ оскуднѣніи мелодически-музыкальнаго творчества удаются французамъ отлично-хорошо.

Гризара, — который написалъ много произведеній въ этомъ родѣ — наша публика знаетъ съ очень-выгодной стороны по опереткѣ «Bonsoir Mr Pantalon». Нынѣшняя оперетка «Le chien du jardinier» не изъ сильныхъ произведеній, конечно. Однако два, три нумера очень-милы: Есть правда драматическая, — есть очень красивыя сочетанія въ голосахъ и даже, мѣстами, въ оркестрѣ. — Такая музыка безпристрастному музыканту доставитъ искренняго наслажденія гораздо больше, нежели любая изъ хваленыхъ, въ свое время, серьезныхъ оперъ итальянскаго репертуара, скучнѣе которыхъ развѣ только что трагедіи псевдо-классиковъ. Исполняется оперетка, не смотря на непривычку нашей труппы къ операмъ—весьма удовлетворительно. Особенно отличается г-жа Терикъ. Ея голосокъ и умѣнье пріятно владѣть имъ въ соединеніи съ красотою этой артистки (что для многихъ ролей никакъ не лишнее) заставляютъ насъ только жалѣть, зачѣмъ не чаще мы имѣемъ возможность слушать французскія оперетки.

У г. Поля Бондуа очень-недурной голосъ.

Про г. Бертона можно сказать, что нѣкоторый недостатокъ вокальныхъ средствъ онъ ловко дополняетъ и замѣняетъ достоинствами драматическими.

По случаю его роли въ этой опереткѣ одинъ изъ нашихъ музыкальныхъ судей въ безыменныхъ фельетонахъ выразилъ сожалѣніе, зачѣмъ г. Бертона взялся участвовать въ лирической оперѣ. Почему оперетка Гризара получила названіе лирической (!), извѣстно, кромѣ Аллаха, только автору того фельетона. Удивительно какъ въ нашихъ журналахъ толкуютъ о музыкѣ! Еслибы нарочно заказать, на премію, въ приговорахъ по этимъ дѣламъ надѣлать какъ можно болѣе промаховъ всякаго рода, эстетическихъ и техническихъ, крупныхъ и мелкихъ, обидныхъ для подсудимыхъ или невыгодныхъ только для самого судьи, то врядъ-ли бы въ этомъ могла выйти какая нибудь разница противъ нынѣшняго «status quo».

Въ воскресенье намъ случилось быть на музыкальномъ утрѣ—устроенномъ г-жею Леоновою, передъ отъѣздомъ ея за границу. Тамъ принимали участіе многіе изъ нашихъ музыкантовъ непрофессіонистовъ, и во главѣ ихъ А. С. Даргомыжскій. Онъ аккомпанировалъ г-жѣ Леоновой арію княгини изъ своей «Русалки». Жалѣемъ, что мы долго были лишены удовольствія слушать эту отличную оперу на сценѣ.

Г-жа Леонова пѣла кромѣ того съ большимъ успѣхомъ «Маргариту» Глинки, его же «сомнѣнье» (съ арфой и со скрипкой гг. Цабель и Пиккель) также очень милый романсъ барона Фитингофа «Обойми, поцалуй» и очень граціозную колыбельную пѣсенку князя Вяземскаго и пѣсенку А. С. Даргомыжскаго: «У него-ли русы кудри», которая гдѣ бы ни была пропѣта г-жею Леоновою, всегда вызываетъ горячіе аплодисменты и непремѣнное «повтореніе». И пѣсенка, и пѣвица вполне этого заслуживаютъ, какъ у насъ уже объ этомъ и было говорено. Участвовали въ концертѣ еще г-жа Ингеборгъ-Штаркъ, очень мило исполнявшая вещицу Шопена, и г-жа Бурде, пропѣвшая арію изъ Пуританъ и очень трудныя вокализы на тему «Ah vous dirai-je, maman».

Въ субботу 3-го мая, была въ Большомъ театрѣ генеральная репетиція для приглашенныхъ слушателей, а во вторникъ, 6-го мая, шло публичное первое представленіе оперы Бальфа Цыганка, исполненной новобранною труппою изъ учениковъ и ученицъ г. Ричи и хорами русской оперной труппы.

Выборъ г. Ричи палъ на оперу г. Бальфа, вѣроятно, потому, что это произведеніе пользуется въ Европѣ извѣстностью уже около 15 лѣтъ, а нашей публикѣ, кромѣ небольшихъ отрывковъ было вовсе не знакомо и слѣдовательно составляло занимательную новость, удаляя между тѣмъ всякое сравненіе съ избитымъ репертуаромъ итальянскихъ пѣвцовъ.

Съ этой стороны, а также съ той, что музыка Бальфа написана въ общедоступномъ и для большинства—пріятномъ вкусѣ, г. Ричи выбралъ оперу удачно. Судя съ болѣе строгой точки можно сказать, что эта опера лишена какой-бы то ни было оригинальности. На каждомъ шагу напомниманія всѣхъ возможныхъ любимыхъ мотивовъ то изъ Лучіи, то изъ Анны Болены, то изъ Пуританъ, то изъ Вильгельма Телля, то изъ Фрейшютца и даже изъ Донъ-Жуана.

Постоянные плоскіе «итальянизмы» дѣлаютъ эту музыку приторной а

оркестровка во всѣхъ мѣстахъ «forte» пересиливаетъ шумливость даже самаго Верди. При томъ съ Верди—не смотря на небольшую нашу симпатію къ его твореніямъ—Бальфа и сравнивать нельзя. Въ «своеобразности» автору Риголетто не могутъ отказать даже злѣйшіе враги его, да и вообще талантъ Верди передъ талантомъ автора «Цыганки» колоссаленъ.

Есть впрочемъ въ оперѣ Бальфа нумера довольно удачныя, которые доставятъ не слишкомъ взыскательнымъ любителямъ большое удовольствіе и, съ этою цѣлію, вѣроятно вскорѣ будутъ приложены къ нашему журналу.

Въ числѣ такихъ нумеровъ: первый дуэтъ мнимой цыганки, Арлины и тенора Гвальтеро (во 2-мъ дѣйствіи), веселая пѣсенка цыганки съ аккомпаниментомъ хора (тамъ-же), каватина баса, графа Альбано (въ томъ же дѣйствіи) и романсъ тенора (въ концѣ послѣдняго акта). Эффектны также заключительная арія Арлины (*tempo di walza*) и вставленная во 2-е дѣйствіе Тарантелла (*chœurs dans*): г. Луиджи Ричи (брата здѣшняго капельмейстера). Танцевальными мотивами опера особенно богата; матеріалу будетъ довольно на два или на три кадрили. Незнаемъ почему не была исполняема увертюра оперы. Ее играли часто даже въ нашихъ садовыхъ оркестрахъ.

Въ подробности отчета о музыкѣ не вдаемся, потому что сама опера не такого свойства, а сценическаго содержанія не рассказываемъ, потому что читатели нашего «Вѣстника» получаютъ вскорѣ либретто «Цыганки» въ переводѣ г. Куликова, а между тѣмъ нельзя не призадуматься, отчего и въ какую именно эпоху въ Шотландіи были въ модѣ итальянскія имена: Альбано, Гвальтеро, Фалько и т. д.?

За симъ обращаемся къ тому, что на нынѣшній разъ особенно занимательно, къ исполненію оперы.

Она, вообще говоря, очень удалась. Въ первое же представленіе опера шла гладко, дала большой сборъ, вызвала многія и многія рукоплесканія.

Пальма главнаго успѣха принадлежитъ дебютанткѣ-примадоннѣ: г-жѣ Кохъ. Поздравляемъ русскую оперу съ такимъ прелестнымъ приобрѣтеніемъ!

Молодой, свѣжій, симпатическій голосъ довольно высокаго регистра и весьма гибкій, столько же симпатическая, самая выгодная для сцены наружность, замѣтная способность къ одушевленной драматической игрѣ—всѣ условія для истинной примадонны! Въ манерѣ пѣнія есть еще довольно недостатковъ, неопытность сценическая мелькаетъ въ неумѣстныхъ придыханіяхъ (въ исполненіи постоянно слышенъ звукъ «h...h»), и въ частенько—несовѣмъ вѣрной интонаціи, но это все, безъ сомнѣнія, очень скоро исправится. Нельзя не удивляться при первомъ дебютѣ г-жи Кохъ, развязности ея на сценѣ и успѣшному преодолѣнію съ перваго раза такой огромной роли. Къ концу послѣдняго дѣйствія въ молодой пѣвицѣ было замѣтно утомленіе, но все-таки заключительный вальсъ она пропѣла и довольно сильно, и съ увлеченіемъ. Надобно желать во-первыхъ: чтобъ г-жа Кохъ поэкономничала своими средствами особенно на первыхъ порахъ (къ счастью теперь лѣто и она не будетъ имѣть

случая часто являться на сценѣ, но надобно, чтобъ и осенью и зимою — она себя поберегла). Во-вторыхъ, чтобъ она съ первыхъ же дебютовъ пришла къ убѣжденію, что ей будутъ особенно выгодны роли граціозно-кокетливыя: Церлина въ «Донъ-Жуанъ», Церлина въ «Фра-Діаволо», Адина въ «Любовномъ напитокѣ», быть можетъ и нѣжно-драматическія какъ Сомнамбула, Линда и т. д., но никакъ не величественно патетическія, какъ «Донна Анна», «Норма», «Анна Болена». Къ большой силѣ и страстности она и принуждать себя не должна, тѣмъ менѣе въ началѣ поприща, которое открылось для нея такъ блистательно. Молодой теноръ, пансіонеръ Васильевъ 2 (опять Васильевъ!) обладаетъ весьма хорошенькимъ голосомъ и свою партію (Гвальтьеро) теперь уже поетъ весьма симпатично. Есть что-то общее съ Кальцолари, на сколько этому сходству не мѣшаетъ юношеская свѣжесть нашего дебютанта, — есть также что-то общее и съ пріятнымъ теноромъ г. А. Беттини. Жаль будетъ, если чрезмѣрное форсированіе погубитъ этотъ голосокъ въ его расцвѣтѣ. Для драматическаго исполненія роли г. Васильеву 2 препятствуетъ его крайняя юность, но «эта помѣха» такъ быстро сама собой исправляется!

Другой молодой теноръ, г. Дюжиковъ (Федерико, племянникъ графа Альбано) тоже съ надеждами, но голосъ его намъ показался не довольно благодарнымъ. Для вторыхъ ролей онъ будетъ очень полезенъ. Г. Мео, извѣстный уже нашей публикѣ по участію во многихъ концертахъ и по сценѣ изъ «Марино-Фаліеро», въ партіи цыганскаго атамана, Фалько, выступилъ очень рельефно и прекраснымъ голосомъ своимъ (хотя не груднымъ, а «горловымъ») также развязностью въ игрѣ, вѣрностью характера роли произвелъ большой эффектъ. Порядочно вредитъ ему одно: — борьба съ русскимъ произношеніемъ. Г. Мео долженъ много стараться о преодолѣніи этой помѣхи.

Внѣшній видъ и рѣзкія хватки цыганскаго атамана удались г. Мео отлично-хорошо и произвели даже эффектъ, не смотря на частое появленіе подобныхъ ролей въ Преціозахъ, Хитанахъ, Пахитахъ, Газельдахъ и т. д., т. е. всюду гдѣ исторія идетъ о дѣвчкѣ высокаго происхожденія, украденной цыганами и воспитанной въ таборѣ.

Не большую, но значительную роль ревнивой и мстительной цыганки, Эльвы исполняетъ г-жа Фиданца. Голосъ ея слабоватъ и достоинствами не отличается, но спѣла она свою партію довольно исправно, а очень пріятная наружность доставила этой артисткѣ даже нѣкоторый успѣхъ.

Г. Васильевъ старшій, любимый нашею публикою за нѣкоторыя свои партіи, и въ оперѣ «Цыганка» пѣлъ съ большимъ успѣхомъ. Эффектную каватину свою (къ портрету сгивнувшей дочери) во 2-мъ дѣйстви, онъ исполнилъ очень хорошо, отличный голосъ его чрезвычайно выгодно выступаетъ въ «*canto spianato*», а большая сцена съ Гвальтьеро и съ Арлиною въ послѣднемъ дѣйстви доказала, что нашъ молодой басъ не лишень способности быть актеромъ; ему доступна нѣкоторая степень патетичности въ обыкновенныхъ итальянскихъ формахъ.



Хоры шли, по обыкновенію, прекрасно.

Г. капельмейстеръ Ричи, весьма старательно разучивъ оперу съ своими учениками, столько же старательно управляя оркестромъ, такъ что достигъ многихъ оттѣнковъ, которыми насъ оркестры итальянской и русской оперы обыкновенно не очень-то балуютъ.

Что во многихъ мѣстахъ отчаянно шумная оркестровка заглушала молодые голоса солистовъ, которые, напротивъ, надо щадить и щадить — въ этомъ вина не капельмейстера, а самого автора оперы.

Исполнители должны считать себя счастливыми, что имъ довелось испытать свои силы въ Большомъ театрѣ, гдѣ резонансъ отлично-хорошъ, а не въ театрѣ-циркѣ, который очень милъ въ архитектурномъ отношеніи, но очень не выгоденъ въ акустическомъ.

Во всякомъ случаѣ, повторяемъ, удачное, интересное исполненіе дѣлаетъ эту оперу спектаклемъ привлекательнымъ, и заставляетъ быть менѣ строгимъ къ слабой ея музыкѣ, которая, конечно, со многихъ сторонъ должна уступить даже Флотовскимъ операмъ.

## Н а ш ъ Г л и н к а

передъ судомъ нѣмецкихъ фельетонистовъ \*).



Въ столбцахъ этого журнала много и много разъ была выражена мысль: «какъ долго надобно ждать сколько нибудь справедливыхъ приговоровъ надъ художественными произведеніями, запечатлѣнными геніальностью!»

Если произведенія, кромѣ силы генія (силы космополитной, по преимуществу), проникнуты еще свойствами совершенно особыми, въ связи съ данною національностью — красоты такихъ произведеній еще менѣ доступны для публики чужой, и иногда, по разнымъ предразсудкамъ, не расположенной къ художнику.

Мы довольно часто упоминали, что и въ Россіи еще слишкомъ, слишкомъ мало отдають справедливости созданіямъ великаго отечественнаго музыканта. И это естественно: созданія его глубоко національны, но слишкомъ высоко стоятъ въ искусствѣ, чтобы сдѣлаться «популярными» — а просвѣщенные цѣнители и судьи музыкальнаго дѣла довольно рѣдки *вездѣ*, тѣмъ болѣе должны являться феноменальнымъ исключеніемъ — у насъ.

Въ Германіи, вообще говоря, музыкальный вкусъ образованнѣе нежели во всѣхъ другихъ земляхъ, но и Нѣмцы въ оцѣнкѣ истинной геніальности

\*) Театр. и Муз. Вѣстн. 1858 г., № 19.

подвигаются медленно, не скоро освобождаются отъ взглядовъ рутинныхъ, пристрастныхъ.

То, что ближе подходитъ къ формамъ любимыхъ Нѣмцами авторовъ послѣдняго времени, напр. Мендельсона, и само по себѣ лишено высшей художественной печати, скоро приобретаетъ въ Германіи и извѣстность, и симпатію, примѣръ, сочиненія нашего же соотечественника, но совершенно *нѣмецкаго* композитора и слабого подражателя Мендельсону—А. Рубинштейна.

То, что богато формами для Германцевъ новыми, непривычными, что въ высокой степени оригинально, въ мысли и въ выполненіи, непременно вызоветъ толки болѣе или менѣе кривые, а симпатіи еще долго не дождется.

Но всему есть мѣра! Какъ замѣчательный примѣръ невѣроятныхъ кривотолковъ даже необъяснимыхъ иначе, какъ умыленною «подкупленною» несправедливостью, помѣстимъ здѣсь переводъ одной статьи изъ Лейпцигскаго музыкальнаго журнала «*Signale für die Musikalische Welt*» (№ 23-й), по случаю четырехъ окрестровыхъ партитуръ Глинки, изданныхъ за границею иждивеніемъ сестры композитора Людмилы Ивановны Шестаковой.

Вотъ какъ гласятъ почтенные «Сигналы»: «Глинка былъ хваленый (gefeierter—?) русскій композиторъ, который за недолго назадъ умеръ, оставивъ нѣсколько сочиненій, изданныхъ теперь его сестрою.

«Передъ нами теперь эти партитуры, въ которыхъ не заключается ни малѣйшаго слѣда русско-національнаго характера; эти произведенія можно прямо приписать—Оберу или Галеви, до такой степени эта музыка чисто-французская (so erzfranzösisch sind sie durchweg). Но извѣстное дѣло, что все французское (das französische Wesen) очень симпатично (?) русскимъ и совершенно «вжилось» у нихъ въ такъ называемое высшее общество, дающее тонъ (Tonangebende Gesellschaft—«французскій» характеръ въ сочиненіяхъ Глинки, слѣдуетъ признать явленіемъ очень-естественнымъ и въ этомъ слѣдуетъ даже отдать композитору нѣкоторую справедливость, отрицая въ немъ всякое болѣе глубокое значеніе: Глинка не достаетъ самобытности въ творческомъ духѣ (es fehlt ihm an ursprünglicher Geistesnatur), онъ композиторъ для такого общества, гдѣ на первомъ планѣ—условность приличія. (Wo die Convention Gebieterin ist).

«Приписавъ Глинка въ такой сферѣ очень приятный «talent de société» (eine liebenswürdiges Gesellschaftsnatur) и назвавъ его чрезвычайно-знающимъ, опытнымъ и умнымъ композиторомъ, мы полагаемъ, что даемъ вѣрную общую характеристику».

«Партитуры, изданныя въ Германіи слѣдующія:

Увертюра къ волшебной оперѣ: «Русланъ и Людмила», Капричио (Capriccio brillante) въ видѣ увертюры на мотивъ Арагонской Хоты; увертюра къ оперѣ: «Жизнь за Царя»—и фантазія на испанскія темы «Souvenirs d'une nuit d'été à Madrid».

«Всѣ четыре произведенія отличаются гладкостью формы (?), легкостью,

пріятностью (?) фантазіи съ бездною оригинальныхъ и прелестныхъ проблесковъ, въ особенності же тщательно, эффектно, иногда—отлично придуманною (zusammengestellte) инструментовкою».

«Во всѣхъ произведеніяхъ, если онѣ будутъ недурно исполнены, нельзя не признать особыи, тонкій родъ салонно-оркестровой музыки (orchester salonmusik?). О двухъ оперныхъ увертюрахъ нельзя сказать ничего больше (?) какъ что онѣ отличаются пикантными модуляціями,—вообще же выдержаны въ обыкновенномъ французско-граціозномъ характерѣ; зато двѣ испанскія фантазіи вызываютъ болѣе внимательное разсмотрѣніе..... (Слѣдуютъ похвалы нѣкоторымъ подробностямъ «хоты», а затѣмъ г. рецензентъ прибавляетъ): «Я воображаю, что эти обѣ фантазіи покажутся весьма-вкусными десертными блюдами даже въ очень степенныхъ оркестровыхъ концертахъ, а еслибъ я былъ дирижеромъ лѣтней инструментальной музыки высшаго сорта, я помѣстилъ бы въ свой репертуаръ всѣ четыре партитуры».—(Какое счастье! честь какая)!!!

«Желательно, чтобы онѣ въ скоромъ времени стали исполняться для увеселенія (zum Amusement) музыкальной публики».

Подписано: Кер.

Praetium magister triste habet! Величайшая въ свѣтѣ музыка—(последнія творенія Бетховена) ровно черезъ тридцать лѣтъ послѣ своего рожденія вызвала въ музыкально-критической литературѣ постыднѣйшій пасквиль.

Глядя на ходъ музыкальныхъ дѣлъ съ этой точки, можно успокоиться и за Глинку, что въ Россіи, черезъ двадцать лѣтъ послѣ созданія оперы «Жизнь за Царя» явился въ печати только одинъ подробный о ней отчетъ—такъ и оставшійся жалко-неудачнымъ покушеніемъ на критическій разборъ. (Статья г. Ростислава въ Сѣв. Пчелѣ за 1854). А изданныя за границею четыре геніальныя партитуры въ свою очередь встрѣчаютъ теперь такой невѣжественный пріемъ со стороны германскихъ музыкальныхъ судей! Утѣшить себя философіею—можно; но какъ бы то ни было: рана остается ранюю; боль—болью! досада—досадою!

Газетка «Сигналы» не пользуется, конечно, репутаціею ни справедливости, ни толковости, ни добросовѣстности, скорѣе извѣстна именно: отсутствіемъ этихъ качествъ—тѣмъ не менѣе имѣетъ тысячи подписчиковъ въ разныхъ углахъ читающаго по-нѣмецки міра. Бездна музыкантовъ получить теперь о музыкѣ Глинки совершенно ложное понятіе, а скоро ли оно разрушится ближайшимъ знакомствомъ съ самими произведеніями, о которыхъ рѣчь идетъ?!

Грубая ошибочность или постыдная недобросовѣстность въ приведенномъ нами приговорѣ и коментаріи не требуютъ!

Видѣть въ увертюрахъ Глинкиныхъ оперъ—духъ Обера или Галеви (!!) отрицать въ Глинкѣ—національность, самобытность, оригинальность,—считать «анонеезомъ» для такихъ произведеній—исполненіе ихъ въ садовыхъ оркестрахъ

въ родѣ Гунгля и Штрауса—такъ далеко въ туповидѣніи не заходилъ даже самъ король туповидцовъ—Фетись!

Какъ бы г. Кер согласилъ съ своимъ мудрымъ приговоромъ тотъ фактъ, что оперу «французски-граціознаго, салоннаго композитора»—оперу, всю написанную въ томъ же духѣ какъ и увертюра (и на тѣже самые мотивы), великосвѣтское общество, подѣ вкусъ котораго будтобъ Глинка подлаживался—провозгласило «музыкою кучеровъ»?

Какъ бы г. Кер опровергнулъ фактическія доказательства (которыя будутъ ему подсунуты въ свое время), что въ разработкѣ аррагонскаго плясова напѣва гениальность Глинки достигаетъ совершенно бетховенской серьезности, въ высотѣ полета почти равняется съ первѣйшимъ въ свѣтѣ симфонистомъ?!

Съ какой стороны можно сдѣлать хоть малѣйшій упрекъ второй изъ испанскихъ фантазій? Не новы ли въ искусствѣ эти граціозныя формы,—какъ будто случайно-нанизанныя на одну нить, между тѣмъ связанныя между собою глубоко-скрытымъ организмомъ? Много ли на свѣтѣ произведеній, въ которыхъ вѣяла бы такая нѣжность и грація—до малѣйшихъ оттѣнковъ ритма и оркестровки? Много ли на свѣтѣ произведеній, которыя могли бы поспорить съ увертюрами Глинкиныхъ оперъ въ оригинальности концепціи и обдѣлки?

О слѣпота! о невѣдѣніе! или... о продажность журнальнаго суда!

Слово «продажность» вызываетъ понятіе о «покупкѣ». Кому же нужно «подкупомъ» искажать нѣмецкія журнальныя мнѣнія о русскомъ артистѣ? Тѣмъ нужно, для которыхъ возрастающая слава Глинки будетъ какъ бѣльмо на глазу,—тѣмъ, которые еще при жизни великаго нашего композитора совершали разныя продѣлки въ Германіи, что бы заранѣе выставить его въ невыгодномъ свѣтѣ.

Зависть—извѣстное свойство полу-артистовъ, полу-талантовъ, полу-знаменитостей.

Есть слухи, что въ одной изъ вѣнскихъ музыкальныхъ газетъ появилась статейка о тѣхъ же партитурахъ Глинки, передъ которой—говорятъ—отзывъ въ «Signale»—восторженная похвала.

И долго, долго еще придется намъ все это терпѣть, особенно если еще не скоро будутъ изданы въ свѣтъ полныя оркестровыя партитуры обѣихъ оперъ Глинки, музыки въ драмѣ «Холмскій» и фантазій на «Камаринскую».

Конечно, никакія въ свѣтѣ усилія не заставятъ полюбить музыку Глинки въ Европѣ, если на то еще время не пришло; однако ревностно стараться о распространеніи вѣрныхъ понятій объ этой музыкѣ уничтоженіемъ ложныхъ, и практическимъ ознакомленіемъ съ самыми произведеніями—долгъ cadaго изъ русскихъ, кто любитъ искусство. Вотъ почему, доложивъ русской публикѣ о такой враждебности нѣмецкой музыкальной критики къ нашему великому художнику, приступить надо немедленно къ полемической дѣятельности на одной аренѣ съ противниками Глинки, т. е. въ журналахъ нѣмецкихъ.

## Письма изъ за границы \*).

Дрезденъ, 1 (13) іюля 1858 г.



Вступительная рѣчь.—Дрезденъ, Веймаръ, Прага.—Дрезденскій театръ

### I.

Когда передъ отъѣздомъ я прощался съ вами, г. редакторъ, вы съ меня взяли обѣщаніе: на время отсутствія моего изъ Петербурга сотрудничать въ Вѣстникѣ «письмами» изъ разныхъ городовъ Европы, гдѣ мнѣ случится побывать и прожить нѣсколько дней, недѣль. Каюсь въ томъ, что уже цѣлый мѣсяць прошелъ со дня моего отплытія изъ Кронштадтской гавани, а я еще ни разу не писалъ къ вамъ! Увѣряю васъ, что при непрерывномъ накопленіи впечатлѣній и при мелкихъ текущихъ дѣлишкахъ, связанныхъ съ главною цѣлью моего вояжа, не мудрено было бы сдѣлаться неисправнымъ человѣку и болѣе «распорядительному» въ отношеніи своего времени, нежели вашъ покорный слуга. Едва успѣваю дѣлать коротенькія замѣтки о каждомъ днѣ въ своемъ путевомъ журналѣ. Такъ какъ меня преимущественно занимаетъ «искусство» или «искусства» и все съ ними сопряженное, такъ какъ съ другой стороны это же составляетъ и программу вашего «Вѣстника», то почти безъ затрудненія я могъ бы послать къ вамъ просто: копію съ моихъ путевыхъ замѣтокъ. Но читатели ваши въ правѣ требовать чего нибудь менѣе «сыраго» нежели дневникъ, въ которомъ важное перемѣшано съ самымъ неважнымъ, въ которомъ какъ въ реальной жизни «разрознено» то, что должно быть соединено, и слито, и сбито вмѣстѣ то, что должно быть разрознено, въ которомъ иногда удѣлено два, три слова, въ видѣ программы, тому, что не будетъ ни занимательно, ни даже «ясно», безъ обстоятельнаго изложенія. Группировать факты необходимо, чтобъ дать на нихъ вѣрный взглядъ. А тутъ является новая бѣда: въ группированіи необходимъ уже выборъ, произволь, метода, планъ.... слѣдовательно: предварительная работа, слѣдовательно: время и большая или меньшая способность умѣть сохранить колоритъ правды, жизни, о которой даешь отчетъ, не впадая въ лишнія, утомительныя подробности... На первый разъ, особенно, прошу читателей не быть слишкомъ взыскательными, прошу ихъ не забыть, что я въ первый разъ въ жизни виѣ Россіи, и то многообразіе предметовъ совсѣмъ новыхъ для меня или полуизвѣстныхъ по квивамъ не допускаетъ взгляда и изложенія толковаго и спокойнаго какъ курсъ геометріи.

\*) Театр. и Муз. Вѣсти. 1858 г. № 27.

Начну съ «фигуры умолчанія». Не стану выражать изумленія: какъ это—въ субботу утромъ—былъ на берегахъ Невы, а во вторникъ вечеромъ—на берегахъ Эльбы!—это было бы слишкомъ наивно: (въ Европѣ о разстояніяхъ не говорятъ, ихъ будто не существуетъ).

Не стану описывать своихъ чувствъ при первыхъ шагахъ на штетинскомъ берегу, послѣ трехсуточного спокойнѣйшаго, но монотоннѣйшаго пребыванія между небомъ и водою—это дѣло извѣстное, не стану описывать первыхъ впечатлѣній «иностраній» (какъ «нечаянно» выразился одинъ мой знакомый), не желая писать «писемъ русскаго путешественника»; не стану вамъ рассказывать каковъ Штетинъ, каковъ Берлинъ—отдѣленные другъ отъ друга четырьмя часами желѣзной дороги,—каковъ Дрезденъ, куда изъ Берлина приѣзжаютъ въ тотъ же вечеръ—все это есть въ географіяхъ, въ дорожникахъ, въ Eisenbahn—Cours—Bücher и въ монографіяхъ cadaго замѣчательнаго города, которыя въ хорошенькихъ книжечкахъ съ очень вѣрными виньетками, рассыпаны по всѣмъ станціямъ германскихъ желѣзныхъ дорогъ; наконецъ не стану описывать чудесъ дрезденской картинной галлерей, гдѣ я провелъ первое же утро, по приѣздѣ. О перлѣ галлерей—о «Сикстинской» рафаэлевой мадоннѣ, отъ которой я безъ ума—пришлось бы войти въ состязаніе съ жуковскимъ—а о картинахъ тоже великолѣпныхъ, но менѣе извѣстныхъ нельзя говорить, когда читатели не знаютъ о чемъ рѣчь идетъ. По французски, по англійски, по нѣмецки о дрезденской галлерей уже много лѣтъ какъ перестали писать. У насъ, по русски кажется нѣтъ описанія этихъ чудесъ живописи (что у насъ есть по этой части?)—но вѣдь не въ «Вѣстникѣ» же нашемъ мѣсто для этого. Тутъ выйдетъ цѣлая книга. А главное—надобно видѣть собственными глазами. Такія вещи не рассказываются; копіи, гравюры, литографіи и фотографіи тоже не должны заслуживать полнаго, большаго довѣрія, иногда выходятъ просто карриатурами. Выраженіе лица Божьей Матери и Предвѣчнаго Младенца въ безсмертной картинѣ Рафаэля; выраженіе лица Спасителя въ картинѣ Тиціана «Cristo della moneta» были для меня совсѣмъ новы, хотя я видѣлъ бездну копій и эстамповъ съ этихъ знаменитѣйшихъ въ свѣтѣ произведеній. Венера Тиціана, Венера Пальма, Венера Гвидо-Рени—какія гравюры передадутъ эти прелести?! Рубенсъ, Рембрандтъ, Бергемъ открылись для меня—какъ цѣлый новый міръ впечатлѣній. Хорошо, что мнѣ довелось остаться въ Дрезденѣ довольно-долго, такъ что я могъ посѣтить галлерей не разъ и не два, и знаю ее теперь довольно твердо.—Изъ оконъ галлерей чудеснѣйшій видъ на главную дрезденскую площадь, съ католическою церковью, съ театромъ, съ отелемъ Belle-vue—и на рѣку Эльбу съ исторически-знаменитымъ мостомъ. Берега Эльбы восхитительны.

Избравъ—по обстоятельствамъ—Дрезденъ «главной квартирой», я отсюда два раза уѣзжалъ въ сосѣднія страны. А именно провелъ одинъ день въ Веймарѣ въ гостяхъ у Франца Листа; потомъ—на прошлой недѣлѣ—прожилъ два дня въ Прагѣ, на большомъ музыкальномъ праздникѣ. Объ этихъ «экс-

курсiяхъ» изъ которыхъ особенно замѣчательна первая, сообщу вамъ обстоятельно въ слѣдующемъ письмѣ, а теперь займемся Дрезденомъ, и именно той его стороною, которая для меня главная, т. е. театромъ. Зданiе театра, гдѣ дирижировалъ авторъ Фрейшюца, бывший здѣсь капельмейстеромъ—сгорѣло (участъ всѣхъ театровъ); нынѣшнее выстроено 1837—1841 Зелтеромъ. Нельзя сказать, чтобъ не красиво, но въ нѣсколько странномъ вкусѣ. Какъ то мелочно и съ претензiями. Театры, какъ и всѣ зданiя здѣсь изъ темно-сѣраго камня. На фронтонахъ и фризахъ аллегорическiе барельефы. Въ нишахъ (снаружи зданiя) статуи Шиллера, Гёте, Глука и Моцарта (скульптора Ричеля) статуи Мольера, Аристофана, Шекспира и Софокла (скульптора Генеля). Входъ и коридоры великолѣпны; въ одной изъ аванъ-залъ большая статуя Лессинга (Ричеля). Обширный буфетъ украшенъ портретами знаменитыхъ актеровъ и актрисъ—и широкимъ «балкономъ» выходитъ на ту же живописную площадь, о которой я говорилъ. Въ антрактахъ отличной оперы освѣжиться на такомъ балконѣ мороженымъ, чуднымъ воздухомъ и видомъ на Эльбу—роскошь не послѣдняя.

Зала спектаклей величиной въ родѣ Петербургскаго «Театра-цирка», только гораздо выше (это одинъ изъ самыхъ большихъ театровъ въ Германiи), вмѣщаетъ до 1,800 человекъ. Убранство залы довольно красиво, но не пышно, не богато. Люстра изъ сотни газовыхъ рожковъ виситъ очень высоко, такъ что не мѣшаетъ зрителямъ въ верхнихъ ложахъ и въ галлереяхъ. Самыя лучшiя мѣста на мой вкусъ «амфитеатръ» прямо противъ сцены и совсѣмъ въ такомъ родѣ какъ «балконъ» въ нашемъ театрѣ-циркѣ, т. е. прямо подъ бель-этажемъ. Ложи тѣсноватыя и нѣмецкiй обычай продавать мѣста въ ложахъ отдѣльными купонами, для русскихъ—съ непривычки—не совсѣмъ приятенъ. На занавѣсѣ аллегорическая картина изъ одного произведенiя Лудвига Тика (Kaiser Octavianus); подъ этой главной картиной «полосой» идетъ другая, меньшаго размѣра: отлично нарисованные персонажи и группы изъ знаменитѣйшихъ драматическихъ творенiй—Шиллера, Гете, Шекспира, Софокла, Мольера, Гоцци...

Для антрактовъ другая занавѣсъ, красное «драпри» съ золотомъ,—сдѣлано превосходно. Оркестру отведено мѣсто весьма просторное; «размѣщенiемъ» инструментовъ я недоволенъ, оно сбивчиво и хуже нашего, т. е. духовые не съ одной стороны, а и тамъ, и сямъ; скрипки также не вмѣстѣ, а разбросаны, также виолончели и контрабасы (которыхъ только три въ самыхъ большихъ операхъ). Для оперныхъ спектаклей и репетицiй пульпитръ дирижеру ставится старинный, краснаго дерева, соединенный съ маленькимъ «главциномъ», что весьма полезно на пробахъ и необходимо для итальянскихъ «recitativi secchi». Этотъ пульпитръ историческiй, тотъ самый, у котораго дирижировалъ Веберъ, и въ позднѣйшее время Вагнеръ. Дрезденскiй театръ изъ числа немногихъ въ Германiи, которые не пользуются «канкулами»—лѣтнимъ вакационнымъ временемъ. Для меня это было какъ нельзя болѣе

рѣшится напечатать такой выходки противъ знаменитаго директора брусельской консерваторіи. На дняхъ метну еще камешекъ въ лобъ этого филистимлянина, а именно: изобличу въ лейпцигской «Neue Zeitschrift» улыбышевское невѣжество Фетиса въ отношеніи Бетховена и «первыхъ началъ» гармоніи.

Возвращаюсь къ Дрездену.

Не помню, сказалъ ли я въ первомъ письмѣ, что путешествую съ княземъ Ю. Н. Голицынымъ (извѣстнымъ для нашихъ читателей по слухамъ о его капеллѣ и по отчету о его концертѣ изъ пьесъ духовной музыки, данномъ въ нынѣшнемъ году въ залѣ Петербургскаго Дворянскаго Собранія). Какъ страстно преданный искусству, князь Г. и пребываніе свое въ чужихъ краяхъ старается употребить на пользу русской музыки. Планы его и замыслы довольно широки, и по мѣрѣ приведенія въ исполненіе будутъ сообщены нашимъ читателямъ. Остановившись въ Дрезденѣ на нѣсколько недѣль и узнавъ на опытѣ сильно развитую музыкальность этого города, кн. Г. не захотѣлъ пропустить случая, не смотря на лѣтнее, неудобное для концертовъ время—хотя предварительно познакомить дрезденскую публику и дрезденскихъ музыкантовъ съ замѣчательными и для нѣмцевъ вовсе неизвѣстными произведеніями русскихъ музыкальныхъ мастеровъ. Такимъ образомъ (отчасти при моемъ содѣйствіи) устроился концертъ въ пользу хора Дрезденскаго театра и состоялся очень удачно 19-го (7-го) іюля, въ залѣ одного изъ самыхъ большихъ дрезденскихъ «отелей» (Braun's hotel).

Вотъ программа концерта: 1. «Иже херувимы» (№ 7) Борнлянскаго. (D-dur). (Нѣмецкій текстъ: Du, Hirte Israels).

2. «Благословлю Господа»—его-же.

—(C-moll).

3. «Господи, кто обитаетъ въ жилищѣ Твоемъ»—его-же.

(G-dur).

4. «Благослови душе моя Господа» (съ приспособленнымъ латинскимъ текстомъ: («Salve Regina»)—Г. Я. Ламакина (G-dur).

5. «Достойно есть»—Борнлянскаго (F-dur).

6. «Аллилуія»—фуга Давыдова (B-dur)

7. Терцетъ съ хоромъ и оркестромъ изъ оперы: «Жизнь за Царя» («Не томи родимый»—въ нѣмецкомъ переводѣ).

3. Польскій съ хоромъ («Богъ войны, послѣ битвъ» — въ нѣмецкомъ переводѣ). Изъ той же оперы.

Въ составѣ программы былъ расчетъ на «общедоступность» выбранныхъ номеровъ, чтобы не слишкомъ озадачить нѣмцевъ на первый разъ формами музыки, имъ совершенно незнакомыми.

Время лѣтнее, жаркое—пора концертовъ для дрезденцевъ кончилась (какъ и у насъ въ Петербургѣ) мѣсяца три назадъ; на аплодисменты нѣмцы скупи до крайности, между тѣмъ: каждый номеръ программы вызывалъ громкія рукоплесканія въ залѣ совершенно наполненной, «Достойно» и обѣ пьесы Глинки



были, по единодушному требованію, повторены. Случай—для Дрездена—почти не бывалый. Имѣемъ ли мы право сказать, что концертъ состоялся съ успѣхомъ «блестательнымъ»?

Соло № 4 (концертъ Бортнянскаго) исполнили оперные пѣвцы: теноръ Рудольфъ, басъ Конради и пѣвицы: госпожи Краль сопрано, г-жа Веберъ альтъ. Въ терцетѣ Глинки пѣли тѣже, безъ г-жи Веберъ. Отличалась г-жа Краль въ партіи Антонида, —такой сопранистки въ этомъ, столько любимомъ всѣми терцетѣ мнѣ еще не удавалось слышать. Прочіе пѣли исправно, кромѣ быть можетъ тенора, который пѣлъ и не смѣло, и не вѣрно, и какъ-то гошпитально (по выраженію одного «доктора»—не Диафоріуса). Кн. Г. разучилъ хоры и дирижировалъ, какъ всегда, на славу. Блестящій польскій Глинки врядь ли когда-нибудь прогремѣлъ такъ великолѣпно, а въ театрѣ-циркѣ мы слышимъ точно совсѣмъ не ту музыку, что Глинка создалъ. И такъ сдѣлано большое дѣло: *La brèche est faite*, мы начинаемъ прививать музыку русскую къ европейскому репертуару. На другой же день послѣ концерта въ Дрезденскихъ газетахъ («*Dresdner Journal*» и «*Constitutionell—Blatt*») явились хвалебныя статьи (безъ «малѣйшаго» задобриванія журналистовъ, въ этомъ я вамъ ручаюсь). Всего больше дрезденцамъ понравились пьесы Глинки, и мнѣ остается только пожалѣть публично—отчего комиссіонеръ О. Т. Стелловскаго, Кранцъ, въ Гамбургѣ, нисколько не позаботился о распространеніи по Германіи фортепіанныхъ партитуръ оперъ Глинки!—Въ Дрезденѣ и въ Веймарѣ я нахожусь постоянно среди отличныхъ нѣмецкихъ музыкантовъ, и ни одна душа изъ нихъ (и самъ Листъ въ томъ числѣ) никогда не слыхивалъ, что оперы Глинки *als vollständiger Clavierauszug*—напечатаны и при томъ, съ нѣмецкимъ переводомъ! О партитурахъ Глинки и романсахъ его (съ переводомъ на французскій, нѣмецкій и итальянскій), изданныхъ въ Лейпцигѣ тоже «никто почти» не знаетъ, съ своей стороны сдѣлаемъ все возможное, чтобъ нѣмцы узнали наконецъ эту музыку, но необходимо, чтобы «издатели» помогли намъ въ этомъ отношеніи. Есть маленькая надежда увидѣть оперу «Жизнь за Царя» на нѣмецкой оперной сценѣ или — въ Дрезденѣ, или въ Веймарѣ, или въ Мюнхенѣ (не въ Берлинѣ, потому что тамъ прямо помѣшаетъ Мейерберъ).

Говоря о Дрезденскомъ театрѣ, я остановился на оперной труппѣ. Она довольно велика и богата. Первоклассныхъ талантовъ три: Frau Bürde-Neu, сопрано для большихъ серьезныхъ партій (Фиделіо, Констанція въ Водовозѣ, Валентина въ Гугенотахъ, и т. д.—лучше всего, говорятъ, въ Ифигеніи въ Тавридѣ, Глука), но поетъ и Лучію, и Лукрецію и отлично также исполняетъ комическую роль «*Frau Fluth*» въ оперѣ Николай на сюжетъ Шекспира: «*Die lustigen Weiber von Windsor*». На великое мое горе, во все долгое пребываніе мое въ Дрезденѣ, мнѣ не удалось слышать эту пѣвицу. То ея не было въ городѣ, то она была больна. По пріѣздѣ ея изъ Берлина на афишѣ появился было: «*Wasserträger*» и поговаривали о «Фиделіо» — но это было только

для усиленія моихъ тантадовыхъ мученій. Болѣзнь помѣшала пѣвицѣ выступить на сцену, а замѣнить ее въ этихъ роляхъ—некъмъ.

Другой алмазь дрезденской оперы теноръ Тихачекъ (изъ Чеховъ). Ему уже за пятьдесятъ лѣтъ, но голосъ его будто застрахованъ отъ ущербовъ времени. Сила, страстность, энергичность необыкновенныя. При этомъ отличный музыкантъ, и оттого декламаторъ въ пѣніи превосходный! Такую манеру пѣть могу сравнить только съ Глинкой, который пѣлъ неподражаемо, въ отношеніи выраженія. Тихачекъ видный брюнетъ, съ очень умнымъ, выразительнымъ лицомъ. Въ жестахъ иногда угловать, неловко и это уже непреодолимый его недостатокъ, потому что «опытности» сценической въ немъ бездна. Я слышалъ его только въ Тангейзерѣ, о чемъ рѣчь впереди. Третій алмазь баритонъ Митервурцеръ. Всѣ извѣстные итальянскіе баритоны (не исключая пресловутаго Тамбурины), по моему мнѣнію, хуже этого Нѣмца, въ отношеніи къ деликатности, мягкости «cantabile», и въ отношеніи къ выразительности. Онъ хорошій, даже очень хорошій актеръ, но иногда вредить себѣ черезъ-чуръ старательною игрою. «Surtout pas trop de zèle» это ему надобно повторять почаще и тогда онъ будетъ превосходенъ.

Замѣчательные субъекты еще: Fräulein Krall, сопранистка; я слышалъ ее (кромѣ нашего концерта и дома у нея, гдѣ она пѣла много Lieder) только въ роли Агаты въ Фрейшюцѣ. Въ обѣихъ молитвахъ она была совершенство и напоминала мнѣ Зонтагъ, которая пѣла такого рода музыку, какъ никто въ свѣтѣ. Въ allegro большой своей аріи и въ терцетѣ г-жа Краль была уже нѣсколькими ступенями пониже, хотя вообще весьма хороша. Чистѣйшая интонація, умѣнье управлять голосомъ, выработаннымъ даже до итальянскихъ колоратуръ. Выразительности, драматическаго смысла и толка — много. Находка для любой оперной сцены и значительно—лучше многихъ итальянскихъ примадоннъ.

Fräulein Веберъ, mezzo-soprano для легкихъ субреточныхъ ролей. Я видѣлъ ее въ Энхенъ, во Фрейшюцѣ, въ двухъ операхъ Лорцинга и въ маленькой роли молодого пастуха, въ Тангейзерѣ, всѣ свои партіи исполняетъ чрезвычайно добросовѣстно, отчетливо и съ талантомъ. Хорошая, но немножко въ манерахъ однообразная актриса. Въ роли Энхенъ — прелесть, «идеаль» этой роли. Веберъ и Краль обѣ невелички. Гораздо ихъ выше Fräulein Steger, только ростомъ. Голосъ большой, звонкій, но неуклюжій, какъ она сама. Дублировала Краль въ Агатѣ.

Весьма хорошая артистка Frau Krebs—Michalesi, жена капельмейстера, Кребса. У ней весьма пріятный альтъ, она знаетъ музыку, оттого вѣрно интонируетъ и умно играетъ. Мнѣ не довелось слышать ее въ значительной роли. (Въ оперѣ «Wildschütz» Лорцинга ея партія слишкомъ ничтожна). Говорятъ, она очень хороша въ роли Фидесь.

Басы: Конради и Френи. Перваго я слышалъ въ партіяхъ Каспара, въ Фрейшюцѣ, и Бургомистра въ оперѣ Лорцинга: Czar und Zimmermann. Хорошъ,

въ Каспарѣ даже отлично хорошъ, но голосъ не великъ регистромъ (сильныхъ нотъ всего октава) и будто «съ тормазомъ». (Пользуюсь чужимъ выраженіемъ, которое идетъ очень къ дѣлу). Славно онъ исполнилъ оба свои соло въ 1-мъ актѣ Фрейшюца. Играетъ серьезно, тяжеловато — но хорошо. Долженъ быть на мѣстѣ въ роли Марсея. Фрели молодой басистъ, котораго голосъ еще «не устоялся». — Частенько фальшитъ, но вообще удовлетворителенъ. Хорошъ былъ въ роли Каспара, слабъ и пѣніемъ, и игрой, и представительностью въ партіи Ландграфа, въ Тангейзерѣ.

Теноры кромѣ Тихачека, больно плохи. Рудольфъ еще получше, не дуренъ въ Максѣ. Шлось гнусить и фальшитъ, ни пѣтъ, ни играть не умѣтъ; личность самая антипатичная. Казалось бы, что хуже мудрено и найти, но явился «Wild» изъ Кенигсберга, въ роли главнаго рыбака въ Фенеллѣ и доказалъ, что Шлось еще вовсе не крайняя степень отрицательныхъ качествъ. Кенигсбергскій «primo-tenore», заѣхавшій въ Дрезденъ гостемъ, живая карикатура на всѣ смѣшныя стороны въ Тамберликѣ, безъ малѣйшаго вознагражденія чѣмъ нибудь порядочнымъ. Всю арію сна, въ 4-мъ актѣ, этотъ господинъ пропѣлъ сомнительнымъ фальцетомъ такъ что удивилъ своимъ безвкусіемъ даже музыкантовъ оркестра, привыкшихъ ничему не удивляться. Въ речитативахъ и сильно драматическихъ мѣстахъ «господинъ Вильдъ» дѣйствительно очень дикъ, не имѣя понятія ни объ игрѣ, ни о пѣніи въ предѣлахъ эстетическихъ. Нашъ С. передъ такимъ Мазаниелло—первостепенный артистъ.

Изъ второстепенныхъ или третьестепенныхъ личностей дрезденской труппы замѣчательнъ Детмеръ, молодой артистъ съ отлично-пріятнымъ баритономъ.

Гостьею въ Дрезденѣ, при мнѣ была Иоганна Вагнеръ, знаменитая артистка Берлинская. Хотя голосъ ея почти утратилъ верхнія ноты, хотя въ манерѣ пѣтъ—она слишкомъ часто прибѣгаетъ къ нѣмецкимъ завываніямъ,—хотя очень высокій ростъ артистки и что то мужественное во всей ея фигурѣ, мало отвѣчаютъ женственному, пассивному характеру Елисаветы Тюрингской въ Тангейзерѣ, точно также какъ голосъ слишкомъ густъ и низокъ для этой партіи, все таки исполнила она эту роль мастерски и я чрезвычайно доволенъ, что мнѣ пришлось услышать Тангейзера при такомъ сочетаніи талантовъ, какъ Иоганна Вагнеръ, Тихачекъ и Митервурцеръ.

Обладая колоссальною, но живописно-героическою наружностью величавой блондинки, Иоганна Вагнеръ развила въ себѣ представительность, пластику до замѣчательной степени совершенства—каждая поза ея, каждое движеніе—картина. При этомъ изучивъ роль Елисаветы подъ руководствомъ гениальнаго своего дяди, автора оперы, Иоганна Вагнеръ вмѣстѣ съ Тихачекомъ и Митервурцеромъ играетъ въ настоящемъ характерѣ роли, съ настоящими, малѣйшими оттѣнками выраженія какъ ихъ желалъ авторъ. Надо любоваться чудеснымъ измѣненіемъ въ ея лицѣ и въ ея голосѣ во время прелестно-граціозной сцены перваго ея свиданія съ Тангейзеромъ—оттѣнки пѣнія, декламации въ полной гармоніи съ драматической задачей сцены—игра въ чертахъ лица въ полной

гармоніи съ геніальными намеками партитуры... Такъ и хочется мнѣ побесѣдовать съ вами in extense—о самой оперѣ, этомъ восхитительномъ произведеніи «новѣйшаго», вполне сознающаго себя искусства, но и на нынѣшній разъ долженъ отказать себѣ въ этомъ удовольствіи (письмо выйдетъ длинно, да и времени нѣтъ многословить). Чтобы окончить предварительности и дополнить отчетъ о составѣ Дрезденской оперы скажу вамъ, что хоры дѣлаютъ свое дѣло славно. Хоръ не многочисленъ (человѣкъ по 30 каждого пола) но всѣ поютъ, и поютъ добросовѣстно. Идетъ все гладко и исправно, мало-того весьма часто художественно хорошо. Хоръ молитвы безъ акомпанимента въ 3-мъ дѣйстви Фенеллы былъ такъ исполненъ, какъ я не воображалъ себѣ никогда. Наши хористы въ Театрѣ-Циркѣ постоянно вызывали аплодисменты и повторенія этого хора и того стоили — но ихъ исполненіе противъ Дрезденскаго, грубо какъ лубочная картинка передъ мастерскимъ эстампомъ. (Пусть на меня сердятся: правда дороже всего). Весьма избитый и прискучившій хоръ охотниковъ въ 3-мъ дѣйстви Фрейшюца на Дрезденской сценѣ плѣняетъ свѣжестью и энергією. Исполненіе въ музыкѣ много значить.

Что Дрезденскій оперный оркестръ превосходенъ, объ этомъ конечно вы догадываетесь. Въ первыхъ скрипкахъ такіе хваты какъ «Concertmeister Franz Schubert» (случайный одноименникъ великаго пѣсно-пѣвца) ветеранъ скрипачей виртуозовъ, Карлъ Липинскій; въ виолончеляхъ знаменитый Куммеръ; первый гобой Гибендаль, первый кларнетъ Лаутербахъ — виртуозы первой степени (какъ они исполняютъ свое соло въ Фрейшюцѣ, въ Тангейзерѣ — и пересказать нельзя!) Въ вальдгорнахъ очень замѣчательны: молодой Гюблеръ и ветеранъ Эйсеръ (пансіонеръ С.-Петербургской Дирекціи) и кромѣ того много, много виртуозовъ—почти всѣ отличны. Общности, единодушія въ исполненіи много. Это остатки геніальнаго дирижерства К. М. Вебера и Рихарда Вагнера исправно поддерживаемые, подтапливаемые талантливыми капельмейстерами Кребсомъ и ветераномъ Рейсигеромъ.

### III

Веймаръ 30 іюля (11 авг). 1858 г.

Еще о Дрезденской оперѣ.—Тангейзеръ \*).

Какъ видите, я все еще въ гостяхъ у Листа—а между тѣмъ въ отношеніи васъ не забываю «сквитаться въ недоимкахъ». О дрезденскомъ театрѣ я говорилъ уже довольно, только главнаго, важнѣйшаго предмета еще не затронулъ. Вотъ ровно два мѣсяца, какъ я покинулъ Петербургъ и въ это не слишкомъ длинное время успѣлъ завоевать для себя бездну впечатлѣній весьма драгоцѣнныхъ. Изъ нихъ на первомъ планѣ: одна изъ Вагнеровыхъ оперъ въ блестящемъ исполненіи и — сближеніе мое съ Листомъ. На сегодня — рѣчь о Тангейзерѣ.

Точно предчувствуя, что мнѣ скоро придется наслаждаться этою оперою

\*) «Театр. и Музык. Вѣстн.» 1858 г. № 32.

въ полномъ ея блескѣ и дать вамъ объ ней отчетъ, я передъ отъѣздомъ своимъ помѣстилъ въ Вѣстникъ переводъ статей Листа о Тангейзерѣ и такимъ образомъ предварительно ознакомилъ васъ съ содержаніемъ и характеромъ произведенія, какъ драмы и какъ музыки. Это было «кстати», онѣ избавляютъ меня отъ обязанности рассказывать вамъ всю оперу по порядку и позволяютъ остановиться на томъ или другомъ впечатлѣніи, *ad libitum*—предполагая, что вы знаете сущность дѣла и помните ходъ сценъ въ ихъ связи.

Прежде всего надобно повторить общеизвѣстную истину, что для полного понятія о художественномъ произведеніи никакое въ свѣтѣ описаніе не помогаетъ. Ни критику, ни музыканту словами не рассказать! Какъ же рассказывать оперу, гдѣ постоянно: драма вызываетъ картинность положенія и эти драматическія картины въ своей глубочайшей поэзіи — сливаются въ одинъ аккордъ съ чарующими звуками голосовъ и оркестра!...

Видѣвши на своемъ вѣку достаточное количество оперныхъ представленій всякаго рода,—передъ Вагнеровымъ созданіемъ (какъ оно является на сценѣ) я пришелъ въ наивное изумленіе, какъ будто съ роду не зналъ что такое театр, драма, опера. До того поразительно-ново это гениальное разрѣшеніе великой задачи: сдѣланія въ одно—трехъ разныхъ искусствъ (это дѣленіе на три я разумѣю такъ), поэзія, какъ смыслъ оперы, ея поэтическая задача и все, что къ этому относится: послѣдованіе сценъ, развитіе характеровъ, самыя слова;—2) музыка, музыкальное осуществленіе драматической задачи—оркестромъ и пѣніемъ;—3) театральное, сценическое, глазу доступное осуществленіе той же задачи, куда относится пластическая игра актеровъ, ихъ наружность, костюмъ, эффекты декораций и постановки. Не знаю, согласно ли такое дѣленіе съ принципами новѣйшихъ эстетиковъ, но знаю, что оно довольно логично и совершенно согласно съ «практикой» Вагнера.

Для насъ русскихъ (и только для насъ) есть одно произведеніе, которое почти подходитъ подъ такое же идеальное равновѣсіе трехъ искусствъ въ одномъ это: опера Глинки «Жизнь за Царя». Но во 1-хъ, въ ней «картинность» довольно скудновата; во 2-хъ, есть «нароссты» изъ прежней оперной эпохи (виртуозность кое гдѣ, формы арій, размѣренныя по шнурочку и т. д.); въ 3-хъ, «исключительность» сюжета и неразрывнаго съ нимъ мѣстнаго колорита всегда будетъ мѣшать этой оперѣ занять первостепенное мѣсто въ общеевропейскомъ репертуарѣ. Изъ прочихъ оперъ, извѣстныхъ мнѣ на дѣлѣ, то есть на сценѣ, ни одна и сравниться не можетъ съ Тангейзеромъ въ «цѣлости» впечатлѣнія. Я не исключаю ни Моцартовы оперы (безсмертныя по частностямъ), ни лучшія изъ Мейерберовыхъ, гдѣ слишкомъ замѣтно служеніе «Ваху»—ни Веберова Фрейшюца, которому страшно вредитъ въ нынѣшнихъ нашихъ понятіяхъ—дѣтскость сюжета и перемѣшиваніе чудесной музыки съ отчаянной прозой діалога. («Эврианты», «Фиделіо», оперъ Глука, Мегюля и Керубини я еще не слышалъ). Отъ всего сердца желаю, чтобъ русскіе «друзья музыки» (хочу вѣрить, что ихъ найдется больше, чѣмъ обыкновенно думаютъ)

поскорѣ получили возможность узнать оперы Вагнера на сценѣ. Это цѣлый міръ впечатлѣній для моихъ соотечественниковъ еще неизвѣстный. И знаю напередъ, что публика наша даже цѣлою массою полюбила бы Вагнеровы оперы—(хотя не вдругъ, конечно: вліяніе итальянщины и формъ плоскихъ у насъ еще весьма сильно). Припомните, что увертюра «Тангейзера» въ Петербургѣ чрезвычайно понравилась почти всѣмъ. Въ Германіи успѣхъ Вагнера повсемѣстно возрастаетъ съ каждымъ днемъ,—если еще воюютъ противъ него, то никакъ не въ массѣ. Противники его большею частью тѣ, которые нарочно затыкаютъ себѣ уши отъ его музыки, не хотятъ слушать ее и не знаютъ изъ нея ничего, для того, чтобы систематически «а ргіогі» доказывать, какъ Вагнеръ «испортилъ» искусство! Противъ него написано безчисленное множество статей, брошюръ, книжекъ и книгъ—можетъ быть еще больше, чѣмъ въ семидесятыхъ годахъ прошлаго столѣтія было писано противъ великаго Глука. Но вѣдь прогрессъ «разумѣнія» долженъ же быть въ чемъ нибудь.

Если тогда большая часть глукистовъ и пичинистовъ горячились въ спорѣ до бѣснованія, рѣшительно не понимая «въ чемъ дѣло», то въ наше время, на оборотъ, именно тѣ вооружаются противъ сильной вагнеровской реформы, которые въ глубинѣ души *in petto* отлично хорошо сознаютъ всю ея силу и видятъ въ этой силѣ неминуемую смерть своихъ устарѣлыхъ, затхлыхъ идей и черствыхъ, рутинныхъ предубѣжденій. Для Германіи—«вопросъ о Вагнерѣ» (*Die Wagner-Frage*) пересталъ уже быть вопросомъ. Ормуздъ побѣдилъ Аримана — «поэзія правды» и «правда поэзіи» восторжествовала надъ прозой зависти и туповидія. Обвиненія противъ Вагнера, въ его высокихъ стремленіяхъ, увѣнчанныхъ блестящимъ успѣхомъ,—обвиненія, въ кое-какихъ жалкихъ отголоскахъ знакомыя и русскимъ (припомните прозвище «цукунгистовъ», придуманное противъ насъ г. Ростиславомъ) эти обвиненія, если вывести ихъ, какъ говорится, на чистую воду обращаются просто въ клевету. Оружіе клеветы весьма успѣшно дѣйствуетъ, но только до времени, пока правда не возьметъ свое. «Отнять отъ музыки лучшей, плѣнительнѣйшей изъ ея элементовъ, *мелодію*, превратить оперу въ скучнѣйшее послѣдованіе сплошныхъ речитативовъ съ перемежками изъ запутанныхъ симфоническихъ сплетеній,—не варварство ли, не униженіе ли высокаго искусства звуковъ?!»—Можетъ быть и такъ, но кто же уличитъ въ такой «антимзыкальности» Вагнера, у котораго въ Тангейзерѣ (у насъ только объ этой оперѣ идетъ рѣчь) никакъ не менѣе самыхъ опредѣленныхъ, ясныхъ, пѣвучихъ мелодій какъ, на примѣръ, хоть въ Фрейшюцѣ (что-бы не покидать школы нѣмецкой)? Развѣ верхній голосъ хора пилигримовъ—не мелодія? Развѣ рисунокъ пѣсни Тангейзера въ честь Венеры—не мелодія? Развѣ пѣсенка пастуха (безъ аккомпанимента) не мелодія?—Развѣ маршъ, для церемональнаго входа гостей въ Вартбургъ, менѣе ясенъ и опредѣленъ въ своихъ мелодичныхъ рисункахъ, нежели, на примѣръ, торжественный маршъ, изъ Пророка? (что маршъ въ Тангейзерѣ несравненно граціознѣе, деликатнѣе и благороднѣе, нежели пошлый мотивъ тріо въ маршѣ Пророка,

это уже дѣло другое). Если же вы захотите искать итальянскихъ сладкогласій съ «феличитой» во 2-мъ финалѣ Тангейзера или въ сценѣ его разсказа и въ слѣдующей затѣмъ, страшной заключительной сценѣ, то на это надобно сказать только, что итальянскихъ кантиленъ и каденцъ нельзя отыскать ни въ сценѣ «волчьей долины», на примѣръ, ни въ сценѣ статуи за ужиномъ Донъ-Жуана.—У Вагнера мелодія парить постоянно, у него поетъ каждый голосъ, каждый инструментъ оркестра,—но поетъ съ толкомъ, не разлучаясь съ драматическимъ смысломъ и если въ слухатель къ концу дѣйствія особенно къ концу оперы проявляется «утомленіе», то отъ того только, что трудно становится пристально слѣдить за всѣми этими голосами, которые то порознь, то въ безчисленно разнообразныхъ сочетаніяхъ, то всѣ вмѣстѣ чаруютъ, увлекаютъ душу.—«Какое злоупотребленіе средствъ оркестра! Скрипки въ продолженіи сотни тактовъ напиливаютъ одну и ту же визгливую фигуру, а всѣ духовые и всѣ мѣдные, тромбоны и офиклейды дудятъ бѣлыя ноты! Это ли музыка, это ли оркестровое сочиненіе?? Шумъ и громъ, визгъ и скрежетъ, а музыки нѣтъ и въ поминѣ!» Я привожу мнѣнія, которыя въ видѣ послѣднихъ усилій «умирающей добродѣтели» кое гдѣ слышатся или читаются и до сихъ поръ. Люди безъ предубѣжденій, между тѣмъ, давно примирились съ блистательнымъ заключеніемъ увертюры къ Тангейзеру,—находятъ очень много къ ряду повторяемый пассажъ скрипокъ какъ нельзя лучше выражающимъ «жгучую» мысль чувственности въ сочетаніи съ религіозною темою, а великолѣпный хораль пилигримовъ какъ нельзя болѣе «консеквентно» разросшимся до колоссальныхъ, громаднѣйшихъ размѣровъ въ широкихъ звукахъ всей духовой массы оркестра. Шума и грома въ оркестрѣ Вагнера не въ примѣръ меньше нежели въ оркестрѣ Верди или въ Мейерберовой «Сѣверной Звѣздѣ». Притомъ у Вагнера «forte» и «fortissimo» тамъ, гдѣ они необходимы по смыслу музыки, всегда въ приятной зависимости отъ драматической задачи, а не то, какъ въ одной знаменитой оперѣ, гдѣ блестящіе французскіе дворяне большимъ хоромъ шумятъ и кричатъ, такъ что ушамъ больно потому только, что «пора садиться за столъ». У Вагнера пастухъ поетъ свою пѣсенку безъ оркестра, съ однимъ аккомпаниментомъ своего пастушьего рожка потому, что оно такъ и бываетъ на дѣлѣ, а въ одной оперѣ пресловутаго композитора одинъ сѣверный государь, вовсе не любившій музыки, какъ извѣстно по исторіи, принужденъ играть на флейтѣ потому только, что автору оперы понадобилось трио изъ двухъ флейтъ и голоса примадонны. «Злоупотребленіе средствъ!» чистая клевета въ отношеніи Вагнера, судите сами. Въ Тангейзерѣ, въ первой сценѣ (Venusberg) слышатся изъ за кулисъ томные голоса «сирень»; страстный призывъ къ нѣгѣ, къ наслажденію, призывъ, съ которымъ въ его обаятельной пластической роскоши, я не могу сравнить никакую изъ извѣстныхъ мнѣ музыкъ. Въ финалѣ второго акта, въ большой сценѣ, гдѣ Ландграфъ и вся толпа его гостей, рыцарей и пѣвцовъ, посылаютъ провинившагося Тангейзера въ Римъ на покаяніе среди грозныхъ упрековъ всей всемогущей массы, вдругъ изъ за

кулись раздается религиозное пѣніе, хораль пилигримовъ (изъ 1-го акта) въ однихъ высокихъ, будто дѣтскихъ голосахъ (сопрано и альты). Впечатлѣніе этого прозрачнаго гимна, этой простой, истинно церковной гармоніи, просвѣтленной ангельскимъ дѣвственно-святымъ чувствомъ дѣйствующей послѣ бурныхъ волнъ негодованія грозной толпы—отрадно какъ лазурь неба послѣ бурныхъ тучъ; такого впечатлѣнія въ операхъ мнѣ также еще не случалось испытывать. И такъ съ одной стороны голоса сирень оболытательницъ, съ другой небесно-кроткое пѣніе молодыхъ пилигримовъ; съ одной стороны чувственность, съ другой рвеніе, обѣ *живныя* идеи, оба полюса этой музыкальной драмы, глубоко органической до малѣйшихъ оттѣнковъ, и чѣмъ же достигъ художникъ полнѣйшаго осуществленія своей поэтической мысли въ обоихъ диаметрально-противуположныхъ случаяхъ? Нѣсколькими аккордами женскаго хора безъ акомпанимента. И въ томъ, и въ другомъ случаѣ поютъ за кулисами одни сопраны и альты, при совершенномъ молчаніи оркестра! Вотъ вамъ и расточительность Вагнера въ средствахъ, вотъ вамъ и злоупотребленіе матеріальныхъ эффектовъ! Не служить ли выставленный мною примѣръ рѣзкимъ опроверженіемъ «клеветы» противъ Вагнера и блистательнымъ подтвержденіемъ, что онъ, какъ великій художникъ, умѣетъ черпать магическую силу изъ *самой* музыки, изъ сочетанія аккордовъ, изъ единичныхъ нотъ годоса, не прибѣгая ни къ какимъ внѣшнимъ матеріальнымъ пособіямъ, если мысль требуетъ своего простѣйшаго, почти абстрактнаго выраженія. Съ другой стороны Вагнеръ не пренебрегаетъ никакими средствами внѣшними, декоративными, чтобы усилить картинность впечатлѣнія, привести все доступное глазу на сценѣ въ искреннюю, глубокую гармонію и къ поэтическому настроенію въ данный моментъ музыкальной драмы. Вы слушаете нѣжный, меланхолическій романсъ баритона, съ акомпаниментомъ арфы и віолончели, васъ плѣняетъ прелесть мелодіи (въ родѣ Франца Шуберта), прелесть акомпанимента и инструментовки; на сколько прибавится силы во впечатлѣніи, когда вы знаете, что эта мелодія звучитъ въ устахъ Вольфрама, послѣ того какъ Елизавета печально и въ молчаніи простилась съ нимъ, не найдя въ числѣ возвратившихся пилигримовъ своего Тангейзера, когда вы слѣдите за словами текста Гдѣ Вольфрамъ, въ безнадежной любви своей и уже отчаяваясь въ жизни Елизаветы, обращается къ вечерней звѣздѣ и проситъ ее привѣтствовать возлюбленную на пути ея въ горнія селенія.

Поэзія усиливаетъ прелесть музыки, а музыка придаетъ новыя прелести поэтическому чувству. Теперь—кромѣ всего этого—на сценѣ передъ вами на яву осуществляется вся трогательность положенія. Вы видѣли какъ Елизавета, вся въ бѣломъ, какъ монахиня,—обманутая въ своихъ надеждахъ, изнеможенная душевными страданіями, уединенно молилась на скалѣ, вы слышали скорбные звуки ея послѣдней молитвы. Въ тяжелой грусти своей она молча простилась съ Вольфрамомъ съ своего возвышенія и тихо, какъ бѣлое видѣніе въ сумракѣ, скрылась за окраиной горы. Вольфрамъ одинъ, внизу, поникнувъ



головою надъ своей золотой арфой. Вечерній мракъ болѣе и болѣе застиляетъ предметы. Но вотъ на дальнемъ горизонтѣ, противъ того края неба, гдѣ потухли послѣдніе розовые отблески солнца — между высокими, задумчивыми соснами Эйзенаха загорѣлась яркая искорка. Вольфрамъ увидѣлъ ее, струны арфы зазвучали: мерцающей вечерней звѣздѣ посылаетъ пѣвецъ свою вдохновенную строфу... И въ другихъ операхъ бывали отличные декорационныя и діорамическіе эфффекты, спору нѣтъ. «Что такое какая нибудь звѣздочка, когда мы довольно видали великолѣпный дневной разсвѣтъ съ появленіемъ наконецъ самого солнца!» Да! но за малымъ дѣло стало—Іоаннъ Лейденскій могъ вести свою осаду противъ Мюнстера и вечеромъ при лунѣ, точно также какъ на разсвѣтѣ и все также мало бы возбуждалъ нашу къ нему симпатію; все также остался бы бездушнымъ игранищемъ интригантовъ—электрическое солнце въ этой сценѣ является только потому, что необходима была для Парижа какая нибудь новая затѣйливая выдумка. Съ сюжетомъ и съ музыкой это солнце не имѣетъ ровно ничего общаго. А у Вагнера всѣ намѣренія до малѣйшихъ подробностей вытекаютъ изъ главной мысли. Оттого у него и эта вечерняя звѣздочка, и разсвѣтъ дня въ столкновеніи съ факелами, при похоронахъ Елизаветы, становятся «ингредиентами необходимыми», входятъ въ списокъ дѣйствующихъ лицъ музыкальной драмы.

Представьте себѣ, что вамъ случилось на какой нибудь художественной выставкѣ встрѣтить изящно исполненную картину слѣдующаго содержания: богатый рыцарскій залъ, украшенный статуями героевъ въ костюмѣ IX и X вѣковъ, вдали зубчатая стѣна и башни рыцарскаго замка, на первомъ планѣ рыцарь-пѣвецъ съ золотымъ кольцомъ на черныхъ кудряхъ, въ голубой тюникѣ и бѣломъ, по окраинамъ золотомъ шитомъ плащѣ — онъ въ положеніи отчаянія, руками закрылъ себѣ лицо; влѣво отъ него и до самого лѣваго края картины толпа рыцарей, пѣвцовъ, одѣтыхъ также какъ и отдѣлившаяся отъ нихъ, но не съ тѣмъ же распредѣленіемъ красокъ костюма — толпа бароновъ, графовъ XIII вѣка въ ихъ характерныхъ одѣянїяхъ и увѣнчанныхъ золотыми коронами—вся толпа одушевлена негодованіемъ, всѣ хватаются за мечи и въ каждомъ взглядѣ на провинившагося сверкаетъ смертная угроза; между виновникомъ гнѣва и между негодующею, грозною толпою, молодая красавица принцесса, въ бѣломъ атласномъ платьѣ, съ серебряными узорами, въ длинной небесно-голубой мантии, съ тонкимъ золотымъ вѣнцомъ на длинно падающихъ прядяхъ бѣлокурыхъ волосъ, съ кроткимъ, святымъ, но величественнымъ выраженіемъ въ чертахъ лица, напоминающихъ типъ Мадоны; она заслоняетъ собою провинившагося и повелительнымъ движеніемъ руки останавливаетъ гнѣвъ рыцарей... Картина сама по себѣ (въ случаѣ изящной группировки и т. д.) навѣрно привлекла бы ваше вниманіе; сюжетъ богатый. Во сколько же разъ эта самая картина выплываетъ, когда она является живымъ моментомъ изъ цѣлой цѣпи подобныхъ картинъ; когда этотъ мигъ святаго заступничества Елизаветы за Тангейзера является «катастрофою», высшею

точкою драматическаго движенія, точкою постепенно и неотразимо-увлекательно подготовленную предыдущимъ развитіемъ драмы; когда самая драма вся проходитъ передъ вами въ звукахъ и картинахъ; когда въ то время что глаза слѣдятъ за чудесною живою группою, музыка передаетъ вамъ и раскаяніе Тангейзера и высоко-христіанское состраданіе Елизаветы и то, что происходитъ въ каждомъ изъ гостей Ландграфа, оскорбленныхъ роковою строфою Тангейзера и наконецъ какое-то общее, неуловимое, непересказываемое словами чувство печали, скорби, сожалѣнія, состраданія, борьбы, гнѣва и негодованія со стремленіемъ къ пощадѣ, къ помилованію, ко всепрощенію, борьбы болѣе и болѣе разрастающейся до окончательнаго разрѣшенія — молитвой! Да! этотъ восхитительный финаль 2-го акта иногда казался мнѣ лучшимъ, высшимъ мѣстомъ изо всей оперы. Со стороны собственно-музыкальнаго, богатѣйшаго развитія, это дѣйствительно лучшая сцена, но въ трагической силѣ поспорить съ этимъ финаломъ развязка оперы, считая началомъ развязки разсказъ Тангейзера Вольфраму объ отринутомъ покаяніи. Тутъ словъ нѣтъ, какъ это глубоко дѣйствуетъ на душу, и позавидуйте мнѣ—я слышалъ этотъ разсказъ, исполненный лучшимъ въ свѣтѣ теноромъ для «декламационнаго пѣнія»—Тихачекомъ! Начальная сцена оперы—въ гротѣ Венеры—несмотря на чудеса музыки, казалась мнѣ неудовлетворительною отъ очень плохой балетной обстановки въ Дрезденѣ (я слышалъ впрочемъ, что и въ Берлинѣ, гдѣ балетъ гораздо лучше, такъ что можетъ идти въ нѣкоторое сравненіе съ Петербургскимъ, сцена вакханалии въ гротѣ Венеры тоже не выходитъ. Камень преткновенія въ этихъ случаяхъ—«рутина», которая еще туше и упрямѣе, въ гг. балетмейстерахъ, нежели въ гг. капельмейстерахъ), бездна, которая отдѣляетъ эту балетную сцену въ Тангейзерѣ отъ подобной же сцены «обольщеній» въ Робертѣ—замѣтна тотчасъ. Но намѣренія Вагнера—глубоко поэтическія сами по себѣ—здѣсь еще слишкомъ борются съ практическимъ осуществленіемъ. Нѣтъ ни Венеры, ни вакханокъ, а видимъ только молоденькую, нѣмецкую гризетку въ букольникахъ и въ кисейномъ платьѣ (!) да плохихъ танцорокъ въ кордебалетныхъ костюмахъ. Когда все это же самое мелькаетъ въ 3-мъ актѣ, какъ видѣніе ночью сквозь розовыя облака—очарованіе драмы и музыки заставляютъ совершенно забыть о несовершенствахъ пластическихъ. Изступленно звучитъ въ устахъ Тихачека призывъ: «Zu dir, Frau Venus, kehre ich wieder»—и только въ этой сценѣ, только при этомъ возвращеніи мотива, слышаннаго и въ увертюрѣ и въ интродукціи (мотивъ Венеры) главная идея музыкальной драмы выступаетъ во всеоружіи. Еще прежде Вагнера—Моцартъ, Веберъ, съ чрезвычайнымъ успѣхомъ употребляли богатое музыкальное средство: повтореніе кстати уже слышанныхъ въ оперѣ мотивовъ, но никто прежде Вагнера не довелъ это могущественное средство музыкальной мысли до такой логичности и до такого блистательнаго дѣйствія на слушателей. Геніальная сила Вагнерова драматизма отчасти объясняется и тѣмъ, что онъ самъ авторъ своихъ оперныхъ текстовъ. Это двойственная и въ равной

степени «высокая» одаренность представляет феноменъ «небывалый» въ лѣтописяхъ музыки или въ лѣтописяхъ поэзіи. Въ самой организаціи Вагнера два искусства, двѣ разныя музы слились во едино.

Въ заключеніе нынѣшней, долгой бесѣды съ вами прибавлю, что «Тангейзера» не давали въ Дрезденѣ съ 1852 г. и что это возобновленіе оперы черезъ шесть лѣтъ (и точно нарочно для вашего покорнаго слуги, что и считаю особеннымъ счастіемъ) при исполненіи главныхъ ролей Юганною Вагнеръ (гостею), Тихачекомъ и Митервурцеромъ (онъ особенно хорошъ въ сценѣ состязанія пѣвцовъ и въ первомъ секстетѣ) состоялось блистательно. Театръ былъ каждый разъ—биткомъ, и выраженій восторга каждый разъ было больше, чѣмъ можно ожидать отъ нѣмцевъ. Чудесно шла опера, съ чрезвычайнымъ увлеченіемъ—въ послѣдній (пятый) разъ. Потомъ Юг. Вагнеръ возвратилась въ Берлинъ, такъ что Тангейзера теперь въ Дрезденѣ не дають (чтобъ я въ Веймарѣ не ревновалъ), а готовятъ одну изъ прежнихъ Вагнеровскихъ оперъ—Рендзи.

## IV.

Бадень-Бадень 25 (13) августа 1858 года.

Еще о Вагнерѣ \*) по случаю его племянницы.—Два германскіе юбилея.—Общаніе.

Третьяго дня наконецъ я разстался съ Листомъ. Два обстоятельства принудили къ тому: во-1-хъ, надо было не пропустить концерта Берліоза въ Бадень-Баденѣ (концертъ имѣетъ быть послѣ завтра, т. е. 27 (15) сего мѣсяца), во-2-хъ самъ Листъ со своими дамами на этихъ же дняхъ покидаетъ Веймаръ, отправляется въ Тироль и Мюнхенъ для прогулки. И такъ я уѣхалъ изъ Веймара ночью съ 23 на 24 августа (прогостивъ у Листа ровно мѣсяцъ, изо дня въ день); на пути провелъ весь вчерашній день во Франкфуртѣ на Майнѣ, городокъ-то больно хорошъ, жаль было проскользнуть мимо его, да кстати тамъ вечеромъ давали Гётева «Фауста», а мнѣ давно хотѣлось испытать: какъ выходитъ на театрѣ драма не для театра созданная? Отчетъ объ этомъ замѣчательномъ спектаклѣ получите отъ меня въ свое время (считаю, что лучше излагать впечатлѣнія, когда онѣ уже въ нѣкоторой «перспективѣ» отдалены на небольшое разстояніе времени. Для себя веду дневникъ, гдѣ все, что вижу и слышу, записываю въ хронологическомъ порядкѣ). Нынѣшніе дни угрожаютъ мнѣ большимъ наплывомъ матеріаловъ для дневника и слѣдовательно для печатныхъ писемъ. Будетъ личное знакомство съ Берліозомъ (къ которому имѣю письмо отъ его искренняго пріятели Листа), будетъ большой концертъ или даже «фестиваль», гдѣ услышу берліозову драматическую симфонию: «Ромео и Юлія», увертюры «Эвріанты» и «Леоноры», и четвертый симфоническій концертъ Литольфа, имъ самимъ исполненный—все это подъ управленіемъ одного изъ первѣйшихъ въ свѣтѣ дирижеровъ оркестра (два другіе первѣйшіе Вагнеръ и Листъ); услышу «на придачу» знаменитаго вальд-

\*) Театр. и муз. Вѣстн. 1858 г. № 34.

горниста Вивье (Vivier) и знаменитаго тенора Рожэ (Roger). Оно, какъ видите, недурно и Листъ знаетъ что дѣлаетъ, когда посовѣтывалъ мнѣ отнюдь не пропустить okazji. Тѣмъ болѣе, что въ самомъ Парижѣ Берлиозъ даетъ концерты вовсе не каждый годъ. Всѣ эти отчеты, угрожающіе вамъ въ будущемъ, заставляютъ меня въ настоящую минуту окончательно пополнить «недоимки» еще съ Дрездена.

Прежде всего прошу васъ исправить мою преглупую «обмолвку». Говоря въ прошломъ письмѣ о Тангейзерѣ и внѣшности, живописности впечатлѣнія, я «зарапортовался» увѣривъ васъ, что принцесса Елизавета будто бы въ золотомъ «бандо» на бѣлокурыхъ волосахъ, тогда какъ рѣшительно нѣтъ у ней на головѣ ничего «золотаго», а только густой вѣнокъ изъ ярко-голубыхъ цвѣтовъ! И странно что я могъ такъ ошибиться, когда еще именно собирался рассказать вамъ, какъ одна нѣмочка, въ восторгѣ отъ Іоанны Вагнеръ въ Тангейзерѣ, все восклицала: «Ach ja, Sie ist so hübsch, sie sieht so orientalisches aus!» Костюмъ Тюрингской принцессы XIII вѣка принять за восточный, вѣнокъ за тюрбанъ. Впрочемъ «энтузіазмъ» все спасаетъ—надѣюсь, что ради моихъ восторговъ и мнѣ простятъ погрѣшность въ отчетѣ—погрѣшность въ родѣ восклицанія нѣмочки. О Тангейзерѣ и объ роли Елизаветы я не могу вспомнить безъ «сердечнаго умиленія». Если бы вы могли знать до какой степени это красиво, увлекательно, свѣжо!..

Clavierauszug Тангейзера катается со мной по разнымъ городамъ, и я частенько въ вагонѣ заглядываю въ усладительную книжицу. Отраднo подумать, что есть еще двѣ готовыя оперы Вагнера, которыя я еще не знаю на сценѣ и еще двѣ полу-готовыя въ его портфель. Кстати сообщу вамъ, что на дняхъ давали «Лоэнгина» въ Вѣнѣ, въ первый разъ, блистательно и съ неожиданнымъ, невѣроятно блистательнымъ успѣхомъ «E viva ormusdo» и да замолчить музыкальный «кретинизмъ», который еще осмѣливается шипѣть противъ музыки Вагнера!..

Дѣйствительно надо быть «идіотомъ» въ отношеніи искусства, чтобы не чувствовать дыханія жизни и красоты, которое льется въ этой музыкѣ такою полною струею! Въ антрактѣ передъ вторымъ дѣйствиємъ есть «полетъ» скрипокъ быстрыми триолетами. Ничего подобнаго въ оперной музыкѣ не бывало! Точно рой соловьевъ какихъ-то райскихъ зазвучить и промчится по душѣ. Дѣтски-дѣвственна радость Елизаветы не могла найти лучшаго выраженія какъ весь этотъ антрактъ и весь первый монологъ. И какой контрастъ съ этой радостью—страдальческіе вопли Елизаветы, ангельское заступничество ея въ финалѣ 2-го акта аскетическомъ, какъ иная музыка Баха и глубокая, безутѣшная печаль въ 3-мъ актѣ! Тамъ дѣйствіе, вся музыка точно покрыта флеромъ траура, — элегическій, меланхолическій колоритъ тяготеетъ на всѣхъ фразахъ, на всей окрестровкѣ этой сцены «осенняго вечера» и Іоганна Вагнеръ, не смотря на то что партія высока для ея mezzo-soprano, отменно исполняетъ свою предсмертную молитву, глубоко вникаетъ въ глубокія

намбренія своего гениальнаго дяди. Но каково же мнѣ было, судите сами, видѣть какъ эта самая Іоганна Вагнеръ, безъ уваженія къ своему имени — порочить свой талантъ ролю «Ромео» въ жалкой беллиніевской карриатурѣ на велико-музыкальный сюжетъ? Іоганна Вагнеръ высока ростомъ, красива въ мужскомъ костюмѣ, партія Ромео выгодна для ея альтоваго регистра, и вотъ женское тщеславіе беретъ свое, вотъ вся симпатія къ генію дяди, къ его окончательному поправанію итальянской бессмыслицы—все это исчезаетъ. Іоганна Вагнеръ не стыдится накленить себѣ усы (!) не стыдится воинственно выступить широкими шагами и маршировать по сценѣ въ роли любовника, который поетъ женскимъ голосомъ (!), не совѣстится угощать публику такими леденцами какъ «La tremenda ultrice!» (постарайтесь привести себѣ на память эти жалко-приторные мотивы и ужаснитесь)! когда нибудь переведу вамъ пѣликомъ отличную статью Листа объ этомъ же самомъ, (написанную еще въ 1854 г.) но теперь только повторю, что этимъ глупѣйшимъ Ромео, Іоганна Вагнеръ почти уничтожила во мнѣ всякое къ ней сочувствіе, почти разрушила неподобное впечатлѣніе отъ роли Елизаветы; я говорю «почти», потому что приходится забыть о жестокомъ грѣхѣ ея противъ искусства, о—непростительномъ для нашего времени — оскорбленіи оперной музы, если только хорошенько вспомнить какъ она говоритъ (вся въ волненіи, въ смятеніи, въ борьбѣ между стыдливостью и дѣтскою откровенностью («Heinrich! Heinrich! Was thatet Jhr mir an?»))

Быть можетъ вы уже на меня ропщете: крѣпко надоѣдаю я вамъ своимъ фанатизмомъ къ Тангейзеру, привыкайте (или, что несравненно легче, не читайте). Теперь только цвѣточки, ягодки еще впереди. Вѣдь придется же мнѣ услышать и «Лоэнгрин» и «Голландца» (Вагнеръ до того вошелъ въ моду въ Германіи, что на его оперы вышли безчисленныя пародіи, каррикатуры—несомнѣнный признакъ популярности и славы возрастающей. Изъ разныхъ выходовъ, для знающихъ по-нѣмецки, припомню одну: заглавія оперъ въ пародіяхъ гласятъ «Der Fliegende Tannhäuser, Tannengrün, Lohnhäuser». (Если не смѣшно, пеняйте на нѣмцевъ).

Считая между главными событіями своего вояжа оперу Вагнера и лично<sup>o</sup> сближеніе съ Листомъ, — объ остальномъ я имѣю право говорить вкратцѣ, такимъ образомъ—скорѣе для статистической вѣрности, чѣмъ для интереса — сообщу вамъ, что въ серединѣ іюля (или по русскому счисленію, въ первыхъ числахъ), я совершилъ экскурсію изъ Дрездена въ Прагу, чтобы быть на 50-ти лѣтнемъ юбилеѣ тамошней консерваторіи.

Всегда я былъ неохотникъ до сего рода учреждений. Всегда мнѣ казалось, что въ нихъ преобладаетъ элементъ «ремесленный» ничего общаго неимѣющій съ искусствомъ. Пражскій праздникъ послужилъ новымъ подтвержденіемъ этой правды.

«Славны бубны за горами», то есть въ Дрезденѣ, какъ въ цѣлой Европѣ, шумятъ о музыкальности Богемской столицы; — перекатили мы черезъ горы

Саксонской и Богемской швейцарин—не стоить и толковать о такихъ бубнахъ. Чехи народъ очень способный къ музыкѣ, къ ея технической сторонѣ — объ этомъ и спору быть не можетъ. Всѣ они чудесный матерьялъ для оркестровъ. Но вкуса мало, поэзія музыкальной — еще и того меньше! Оттого на афишѣ стояли 100 псаломъ Генделя и девятая симфонія Бетховена—а на дѣлѣ этой музыки не было. Ноты (буквы) были сыграны; смысла—нема! Девятая симфонія Бетховена, исполняемая голосовымъ сборищемъ пѣвцовъ и музыкантовъ, изъ трехъ сотъ лицъ, исполняемая на музыкальномъ торжествѣ музыкальнаго училища въ одномъ изъ музыкальнѣйшихъ городовъ въ мірѣ «вотъ-то наслажденіе» предполагали мы и ждали этихъ минутъ съ сердечнымъ трепетомъ и волненіемъ души. Напрасный трепеть, тщетное волненіе! Волноваться пришлось только послѣ концерта, съ досады, съ горя, что рушились всѣ надежды, жаль было бѣднаго дирижера (директоръ консерваторіи Киттель). Онъ въ потѣ лица, преусердно вслухъ высчитывалъ четверти и даже осьмушки (въ *adagio*) подумайте сколько тысячъ разъ въ симфоніи ему пришлось прошептать: *ein, zwei, drei, vier!*—То-ли не усердіе, то-ли не дирижеръ! Прибавьте, что скрипки въ числѣ которыхъ были: Лаубъ, Давидъ, Дрейшокъ, братъ пианиста—и другія знаменитости—играли не ровно, не смычокъ въ смычокъ; прибавьте, что всѣ деревянные духовые, крайне деревянные и чудесныя ихъ фразы въ *adagio* и въ 1-мъ *allegro* совершенно потонули въ бездарной рутинности исполненія; присоедините еще, что литавры, которымъ Бетховенъ поручилъ главную мысль скерцо, дребезжали какъ старая кастрюля, прибавьте еще, что «сопранистка-соло» въ одномъ мѣстѣ сбилась въ тактъ и чуть не опрокинула всей массы.... Поскорѣй забудемъ обо всемъ этомъ и не станемъ довѣрять консерваторіямъ и ихъ юбилеямъ.

Интересный былъ вечеръ наконунѣ неудачнаго концерта, давали «Иессонду», оперу ветерана-компониста Шпора, и онъ самъ пріѣзжалъ изъ Касселя дирижировать. Я очень доволенъ, что мнѣ случилось видѣть маститую, прямую какъ столбъ, фигуру знаменитаго скрипача и музыкальнаго автора (изъ начала нашего вѣка). Даже его рыжій парикъ и толстые серебряные очки останутся у меня въ памяти на всегда—тоже невозмутимое его спокойствіе въ дирижировкѣ. Но все это курьезности, все это важно для счету, статистики. Наслажденія «музыкальнаго» и въ Иессондѣ было не много. Не подумайте однако, что опера совсѣмъ нехороша, что въ ней мало музыки, что она слаба фактурой и т. д. Ничуть. Все въ порядкѣ, все сдѣлано съ толкомъ, съ разумнѣемъ дѣла, и большимъ музыкальнымъ мастерствомъ, мѣстами не безъ граціозности, не безъ истиннаго вдохновенія. Но—сюжетъ индѣйскій, а музыка нѣмецкаго средняго круга, сюжетъ съ сильною драматическою задачею и чѣмъ дальше къ концу, тѣмъ сильнѣе,—а въ музыкѣ главный характеръ—сладенькая граціозность съ постоянными *Volero* и *Polassa*.—А какъ посравнить все это «оперное музицированіе» съ истинною драматичностью музыки, дышащею нѣгою, когда на сценѣ нѣга, силою — когда сила, цвѣтами и вѣтерками, когда «въ драмѣ» цвѣты и вѣтерки, огнемъ и пламенемъ, когда «въ драмѣ» палящій зной страсти, изстужле-

нѣ борьбы, небесною благостью—когда «въ драмѣ» просвѣтленное религиозное чувство! Какъ блѣдны, безцвѣтны, филистерски-жалки передъ такою музыкаю всѣ эти Тессонды, Schweizer-käse-Familie u Ununterbrochene Ochsenfeste! Всему—свое время; взрослога человѣка дѣтской кашницей не кормятъ, хотя бы, кашница въ своемъ родѣ была «на славу сварена».

Вечеръ, когда я въ первый разъ въ жизни слушалъ оперу Шпора, замѣчательнѣе былъ для меня и тѣмъ еще, что въ театрѣ, въ ложѣ прямо противуположной нашей, сидѣлъ кто бы вы думали?—мое «нѣжничко», «постоянная цѣль моихъ критическихъ замысловъ», «мечатеріумъ» изъ всесвѣтныхъ музикографовъ;—ученѣйшій изъ ученѣйшихъ краснобаевъ—однимъ словомъ, директоръ Брюссельской консерваторіи—Papa Fétis en personne! Я могъ быть ему представленъ, но я уклонился отъ этой чести (до Брюсселя) и предпочелъ провести время съ знакомымъ мнѣ, черезъ переписку, редакторомъ Лейпцигской музыкальной газеты, Бренделемъ.

У него встрѣтилъ я много его сотрудниковъ,—знакомыхъ мнѣ по статьямъ. Бесѣда, естественно, шла объ Улыбышевѣ и ему подобныхъ, о новѣйшемъ движеніи искусства, т. е. о Вагнерѣ, Листѣ,—матеріи для насъ неисчерпаемой. Впослѣдствіи я видѣлъ Бренделя и бесѣдовалъ съ нимъ еще разъ уже въ его гнѣздѣ, въ Лейпцигѣ, и засталъ его—за корректуру статьи В. В. Стасова (письмо къ Листу и Марксу).

Въ Германіи рѣдкій годъ обходится безъ двухъ, трехъ юбилейныхъ празднествъ (въ теченіи вѣковъ этихъ достопамятныхъ дней накапливается многое множество—точно именинъ и рожденій въ многолюдной семьѣ). Мнѣ въ короткое мое пребываніе въ Нѣмціи случилось уже быть на двухъ, объ одномъ я только что сообщилъ вамъ—другое трехъ-сотлѣтній юбилей Йенскаго Университета. Тамъ, быть можетъ, я и не вздумалъ бы быть, но Йена въ двухъ часахъ ѣзды (лошадьми) отъ Веймара—я гостилъ у Листа, а ему надобно было явиться въ Йену, по приглашенію, чтобы дирижировать въ церкви одну часть изъ его мессы для мужскихъ голосовъ, именно: «Gloria»—(о музыкѣ Листа—въ своемъ мѣстѣ). Вотъ такимъ то образомъ и я былъ на университетскомъ праздникѣ и провелъ время интересно и приятно.

Крошечный городокъ Йена весь изъ профессоровъ и студентовъ. Но на праздникъ съѣхались со всѣхъ околотовъ. Гостей было тысячъ до десяти. Многія стороны студентской германской жизни раскрылись для меня на этомъ праздникѣ и многое изъ Шиллера, Гёте мнѣ стало гораздо яснѣе и понятнѣе. Какъ воспоминаніе студентскихъ пѣсенъ и пированій Листъ подарилъ мнѣ «Comptersbuch» въ красивомъ изданіи нынѣшняго года.—Весь городъ, по нѣмецкимъ обычаямъ, былъ убранъ цвѣтами, зеленью и флагами. Процессія студентовъ, профессоровъ съ деканами, въ бархатныхъ алыхъ платьяхъ, будто кардиналы, съ университетскими знаменами, съ маршалами изъ студентовъ, въ вычурномъ нарядѣ, все это довольно красиво и оригинально. Въ пышно-изукрашенной Festhalle, среди городского сада (Paradies), въ числѣ бездны

гостей, шумящихъ какъ рой пчелъ, я встрѣтился съ просвѣщеннымъ русскимъ любителемъ музыки, княземъ В. Ѳ. Одоевскимъ.

Еще до Иенскаго праздника мы видѣлись съ княземъ В. Ѳ. въ Веймарѣ, у общихъ знакомыхъ, и тоже соотечественниковъ. Для князя В. Ѳ. мой энтузіазмъ къ Листу дѣло вполне понятное, отъ того для него и не показалось удивительнымъ, что я въ Веймарѣ такъ загостился.

Подогнавъ свой отчетъ опять къ Веймару, я въ слѣдующемъ письмѣ надѣюсь доложить Вамъ съ обстоятельностью о моемъ личномъ знакомствѣ съ Листомъ, а потомъ о моемъ взглядѣ на его дѣятельность, его гениальность и роль, которую онъ занималъ и занимаетъ въ искусствѣ. Буду просить на тотъ случай полного вашего вниманія, потому что быть можетъ придется коснуться предметовъ обще-эстетическихъ.... Не пугайтесь впрочемъ, на философскія лекціи похоже не будетъ. Я знаю, что для очень многихъ всякая философія такое-же «пугало» какъ музыка Баха, и знаю также, что есть средство говорить «спроста» хотя-бы объ матеріяхъ важныхъ.

## V.

Баденъ-Баденъ, 8 сентября (27 авг.), 1858 г.

Кривые \*) толки объ Листѣ.—Листъ какъ виртуозъ въ 1842 и 1858 г.

На нынѣшній разъ мнѣ предстоитъ задача весьма трудная. Не слишкомъ распространяясь, не предлагая вамъ ни біографической, ни критической полной работы, а просто результатъ «путевыхъ» впечатлѣній—я долженъ дать вамъ между тѣмъ вѣрное, обстоятельное понятіе объ одномъ изъ феноменальнѣйшихъ художниковъ нашего времени. Для меня лично это и потому еще не легко, что я фанатически привязываюсь къ предмету, который охватываетъ всего меня, и, когда идетъ рѣчь о такомъ предметѣ, я долженъ постоянно дѣлать усилія надъ собой, чтобы «хоть немного» сдерживать порывъ своего энтузіазма,—слѣдовательно—говорить о такомъ предметѣ «сжато», врядъ ли съумѣю.

Очень многіе изъ такъ-называемыхъ «любителей музыки» у насъ въ Россіи, да и въ цѣломъ свѣтѣ, считаютъ франца Листа въ числѣ замѣчательныхъ, отличныхъ піанистовъ и затѣмъ — баста! то есть считаютъ его можетъ быть не много лучше Шульгофа, Карла Мейера, Вильмерса и т. д.; помнятъ, что онъ одно время соперничалъ даже съ Тальбергомъ (при чемъ Фетисы и Улыбышевы были постоянно на сторонѣ, разумѣется, гладенькаго и сладенькаго Тальберга.)—Листъ имъ казался слишкомъ «буйнымъ», порывистымъ, «растрепаннымъ» въ стилѣ, какъ французская литература «de l'école échevelée». Въ послѣднее время, такъ какъ Листъ въ публикѣ не играетъ, концертовъ не даетъ, не развозитъ своей игры по разнымъ городамъ, то опять эти самыя многіе изъ «такъ называемыхъ аматеровъ» роппускаютъ слухи, что онъ въ виртуозности поотсталъ уже отъ «новѣйшихъ героевъ» фортепіано и что именно потому и

\*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1858, № 36,



не выступаетъ въ публику, что теперь найдутся другіе, дескать, которые его загоняютъ; что онъ этого боится и сидитъ себѣ въ Веймарѣ.

Если у этихъ господъ спросить насчетъ «композиторской» дѣятельности Листа—они скажутъ вамъ: «да онъ сочинилъ очень эффектный *galop chromatique*» и довольно удачно переложилъ «*Erlkönig*» и «*Ständchen*» Шуберта, да Алябьевскаго «Соловья», но собственно къ сочиненію музыкальному у Листа таланта нѣтъ. Какъ можно, нашъ.... или.... или....!»

Подобнаго рода толки постоянно и въ журналахъ, даже въ русскихъ, поддерживаются такими правдивыми добросовѣстными литераторами, какъ гг. Дамке, Скудо и комп. Дамке, наприимѣръ, нѣсколько разъ проповѣдывалъ, что Листъ, занимая капельмейстерскую должность при маленькомъ Веймарскомъ дворѣ, и отказавшись отъ блистательной роли виртуоза (зачѣмъ онъ отказался г. Дамке не говорить), постоянно снѣдаемъ, терзаемъ червякомъ честолюбія, жаждой извѣстности, славы во что бы то ни стало, и хочетъ брать если не «мытьемъ, такъ катаньемъ;» для этого, т. е. для особенно эгоистическихъ цѣлей, протезируетъ Рихарда Вагнера съ его «нелѣпыми, анти-мелодическими операми»,—а въ послѣднее время собралъ около себя «клики» неопытной молодежи и, издавъ нѣсколько бессмысленныхъ партитуръ, провозгласилъ себя симфонистомъ, представителемъ новаго направленія (*Zukunftsmusik*) въ музыкѣ симфонической, какъ Вагнеръ—въ музыкѣ оперной. Къ этому господинъ Дамке прибавилъ достовѣрное извѣстіе, что недавно (уже въ этомъ 58 году, кажется) Листъ, въ разочарованіи отъ несбывшихся надеждъ, неудавшихся плановъ,—съ отчаянія, однимъ словомъ,—постригся въ монахи Францисканскаго ордена.

Безтолковщины во всемъ этомъ такъ много и факты до того рѣзко ей противорѣчатъ, что не знаешь даже, съ чего бы лучше начать отиоръ.

Въ хронологическомъ порядкѣ начнемъ съ виртуозности. Изъ числа читателей моихъ найдутся такіе, которые сами слышали игру Листа—или въ Петербургѣ, или въ Москвѣ, или въ Варшавѣ въ 1842, въ 1843 году, или въ Кіевѣ, или въ Одессѣ въ 1847 году; а иные, можетъ быть, слышали его за-границей, а иные и въ Россіи, и за-границей; слѣдовательно для нихъ предметъ не новый. Однако вѣдь и тѣ «многіе» о которыхъ я упоминалъ, тоже слышали Листа, судили по фактамъ о его виртуозности. Какъ во всѣхъ вышнихъ предметахъ искусства, можно эти сужденія взять мѣркою для самихъ судей. Для понимающихъ музыку отличнымъ мѣриломъ такого рода—послѣднія сочиненія Бетховена. «Любишь ихъ?»—Люблю.—«А, дай руку будемъ бесѣдовать».—Не любишь?—«Нѣтъ, ничего не понимаю».—Ну—«*addio, non parlar politica*» во всемъ, что до искусства касается. А если вздумаешь, такъ осмѣютъ тебя также какъ осмѣяли ослячество автора одной книги объ этомъ предметѣ. Точно такъ когда Листъ игралъ въ публикѣ. «Понимаете разницу безконечнаго разстоянія его исполненія отъ всѣхъ другихъ?» — «Понимаю». — *A la bonne heure!* Съ вами говорить можно объ этихъ дѣлахъ. — «Не понимаете, считаете Листа за тапера, получше, или даже не лучше прочихъ таперовъ?»

Жаль мнѣ денегъ, которые вы заплатили за его концертъ и жаль времени, которое вы убиваете на музыку. Это искусство совершенно не нуждается въ вашей любви». Спѣшу прибавить,—чтобъ не обвинили въ невѣрномъ сравненіи, что виртуозность, даже и гениальная, когда она проявляется въ полномъ блескѣ и великолѣпіи всегда несравненно больше находитъ сочувствія въ публикѣ, нежели гениальная «сочинительская» способность. Еще не было примѣра, чтобъ гениальный первостепенный виртуозъ былъ совершенно не понятъ, не признанъ публикою.—въ такомъ родѣ какъ, напримѣръ, послѣднія Бетховенскія произведенія, которыя при колоссальности своихъ достоинствъ, даже черезъ 30 лѣтъ послѣ рожденія служатъ предметомъ насмѣшекъ и пасквилей. Съ этой стороны мое сравненіе далеко отъ истины. Виртуозное поприще Листа, на которомъ онъ сіялъ въ продолженіи цѣлой четверти столѣтія, съ своего десятилѣтняго по тридцати-пяти лѣтній возрастъ, было непрерывною цѣпью блистательнѣйшихъ триумфовъ по всей Европѣ (въ Америкѣ онъ не былъ—предоставивъ это Гальбергу). Въ Веймарѣ я видѣлъ между прочимъ цѣлую комнату «трофеевъ» его побѣдъ надъ разными публиками (трофеи эти, конечно, не имъ самимъ собраны и сбережены въ такомъ порядкѣ). Одна сотая доля этихъ лавровыхъ вѣнковъ, настоящихъ, золотыхъ и серебрянныхъ этихъ медалей съ портретами, медалионовъ съ надписями, бокаловъ, кубковъ, вазъ, и т. д. одна сотая доля этихъ вещественныхъ знаковъ невещественнаго восторга и удивленія его виртуозности могли бы служить предметомъ гордости для виртуоза даже весьма замѣчательнаго. Помня его триумфы и перелистывая его альбомы, можно прослѣдить всѣ степени и фазисы энтузіазма—отъ фетишизма парижскихъ, берлинскихъ и петербургскихъ дамъ къ его перчаткамъ, къ его носовому платку—до печатныхъ диаграммовъ въ стихахъ и въ прозѣ на всѣхъ возможныхъ европейскихъ языкахъ, до прусскаго ордена «*rouge le mѣrite*», который изъ музыкантовъ дарованъ еще только Россіи и Мейерберу \*), до дружбы съ первѣйшими знаменитостями литературы, науки и искусства, до титула «доктора музыки» и дипломовъ всѣхъ возможныхъ музыкальныхъ обществъ и академій. Я упоминаю обо всемъ этомъ, довольно извѣстномъ, для того, чтобъ показать, что Листъ, не смотря на свою гениальность, весьма близко знакомъ со славою, и что феноменальная его виртуозность много-много лѣтъ назадъ уже сдѣлалась неоспоримымъ всесвѣтнымъ фактомъ. Всѣ, кто сколько нибудь понимаютъ дѣло, совершенно согласны въ томъ, что Листъ, какъ виртуозъ, феноменъ изъ числа тѣхъ, что являются однажды въ нѣсколько столѣтій; что онъ, какъ пианистъ, первѣйшій между самыми первыми, что онъ—«царь пианистовъ». Но мнѣ хочется все еще показать вамъ, сколько можно нагляднѣе, невозможность ставить его въ уровень, на одну доску, съ другими виртуозами какъ бы они ни были замѣча-

\*) Сотрудникъ нашъ, Антонъ Григорьевичъ Контскій, тоже имѣетъ прусскій орденъ Краснаго Оrlа, лично врученный ему королемъ прусскимъ и золотую медаль за методу свою: необходимый руководитель для пианиста.

тельны и высоки въ своемъ дѣлѣ. Мнѣ даже досадно, что приходится называть Листа въ числѣ «панистовъ»! Фортепiano преполезный инструментъ для музыкальности вообще, для развитія гармоническихъ познаній, для «популяризаціи» музыкальныхъ твореній, потому что сколько нибудь играть на фортепiano можетъ и долженъ всякій, кто сколько нибудь любитъ музыку. И въ самомъ дѣлѣ, въ нашъ вѣкъ; кто не играетъ на этомъ ящикѣ; и какая бездна въ нашемъ вѣкѣ такихъ, которые въ прежнее время прослыли бы виртуозами, а теперь на нихъ никто вниманія не обращаетъ; и дѣльно, потому что бречать на фортепiano довольно порядочно—дѣло слишкомъ легкое, но поэтому самому фортепiano, какъ инструментъ концертный—самый неблагодарный. Прелесть собственно звука въ немъ весьма ограничена. Звукъ его самъ по себѣ монотоненъ, безцвѣтенъ, безхарактеренъ, какъ вода, кристально-холоденъ. Молоточность ударенія объ струны почти исключаетъ всякую истинную пѣвучесть—роскошь голоса, духовыхъ инструментовъ, скрипки и виолончели; клавиши его, представляя готовый рядъ звуковъ, болѣе или менѣе «невѣрно» настроенныхъ, отрицаютъ возможность страстной интонаціи повышеніемъ или пониженіемъ данной ноты на тысячныя доли полутона, что опять-таки составляетъ богатство другихъ музыкальныхъ орудій (даже духовыхъ—«усиленіемъ» вибраціи). «Es ist und bleibt ein unzulängliches Instrument» говорилъ Бетховенъ, написавъ для этого недостаточнаго инструмента пѣлую библіотеку. Усилія панистовъ сдѣлать этотъ инструментъ чрезвычайно эффектнымъ, блестящимъ, возбуждали во мнѣ, признаюсь, очень мало симпатій. Путной музыки, они, какъ само собою разумѣется, избѣгаютъ, привязываясь къ эффективности клавишъ, къ быстротѣ перебѣганья, перескакиванья пальцевъ и къ отгѣнкамъ кокетливости въ тушѣ. Результатъ всего этого—болѣе или менѣе искусное «пересыпанье гороху» передъ публикой. Музыки въ этихъ фокусахъ «prestidigitation» и въ поминѣ нѣтъ. Однако мнѣ всегда — и это я говорю про себя съ нѣкоторою гордостью—казалось что тѣ стороны фортепiano, которыя составляютъ благородство его роли, какъ «суррогата» оркестра, какъ представителя всѣхъ регистровъ инструментальныхъ и вокальныхъ, какъ представителя, значить, всей музыкальной литературы, въ ея «общемъ» впечатлѣніи, въ ея главной идеѣ, что эти стороны могутъ быть развиты великолѣпно, и что исполнитель, который въ состояніи будетъ придать такое значеніе клавишамъ, превратитъ фортепiano въ инструментъ богатѣйшій въ отношеніи музыкальной мысли.

Въ началѣ сороковыхъ годовъ слава Листа разрослась уже громаднo, была уже въ своемъ апогеѣ. Вездѣ въ одинъ голосъ трубили о неслыханной характерности его игры, о небывалыхъ—на клавишахъ фортепiano—отгѣнкахъ драматизма. Превосходныя аранжировки, транскрипціи Листа, которыхъ тогда уже много было въ печати, болѣе и болѣе убѣждали насъ въ мысли, что въ Листѣ нашлось олицетвореніе «фортепiano» въ его высшемъ значеніи; «er ist der Wundermann des Claviers». Въ 1842 году посѣщаетъ Листъ Петербургъ.

Съ жадностью побѣжалъ я въ его первый концертъ (въ залѣ Дворянскаго собранія). На программѣ онъ одинъ безъ всякаго посторонняго участія. Эта гордость меня восхитила. На эстрадѣ два рояля, два стула и больше ничего, ни оркестра, ни нотъ. Является Листъ на эстраду; наружность его была мнѣ знакома по портретамъ; выраженъемъ лица онъ лучше, съ своими длинными прямыми волосами, идеальнѣе нежели на портретахъ. Особенно просвѣтлѣло его благородное поэтическое лицо, всѣ черты вдохновились, когда онъ заигралъ. Самую первую пьесу была—увертюра Вильгельма Телля, и съ самыхъ первыхъ звуковъ можно было понять: вотъ оно! Настоящее значеніе и назначеніе фортепiano: исполненіе художественной мысли до такой степени художественное, что сила поэзіи покоряетъ себѣ вполнѣ матеріальное орудіе звука. Бездѣятельность, безхарактерность фортепiano—подъ пальцами такого виртуоза—являются высшимъ достоинствомъ: это бѣлая бумага, полотно, на которомъ онъ располагаетъ свои краски, по своей волѣ, въ художественномъ согласіи съ поэтической данностью музыки; механизмъ клавишъ даетъ обширное поле свободной упругости, эластичности, съ безконечностью отбѣнковъ силы и вѣжности;—волшебство иллюзій такъ сильно, что звукъ фортепiano совсѣмъ исчезаетъ; мы слышимъ виолончель, англійскій рожокъ, флейту, фанфары трубъ, даже нарастаніе, наплывъ цѣлыхъ массъ оркестра—въ бурѣ, и въ финалѣ увертюры! Впечатлѣніе «результатное»—цѣль искусства—совсѣмъ то что хотѣлъ Россини, и не нужно намъ ни театра, ни массы исполнителей! Микрокозмъ Листова фортепiano вполнѣ замѣнилъ микрокозмъ Россиніевскаго оркестра!—великая тайна искусства, гдѣ, вообще, «матеріальность» эффекта не значитъ ничего. — Въ этомъ же концертѣ слышали мы фантазію изъ Донъ-Жуана; хораль командора, пѣніе Церлины и Донъ-Жуана олицетворились такъ пластически, какъ никогда не являлись на театрѣ (гдѣ все это исполняется большею частью неразумно, бессознательно). Подъ пальцами Листа фортепiano поетъ, поетъ лучше чѣмъ Рубини и Тамберликъ. Въ слѣдующіе концерты (я не пропустилъ ни одного) Листъ игралъ свои мастерскія фантазіи на мотивы изъ оперъ: изъ Нормы, изъ Соннамбулы, Лучи, Пуританъ, Роберта, Гугенотовъ, изъ каждой фантазіи, какъ въ Донъ-Жуанѣ, давалъ намъ «квинтъ-эссенцію» характера цѣлой оперы. Главныя лица, главныя положенія каждой изъ этихъ музыкальных драмъ проходили передъ нами какъ живые, между тѣмъ блескъ и великолѣпіе игры звуками, «пиротехника» искусства виртуознаго тоже не были забыты,—напротивъ, разрастались до размѣровъ поразительныхъ, ослѣпительныхъ. Среди фейерверка трелей, украшеній филигранныхъ, цѣлыхъ каскадовъ изъ молніеносныхъ гаммъ октавами—вдругъ снова появлялись темой, точно выплывая изъ этого потока звуковъ, и обнимались и сплетались между собою въ причудливыхъ арабескахъ.... никто, никогда, чувствуя эстетическія законы, не вздумаетъ порицать «виртуозность, концертность» вообще—это необходимый элементъ искусства — онъ есть и въ «сочинительствѣ», какъ въ исполненіи—элементъ сво-

боды, игры, которая на время будто забывает «мысль» и тѣшится, рѣзвится какъ дитя на лугу, какъ ласточка въ воздухѣ.... И чѣмъ сильнѣе искусство въ художникѣ, тѣмъ больше въ немъ чувствуется потребность этой рѣзвости, этого удовлетворенія избытку силъ, избытку жизни, свободы въ полномъ владѣніи средствами. — И киты рѣзвятся въ океанѣ, бороздятъ и вспѣниваютъ его волны—также «безцѣльно», беззаботно, какъ мотыльки порхаютъ надъ цвѣтами. Такая «игра» въ виртуозности—дѣло благородное, художественное; но горе тѣмъ, которые, заботясь о такой игрѣ (заботясь объ элементѣ беззаботности!) проигрываютъ смыслъ искусства и съ своими погрешностями и побрякушками остаются ребятишками до старости лѣтъ!..

Въ своихъ петербургскихъ концертахъ Листъ, какъ звездѣ, показалъ себя съ безчисленно - разныхъ сторонъ. Репертуаръ его изумителенъ своимъ богатствомъ. Въ игрѣ его, въ одной и той же пьесѣ, является бездна «регистровъ» звука на всемъ протяженіи фортепіано, т. е. отбѣнки тусклости, ясности, прозрачности, твердости, рѣзкости, нѣжности,—слоями смѣняются на всѣхъ октавахъ,—точно какъ истинные регистры въ органѣ перемѣняются органистомъ-художникомъ въ теченіи пьесы, смотря по требованіямъ отбѣнковъ самой исполняемой музыки. Такъ и въ выборѣ цѣсь своихъ программъ Листъ принималъ за цѣль удовлетвореніе разныхъ вкусовъ и художественное разнообразіе, контрастъ впечатлѣній. Онъ игралъ и Бетховена, и Баха—въ нихъ неприкосновенности и въ настоящемъ, гениально схваченномъ характерѣ,—и Lieder Франца Шуберта въ восхитительномъ переложеніи, и полонезы, мазурки Шопена. Мы слышали переложеніе Веберовыхъ увертюръ, «Concert-Stück» Вебера съ оркестромъ, септгоръ Гуммеля—много, много—всего и не вспомнить!

Могучее явленіе Листа окончательно подтвердило мое убѣжденіе, что идеаль музыканта-исполнителя: полное развитіе техники рукъ въ гармоніи съ полнымъ развитіемъ интеллекта; что никакіе «staccato, legato, perle, glissando, carezzando, massacrando e amazzando не помогутъ, если въ головѣ, въ интеллектуальномъ организмѣ музыканта, нѣтъ достаточно данныхъ для истиннаго художника-поэта. Все будетъ—болѣе или менѣе ловко—горохъ пересыпать изъ пустаго въ порожнее. Чѣмъ порожнѣе (въ головѣ) тѣмъ горохъ будетъ больше шумѣть. Оттого антипатія моя къ «піанистамъ» послѣ концертовъ Листа не уменьшилась, а на много увеличилась. И я не пересталъ считать такъ: если онъ—піанистъ, то всѣ прочіе, играющіе на фортепіано въ концертахъ, — не піанисты; или, когда они піанисты, то онъ — ужъ ни въ какомъ случаѣ не піанистъ. (Мнѣ даже кажется, что именно для того, чтобъ окончательно «отчуриться» отъ этого братства, Листъ пересталъ играть передъ публикою).

Въ самыхъ лучшихъ, рѣдкихъ случаяхъ (въ ученикахъ Листа, напрімѣръ, и въ другихъ)—высшее, на что могутъ претендовать «прочіе» піанисты, это: развитъ въ себѣ хоть одну сторону виртуозности вполне,—но одна—все будетъ одна, а въ Листѣ—всѣ! Зная, что это такъ, я, напрімѣръ, вовсе не ходилъ слушать Вильмерса (у котораго говорятъ, трели неподобныя—да вѣдь

не лучше Листовыхъ! Притомъ какъ же можно слушать однѣ трели! Вѣдь это тоска!).

Черезъ шестнадцать лѣтъ послѣ 1842 г., я снова удостоился счастья слышать игру Листа. «Удостоиться» счастья въ настоящемъ случаѣ можно сказать въ буквальномъ смыслѣ, потому что это счастье — теперь — нельзя купить ни золотомъ, ни знатностью. Оно прямо зависитъ отъ воли Франца Листа, отъ степени знакомства съ нимъ, отъ качества этого знакомства, отъ того, однимъ словомъ: «удостоитъ ли онъ» сыграть что нибудь передъ своимъ посѣтителемъ, или нѣтъ.

Мое сближеніе съ этимъ героемъ музыкальнаго міра совершилось чрезвычайно просто. Онъ замѣтилъ мои статьи противъ Улыбышева, напечатанныя въ нѣмецкихъ музыкальныхъ журналахъ въ Берлинѣ и Лейпцигѣ, вслѣдствіе чего и самъ написалъ въ лейпцигской «Neue Zeitschrift für Musik» маленькую, но значительную статью о моемъ взглядѣ на этотъ предметъ. Между тѣмъ, еще раньше своихъ статей и нисколько не зная его лично, я послалъ къ нему прошлымъ лѣтомъ мое переложеніе на два фортепiano послѣднихъ Бетховенскихъ квартетовъ (Op. 127, Op. 131, Op. 132) тѣхъ самыхъ, которые считались за сумасшедшую музыку.

Такъ какъ здѣсь у насъ идетъ рѣчь только о Листовой виртуозности, то я умолчу, пока, о многихъ причинахъ, почему я чрезвычайно желалъ войти съ Листомъ въ артистическое сношеніе. По случаю статей и моихъ работъ ему посвященныхъ, мы обмѣнялись раза два письмами; въ одномъ изъ нихъ Листъ очень ласково просилъ «его не забывать», если мнѣ случится побывать въ чужихъ краяхъ. Очувившись нынѣшнимъ лѣтомъ въ Германіи, въ Дрезденѣ, я написалъ Листу, что собираюсь къ нему. Онъ выразилъ свое удовольствіе и вотъ я въ Веймарѣ, гдѣ былъ встрѣченъ Листомъ по-приятельски, «à bras ouverts», такъ что даже, какъ вамъ извѣстно, гостилъ у него цѣлый мѣсяць.

Много игралъ онъ при мнѣ и для меня (тѣмъ вы позволите мнѣ гордиться). Приѣзжихъ къ нему гостей было нынѣшнимъ лѣтомъ весьма много. Веймаръ мѣсто центральное, отовсюду на дорогѣ, а всѣ просвѣщенные художники, литераторы не пропускаютъ случая сдѣлать Листу хоть короткій визитъ.

Были знаменитости: Фригагенъ-фонъ-Энзе, ветеранъ берлинскихъ литераторовъ; докторъ Карусъ, живописецъ Каульбахъ (онъ пріятель Листа и гостилъ у него нѣсколько дней). Были нѣмецкіе литераторы: Рокетъ, Банкъ, Дрезеке; французскій журналистъ Шарль Перье, русскій поэтъ Полонскій; были и дамы изъ Одессы, изъ Берлина, изъ Петербурга, въ томъ числѣ, извѣстная читателямъ «Вѣстника», талантливая піанистка, Ингеборгъ-Штаркъ.

Листъ игралъ для гостей на приглашенныхъ вечерахъ у княгини В.; для учениковъ и ученицъ, для интимнаго своего круга — по воскресеньямъ, утромъ.

Смотря по слушателямъ и слушательницамъ, онъ разнообразилъ и свой репертуаръ. Дамъ польскихъ угощалъ Шопеномъ, Моцартовою; дамъ венгерскихъ—своими неподобными венгерскими рапсодіями; для смѣшанной аудиторіи: фантазіи свои изъ оперъ. Опять я слышалъ «Донъ-Жуана», «Соннамбулу», съ невѣроятною трелью въ концѣ, въ то время, какъ обѣ темы идутъ своимъ порядкомъ вмѣстѣ. Слышалъ я много, много чудесъ: онъ все тотъ же и тотъ же титанъ, гигантъ, передъ которымъ всѣ прочіе игроки на фортепіано обращаются въ пигмеевъ. Что значить сила божьей коровки передъ силой льва; или ростъ былинки передъ кедромъ ливанскимъ! Преувеличенія здѣсь нѣтъ. Надобно знать Листа! а онъ, кажется, еще успѣхи сдѣлалъ, даже въ игрѣ! Намъ грѣшнымъ (молодому, чрезвычайно талантливому музыканту и критику изъ Дрездена, Феликсу Дрезеке и мнѣ) онъ игралъ, смотря по предъидущему разговору, или эскизы своихъ симфоническихъ сочиненій (о чемъ въ своемъ мѣстѣ), или Баха, или Бетховена. Что тутъ говорить!!—совершенство невообразимое!

На одной изъ «matinée», послѣ квартета Бетховена (Cis-moll) въ моемъ переложеніи (исполненнаго на 2-хъ фортепіано Листомъ и однимъ музыкантомъ изъ Данцига, Маркулемъ), Листъ, собственно для меня и безъ моей просьбы (что еще пріятнѣе и лестнѣе), исполнилъ отъ ноты до ноты большую Бетховенскую сонату (B-dur, Op. 106). Ее почти никто не играетъ (кромѣ Mortier de Fontaine, который сдѣлалъ себѣ изъ нея специальность). Ее считаютъ недоступно-трудною. Ова такова и въ самомъ дѣлѣ, но не столько со стороны техники (въ этомъ отношеніи только финалъ, фуга, постоятъ за себя), сколько со стороны характера въ исполненіи (Auffassung). Но именно этимъ и отличается Листъ отъ всѣхъ исполнителей на свѣтѣ. Онъ такъ игралъ, какъ Бетховенъ эту сонату создалъ! Исполненіе было равно созданію, раздавливающему всѣ бывшія до того сонаты. Какими словами описать эту колоссальность мысли и выраженія! Листъ игралъ особенно вдохновенно въ этотъ разъ. Въ adagio—пѣлъ на клавишахъ какъ будто осѣненный небеснымъ наитіемъ, будто свидѣтель какихъ-то загробныхъ таинствъ. Самъ былъ глубоко растроганъ и насъ всѣхъ привелъ въ слезы... Для такихъ минутъ можно пѣшкомъ пройти изъ Петербурга въ Веймаръ! Въ фугѣ, въ этомъ страшномъ сплетеніи голосовъ, не пропала ни одна нотка, а трели на послѣдней страницѣ были исполнены октавами! иногда Листъ позволяетъ себѣ такъ позабавиться.

## VI.

Карлсруэ 22 (10) сентября.

Концертъ \*) Берліова въ Баденѣ.

Редакторъ просить побольше разнообразія, поменьше послѣдовательныхъ развитій одной темы. Уступаю необходимости и не продолжаю объ Листѣ, о которомъ много бы еще надобно было сказать, кромѣ его виртуозной стороны.

\*) Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 42.

Я еще не давалъ вамъ отчета о баденскомъ большомъ концертѣ, подъ управленіемъ Гектора Берліоза, 27 (15) августа. Вотъ его полная программа:

Часть первая.

- |   |  |
|---|--|
| 1. Увертюра изъ «Эврианты» . . . . .  | Вебера.                                  |
| 2. Хоръ церковной музыки, безъ аккомпанимента (испанской школы XVI вѣка). . . . . | Витторин.                                |
| 3. Инструментальная интродукція и . . . . .                                       | } драматической симфоніи «Ромео и Юлія». |
| Прологъ вокальный . . . . .   |  |
| Праздникъ у Капулетовъ (анданте и аллегро) . . . . .                              |  |
| Сцена Ромео и Юліи въ саду (адажіо) Скерцо (фея Мабъ). . . . .                    |  |
| 4. Соло вальдгорна, сочиненное и исполненное . . . . .                            | Вивье.                                   |
| 5. Арія изъ 3-го акта оперы: «Черное Домино» . . . . .                            | Обера.                                   |
| исполненная г-жею Шартонъ-Демеръ. (Charton Demeure).                              |  |

Часть вторая.

- |  |             |
|--|-------------|
| 1. Арія «Макса» изъ Фрейшюца» . . . . .  | Вебера.     |
| исполненная г. Шноромъ.  |             |
| 2. Три первые части (аллегро, адажіо и скерцо) изъ 4-го симфоническаго концерта . . . . .            | Литольфа.   |
| исполненный авторомъ.  |             |
| 3. Арія Сусанны изъ 4-го акта «Фигаро» . . . . .   | Моцарта.    |
| исполненная г-жею Шартонъ.   |             |
| 4. «Sara la baigieuse», баллада В. Гюго, положенная на музыку для оркестра и тройнаго хора . . . . . | Берліозомъ. |
| 5. Увертюра изъ «Леоноры». . . . .   | Бетховена.  |

Бетховень и Берліозъ, Витторія и Оберъ, Моцартъ и Литольфъ, Веберъ и Вивье, — программа, какъ видите, весьма пестрая, но во всякомъ случаѣ очень занимательная и привлекательная. Такъ какъ я дѣлюсь съ вами впечатлѣніями, стараюсь передать ихъ во всей наивности, то расскажу вамъ сначала о главной «пробѣ» этого концерта, на которой я въ первый разъ услышалъ музыку Берліоза подъ собственною его дирижировкою.

Предварительныя репетиціи (которыхъ было больше десяти) производились въ Карлсруе (3/4 часа ѣзды отъ Бадена, по желѣзной дорогѣ), центрѣ главныхъ силъ вокальныхъ и оркестровыхъ для баденскихъ большихъ концертовъ. Этихъ предварительныхъ пробъ я не засталъ (о чемъ очень жалью, потому что лишился случая нѣсколько разъ прослушать увертюру Леоноры и Берліозову музыку, которая меня очень интересовала).

На главную репетицію, въ самый день и въ самой залѣ концерта, въ «Conversations-Haus» Бадень-Бадень, — музыканты стали собираться въ 9 часовъ утра, а я пришелъ еще ранѣе ихъ, чтобъ застать все. Скоро явился и Берліозъ. Противъ портретовъ своихъ онъ теперь гораздо старше, почти совсѣмъ



сѣдой. Физиономія сухая, сжатая, взглядъ очень серьезный,—выраженіе души недовольной всѣмъ и всѣми. Проба началась съ хора безъ оркестра (увертюрь и арій не репетировали вовсе въ это утро). Музыка XVI вѣка во вкусѣ Палестрины, имѣеть то свойство, что иногда покажется восхитительною—истиннымъ пѣніемъ ангеловъ; иногда—простымъ сочетаніемъ аккордовъ, безъ мелодій и безъ ритмически-обрисованныхъ фразъ, слѣдовательно, чѣмъ то весьма-ограниченнымъ, вялымъ, безцвѣтнымъ, не особенно-красивымъ и скучноватымъ. Именно таково было впечатлѣніе на меня въ этотъ разъ отъ хора Витторіи «а сарелла». Можетъ быть хоръ и очень хорошъ (исполненъ былъ отлично), но въ моей душѣ не затронулъ ничего.

То-ли дѣло «Сара Купальщица»—Берліоза! Съ первыхъ звуковъ ритурнеля (A-dur,  $\frac{3}{8}$ )—прелесть. Какое чудесно-граціозное колебаніе ритма, какая женственность, мягкость, нѣга! Какая прозрачность, «акварельность» восточнаго колорита! Съ первыхъ звуковъ—весь смыслъ пьесы, вся ея поэтическая задача передъ глазами! Я нѣсколько забылъ текстъ Гюго (изъ «Orientales»), но не надобно было и справляться съ нимъ, чтобъ понять, что тутъ музыкальная картина прелестной дѣвушки, которая въ своемъ гамакѣ, въ блескѣ красоты, полная нѣги и лѣни, качается надъ кристальною водою. Музыка эта равна, или какъ нѣмцы выражаются «адекватна» своему сюжету, — «belle d'indolence» какъ сама Сара. «Для чего же однако», — спросите вы, и съ полнымъ на вопросъ правомъ—«для чего въ такомъ легко-граціозномъ и единичномъ сюжетѣ присутствіе «тройнаго хора?»—Это больше ничего какъ способъ «(procédé)» инструментовки вокальной. Хоръ раздробленъ на три неровныя группы (въ одной — сопрано, часть теноровъ и часть контральтовъ; въ другой—остальные контральты; въ третьей — остальные теноры и басы) для тонкихъ намѣреній въ эффектахъ pianissimo. (Какъ, напримѣръ, въ новѣйшей инструментовкѣ скрипки дѣлятся на 6, на 8 партій). По настоящему объ этомъ вовсе не слѣдовало упоминать на программѣ или въ заглавіи пьесы (точно такъ какъ никогда нынче не вычисляется въ заглавіи пьесы весь составъ оркестра), а то слова: «ballade à trois chœurs», дають ложное понятіе о характерѣ всего сочиненія.

Волшебные, очаровательные эффекты оркестровки Берліоза признаны единогласно даже злѣйшими врагами его, слѣдовательно, эти чудеса были для меня явленіемъ ожидаемымъ, но я нахожу, что чрезвычайно-мало отдають справедливости Берліозу въ его мелодическомъ изобрѣтеніи. Онъ въ мелодіи—французъ, легкій, капризный, но иногда (какъ въ «Сарѣ») обаятельно-красивый. Сверхъ того, насчетъ вокальнаго сочиненія его просто оклеветали. Въ «Сарѣ» голоса ведены чрезвычайно-просто, естественно и мастерски со стороны собственно пѣвческой. О декламационности, о правдѣ выраженія и говорить нечего; это подразумѣвается въ такомъ «умномъ» художникѣ, какъ Берліозъ. Въ такомъ родѣ, какъ «Сара», у него есть другая баллада, тоже на

текстъ В. Гюго—«*la Captive*» и, говорятъ, еще лучше, еще богаче прелестными подробностями мелодіи, ритма и очаровательныхъ красокъ оркестра.

Драматическая его симфонія на сюжетъ «Ромео и Юліи» была для меня также почти новостью. Только нѣкоторые отрывки изъ нея я слышалъ въ Петербургѣ и не подъ Берліозовымъ управленіемъ. Планъ симфоніи, ея программа и слова вокальнаго пролога были мнѣ извѣстны и никакъ не могли примирить меня съ несообразностями своими, съ нѣкоторою нелогичностью Берліозова вымысла. Во-первыхъ: если это сочиненіе симфоническое, которое должно передать смыслъ Шекспировой драмы, и если въ планѣ сочиненія допущены уже вокальные средства, то почему распредѣленіе ихъ такъ произвольно? (пѣніе въ прологѣ, пѣніе въ финалѣ, который развитъ совѣмъ поперному, между тѣмъ сцена Ромео и Юліи въ саду передана однимъ оркестромъ и т. д.) Голосъ человѣческой—музыка, поясняемая своимъ текстомъ, вносить въ сочиненіе музыкальные элементы болѣе важные, нежели просто-инструментальные фразы и перевѣшиваетъ ихъ въ значеніи.

Въ фантазіи для ф. п. съ хоромъ и въ 9-й симфоніи Бетховенъ ввелъ пѣніе для «развязки», для окончательнаго, высшаго проявленія своей мысли. Употребленіе средствъ вокальныхъ и инструментальныхъ «*rôle-mêlé*» (какъ у Берліоза въ «Ромео» и въ «Фаустѣ») всегда доказываетъ сбивчивость въ концепціи и имѣетъ результатомъ и неясность, неудовлетворительность впечатлѣнія. Во-вторыхъ: одно эпизодическое лицо въ драмѣ Шекспира, «Меркуціо»—въ одной эпизодической сценѣ (4 сц. 1 акта) мимоходомъ упоминаетъ о волшебницѣ Мабъ, царицѣ сновидѣній. *O then, I see, queen Mab hath been with you.*

*She is the fairies midwife.* Продѣлки этой миньятюрной феи, въ рассказѣ Меркуціо, какъ она въ своей микроскопической колесницѣ галопируетъ по лицу спящихъ и навѣваетъ имъ сонныя грезы—такъ плѣнили Берліоза, что онъ «Фей Мабъ» отвелъ два раза самое почетное мѣсто въ своей симфоніи, т. е. помѣстилъ ее въ скерцетто для тенора съ маленькимъ хоромъ—въ прологѣ, и потомъ на этой же мысли выстроилъ большое скерцо вслѣдъ за *adagio* (сцена въ саду). Понятно, что фантастическая прелесть Шекспирова вымысла могла увлечь и вдохновить музыкальное творчество Берліоза, постоянно и всего болѣе склоннаго къ фантастическому, но согласитесь, что, придавъ столько важности мимолетной болтовнѣ не главнаго лица, Берліозъ порядочно повредилъ экономіи, организму цѣлой своей симфоніи; къ главной мысли сюжета «Ромео и Юліи» Фея Мабъ не относится нисколько. Всей симфоніи въ ея цѣломъ я не слышалъ; исполнялись только первыя ея четыре части (не исполнялись: похороны Юліи, сцена Ромео и Юліи въ гробницѣ, по предѣлкѣ Гаррика, заключительная сцена монаха Лоренцо, примиряющаго двѣ враждебныя партіи), но и въ томъ, что я слышалъ, указанныя мною несообразности въ планѣ выступили—для меня—очень выпукло и много вредили впечатлѣнію. Въ наше время организмъ цѣлаго, стройность плана въ согласіи

съ счастливымъ выборомъ поэтической задачи, чуть ли не важнѣе всего. Поневоля вспомнишь Вагнера и его строжайшую логичность въ цѣломъ и во всѣхъ подробностяхъ!

Отдѣльныхъ красотъ въ Берліозовой симфоніи бездна. Пѣвительныя строфы контральто (любовь Ромео и Юліи) въ прологѣ, особенно вторая строфа, гдѣ къ мелодіи голоса и аккомпанименту арфа неожиданно прибавляется страстное пѣніе віолончелей въ самомъ высокомъ, теноровомъ регистрѣ. Маленькое вокальное скерцо—обворожительно въ своемъ оригинальномъ эффектѣ. Въ большомъ аллегро (балъ у Капулетовъ) все кипитъ празднествомъ и жизнью. Меланхолическія фразы Ромео (соло гобоя) чудесно ложатся на массы оркестра. Сцена въ саду (Adagio A-dur  $\frac{6}{8}$ ) лучшее, можетъ быть, что создалъ Берліозъ, какъ выраженіе души. Истинно влюбленная музыка, въ которой великолѣпно развита мелодическая фраза, уже слышанная въ прологѣ.

Скерцо «фея Мабъ» (какъ отдѣльная вещь) вершъ совершенства въ фантастическомъ стилѣ и безконечно выше пресловутаго «Elfengeigen (G-moll  $\frac{3}{4}$ )» въ партитурѣ Мендельсона къ Шекспирову «Сну въ лѣтнюю ночь». Тонкое, отлично оркестрованное скерцо Мендельсона передъ магическою тканью Берліозова оркестра столько же грубо, какъ корабельныя снасти передъ паутиными кружевами. И пусть не говорятъ, что это разныя вещи; что скерцо Мендельсона само-по-себѣ, а скерцо Берліоза само-по-себѣ. Нѣтъ! Мендельсонъ, безъ сомнѣнія, очень былъ бы доволенъ, еслибъ для своей фантастической задачи нашелъ въ талантѣ своемъ тѣ неуловимыя краски, тѣ деликатнѣйшія сплетенія звуковъ, которыя въ первый разъ подарены свѣту Берліозомъ! Прочитайте рассказъ Меркуціо и вообразите себѣ музыку, которая совершенно подошла подъ фантастичность Шекспировой феи Мабъ. Еслибъ Берліозъ ничего не написалъ, кромѣ этого волшебнаго скерцо, онъ все таки имѣлъ бы полное право на дипломъ гениальнаго симфоническаго автора. А какъ онъ управляетъ оркестромъ! какъ подъ мановеніемъ его дирижерскаго жезла, вся эта масса огромнаго оркестра (24 скрипки, 8 контрабасовъ и т. д.) вращается легко, стройно, свободно, и отъ сильныхъ взрывовъ, оглушительныхъ какъ ураганъ, иногда вдругъ, разомъ переходитъ къ такому рrr, которое напоминаетъ жужжаніе чуть видимыхъ насѣкомыхъ, шелестъ травки, едва зыблемой лѣтнимъ вѣтеркомъ.... Тѣ же непостижимо-разнообразныя оттѣнки выраженія, та же высшая поэзія, какъ въ несравненной игрѣ Листа!

Послѣ Берліозовой симфоніи, на эстрадѣ явился Генрихъ Литольфъ, въ послѣднее время чрезвычайно прославленный какъ виртуозъ и особенно какъ сочинитель музыки. Онъ игралъ тотъ самый симфоническій концертъ, о которомъ я однажды давалъ вамъ отчетъ (въ числѣ новоизданныхъ сочиненій). Въ партитурѣ эта музыка показала себѣ лучше, нежели въ исполненіи. Претензіи на классицизмъ стили въ соединеніи съ новѣйшею эффектностью, и притомъ эффектностью мало-аристократическою. Вся особа Литольфа представляетъ типъ шарлатана; этому же соотвѣтствуетъ и игра его — весьма неудо-

влетворительная, даже со стороны механической чистоты, исправности исполнения. Прибавьте еще, что въ иныхъ приемахъ онъ старается копировать Листа и тѣмъ повторять на себѣ басню «Лягушка и волъ». Удивительно для меня, что Листъ мнѣ отзывался объ Литольтѣ съ большими похвалами. Онъ, право, ихъ не стоитъ, ни какъ виртуозъ, ни какъ композиторъ.

Вечеромъ, въ самомъ концертѣ, въ 8 часовъ, зала представляла пышный, роскошный видъ, освѣщенная газомъ à jour. Эстрада убрана была цвѣтами и померанцовыми деревьями. Блескъ нарядовъ и люстръ умножался въ зеркальныхъ стѣнахъ залы. Музыканты и капельмейстеръ въ бѣлыхъ галстукахъ. Публики бездна. Первые мѣста по 20 франковъ, вторыя по 10 (въ Баденѣ концерты, театр, музыка въ кіоскѣ, скачки, охота—все это въ завѣдываніи и диктаторскомъ распоряженіи г. Бенitze, антрепренера банковъ).

Увертюра Эврианты прошла отлично хорошо, иначе, подъ управленіемъ Берліоза и ожидать невозможно. Впрочемъ особыхъ отгѣнковъ въ его дирижировкѣ на этотъ разъ я не замѣтилъ. Новости эта изящная увертюра, противъ петербургскаго ея исполненія, мнѣ не представила. Хоръ изъ XVI вѣка показался мнѣ такимъ же какъ и утромъ на пробѣ. За то впечатлѣнія отъ Берліозовой симфоніи были еще сильнѣе, чѣмъ утромъ. Всякая сложная музыка чрезвычайно выигрываетъ съ каждымъ разомъ слушанья. Послѣ трехъ серьезныхъ нумеровъ программы слѣдовали два французскія блюда: соло Вивье и арія изъ «Domino noir». Пресловутый вальдгорнистъ Вивье, по моему, «blagueur». Его искусство съ музыкою ничего общаго не имѣетъ. Арія Обера (извѣстное «болеро» съ предшествующимъ ему рассказомъ) такого покроя музыка, которую какъ-то совѣстно слушать въ большой залѣ, на эстрадѣ музыкальнаго праздника, на ряду съ симфоническими произведеніями. На сценѣ этотъ родъ легкой, разговорной декламации, граничащей съ водевилемъ, имѣетъ свои права гражданства, да и то... Исполненіе было отличное. Г-жу Шартонъ у насъ не знаютъ вовсе; въ Вѣнѣ она весьма любима и поетъ, насколько можетъ пѣть французенка, очень хорошо.

Вторая часть концерта началась арією Макса, очень исправно исполненною первымъ теноромъ оперы въ Карлсруэ, Шноромъ (Schnoor); (сперва для этого концерта ждали знаменитаго Roger, но дѣла задержали его въ Парижѣ). Въ дирижировкѣ Берліоза явились особые отгѣнки. Пидикато басовъ (при появленіи Саміэля) выходило мрачнѣе, страшнѣе, судорожнѣе, нежели какъ я слыхалъ въ Петербургѣ и въ Дрезденѣ; опять сходство съ Листомъ, подъ пальцами котораго музыка, насквозь извѣстная, является съ какой-то новой, поэтической стороны!

Литольтѣ, вѣроятно для большей геніальности, прибѣгнулъ передъ концертомъ къ нѣкоторымъ вспомогательнымъ средствамъ «вдохновенія» и сыгралъ.... еще хуже, чѣмъ утромъ.

Арія Сусанны изъ 4-го акта «Фигаро» была слѣта превосходно; чистая, граціозная ея мелодичность явилась истинною отрадою послѣ «побрякушекъ»

фортепіанной симфоніи (!). Голосъ г-жи Шартонъ регистромъ и качествомъ много напоминаетъ голосъ одной изъ нашихъ пѣвицъ, но искусства у французской артистки больше. Прозрачная баллада Берліоза восхитила меня еще сильнѣе, чѣмъ на пробѣ. Прелестная акварель!

Въ самомъ концѣ фестиваля (и жалъ! потому что вниманіе было достаточно утомлено) явилось созданіе, передъ которымъ всѣ чудеса Берліозова оркестра, всѣ вдохновенныя мысли Моцарта и Вебера отодвинулись на далекій планъ.... я разумѣю: увертюру Бетховена «Леонора»,— третью изъ четырехъ увертюръ къ его оперѣ Фиделіо. Что за колоссъ эта музыка! Полная, глубочайшая симфоническая поэма на сюжетъ идеально-совершенной женщины, самоотверженіемъ своимъ спасающей любимаго мужа изъ тюрьмы. Мракъ заточенія, жалобы, молитва, мечты воображенія, распаленнаго изнурительными страданіями тѣла и духа, вотъ вступительное адажіо; свѣтлая мысль радости, свиданья, освобожденья,— бѣшенство злодѣя, отъ котораго ускользнула его жертва, колебаніе, борьба, наконецъ полное торжество любви и свободы, вотъ аллегро и престо. Рассказываю программу увертюры невольно, потому что никогда еще всѣ образы этой великой драматической картины не являлись мнѣ такъ ясно, такъ осязательно какъ въ этотъ разъ. Я довольно зналъ эту увертюру, но подъ мастерскимъ, вдохновеннымъ управленіемъ Берліоза она была для меня драгоцѣннѣйшею новостью! Въ бытность свою въ Петербургѣ, Берліозъ не дирижировалъ ничего кромѣ собственныхъ сочиненій, слѣдовательно у насъ его вовсе не знаютъ со стороны глубокой геніальности, съ которой онъ вникаетъ во всѣ оттѣнки Бетховенской мысли. Обыкновеннымъ дюжиннымъ дирижерамъ оркестра увертюра Леоноры также мало по силамъ, какъ большія Бетховенскія сонаты не по-плечу для господъ ординарныхъ піанистовъ. Оттого въ Петербургѣ черезъ-чуръ трудно услышать «Леонору», исполненную «со смысломъ». Считаю себя счастливымъ, что мнѣ довелось узнать это созданіе въ его полномъ величій и заносу Баденскій концертъ въ дневникъ свой какъ «событіе».

## VII.

Франкфуртъ на-Майнѣ 30 (18) сентября.

Знакомство \*) съ Берліозомъ и Мейерберомъ въ Баденѣ.—Театръ въ Карлсруэ, въ Висбаденѣ и во Франкфуртѣ.

Имѣя письмо къ Берліозу отъ Листа, я познакомился съ знаменитымъ французскимъ симфонистомъ весьма легко. Къ сожалѣнію, онъ былъ очень озабоченъ, очень не въ духѣ и рѣшительно не имѣлъ много времени для бесѣды со мною. Въ короткіе наши разговоры, урывочками онъ успѣлъ однако высказать всю антипатію свою къ незаслуженной репутациі Фетиса и похвалилъ меня за мои ратованія противъ этого пресловутаго знатока. (Fétis n'est qu'un préjugé et vous faites très bien, Monsieur, de le démasquer—подлинныя слова

\*) Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г. № 43.

Берліоза). Къ этому Берліозъ прибавилъ, что во Франціи и въ Бельгіи Фетиса еще очень уважаютъ и что мнѣ придется воевать довольно долго, чтобы хоть немного вразумить насчетъ правды тѣхъ, кому правда въ такого рода дѣлахъ доступна. Въ собственной дѣятельности Берліозъ и теперь какъ 30 лѣтъ назадъ, встрѣчаетъ въ отечествѣ своемъ только—огорченія, и повторяетъ на себѣ извѣстную истину, что гениальнымъ художникамъ часто достается въ удѣлъ вѣнецъ терновый. Лаврами чело ихъ украшается—обыкновенно—по смерти. Берліозъ состарѣлся въ мучительной и бесплодной борьбѣ съ туповидцами и интригантами.

Берліоза знаютъ и отчасти уважаютъ какъ автора симфоническаго, но почти никто еще не знаетъ, что онъ и къ оперной музыкѣ имѣетъ огромное, блистательное дарованіе. Въ Веймарѣ я изучалъ партитуру его оперы: «Бенвенуто Челлини»; она преисполнена красотъ первоклассныхъ—но, тогда какъ посредственность щеголяетъ на сценахъ дѣлаго свѣта—«Челинни», созданный французомъ, на французскій текстъ и во французскомъ духѣ, былъ данъ въ Парижѣ только однажды (двадцать лѣтъ назадъ) и уроненъ дѣлюю коалиціею интригантовъ. Только Листъ, въ своемъ геройствѣ, отважился поднять съ земли это гениальное произведеніе и поставить его на Веймарскую сцену со всевозможною тщательностью. Въ Веймарѣ опера (хотя уже не съ оригинальнымъ текстомъ, имѣла огромный успѣхъ) служить тамъ и теперь украшеніемъ репертуара между операми Вагнера и всѣми лучшими «классическими». Придетъ время, что и другія публики, кромѣ Веймарской, поймутъ достоинства Берліозовой оперы. Теперь у Берліоза въ портфель, какъ я уже слышалъ отъ Листа и какъ самъ Берліозъ мнѣ подтвердилъ, новое колоссальное произведеніе: опера въ 5-ти актахъ, подъ заглавіемъ «Трояне» (Les Troyens) съ сюжетомъ осады Трои и любви Энея и Дидоны, въ размѣрахъ самыхъ широкихъ, небывалыхъ еще на оперной сценѣ. Зная оригинальность Берліозова творчества и огромную способность его къ выразительной, страстной драматической музыкѣ, можно ожидать необыкновенныхъ красотъ и отъ новаго его созданія, несмотря на нѣкоторую странность въ выборѣ сюжета. Наше время—кажется—мало симпатизируетъ сюжетамъ подумноологическимъ и антично геройскимъ. Парижская Большая опера отнѣживается отъ Берліозовой партитуры, ссылаясь то на недостатокъ пѣвицы, то на разныя другія помѣхи. А главное дѣло въ томъ, что совсѣмъ и не желаютъ поставить. Берліозъ прибѣгалъ къ помощи самого императора, лично вручивъ ему свое либретто (самимъ же Берліозомъ сочиненное) но Наполеонъ III слишкомъ холоденъ къ искусствамъ, чтобы можно было отъ него ждать пособія Берліозу.

Вотъ кому не нужно никакой посторонней помощи въ подготовленіи успѣха и въ побужденіи всѣхъ *petites misèges*, неизбежныхъ для каждой новой оперы—такъ это—Мейерберу. Я всегда считалъ, что въ немъ талантъ къ дипломатіи рѣшительно равняется огромному таланту къ сценической музыкѣ. Притомъ слава Роберта и Гугенотовъ конечно довольно сильный ры-

часть и для новыхъ успѣховъ. Мнѣ очень было любопытно взглянуть поближе на эту высокочамѣтельную личность, когда послѣ берліозова концерта я случайно узналъ, что Мейерберъ въ Баденѣ. Письма къ нему отъ Листа я еще не имѣлъ (такъ какъ Листъ полагалъ, что я встрѣчусь съ Мейерберомъ не раньше Парижа). Любопытство мое вступитъ съ Мейерберомъ въ разговоръ превозмогло нѣкоторую шепетильность: самому себя представить ему, безъ рекомендаціи. Я именно такъ сдѣлалъ, подошелъ къ нему, на гуляньѣ, прямо безъ околичностей (узнавъ его по портретамъ) и былъ принятъ весьма благо-склонно, уточненно вѣжливо. Наружностью Мейерберъ (если вамъ знать это интересно) маленькій, худенькій старичекъ—брюнетъ. Сильно отпечатанный на его физиономіи типъ еврейскій и ласковые, уклончивые приемы придаютъ ему что-то какъ будто весьма знакомое. Ни поэтичности, ни глубокой думы въ его чертахъ и во всемъ складѣ его не отыщете; напротивъ: расчетливость, осторожность, хитрость—видны въ каждомъ взглядѣ, въ каждомъ словѣ, въ каждомъ движеніи. Въ немногихъ и, конечно, не долгихъ разговорахъ съ этимъ «маэстро композиціи и дипломатіи» было для меня много любопытныхъ черточекъ. Но боясь нарѣканія за печатныя комеражы—воздержусь отъ сообщенія вамъ моихъ наблюденій и ихъ результатовъ. Скажу только, что музыку Вагнера и все новѣйшее направленіе Мейерберъ,—какъ и быть тому слѣдуетъ—ненавидитъ отъ искренняго сердца (въ такихъ случаяхъ и въ немъ допускается «искренность»). Изъ нынѣшняго положенія оперныхъ Мейерберовыхъ дѣлъ я узналъ отъ него только то, что, я полагаю, вы уже знаете, т. е. что Африканка его, давно совершенно оконченная, хранится подъ десятью замками и не скоро еще увидитъ свѣтъ божій. Но есть другая опера только конченная Мейерберомъ и предназначенная имъ для Парижской комической оперы. Заглавіе ея: *Le père de Cornouailles ou les chercheurs d'or* и какъ слышно сюжетъ самый простой, безъ затѣй. Эта эклога, пастораль безъ малѣйшей пышности декорацій и костюмовъ. Рѣдкость—въ сравненіи съ другими операми Мейербера, гдѣ чего-чего только нѣтъ! Но, судя по нѣкоторымъ сценамъ «Роберта» и по началу «Пророка»—отъ Мейербера и въ пасторальномъ родѣ можно ждать много превосходнаго. Мейерберъ очень любитъ Баденъ, купилъ тамъ мѣсто для дома и останется въ Баденѣ до поздней осени.

Такъ какъ я теперь уже на возвратномъ пути въ Россію, то въ этомъ заключительномъ письмѣ сообщу вамъ о многихъ интересныхъ спектакляхъ, которые мнѣ удалось захватить на прощанье съ Германіей.

Въ послѣднее время, не смотря на лѣтній сезонъ и на пребываніе мое въ городахъ вовсе не первоклассныхъ, не блистательныхъ въ отношеніи театра, мнѣ довелось услышать: Коріолана Шекспира съ Бетховенской увертюрой, Антигону Софокла съ музыкой Мендельсона, Кортеца и Весталку Спонтини, Ифигенію въ Тавридѣ Глука, Волшебную Флейту Моцарта и Медею Керубини. Какъ видите, жатва впечатлѣній довольно-обильная для того кто

еще никогда всего этого на сценѣ не слыхалъ. Изъ списка пьесъ вы можете судить о вседневной пищѣ театраловъ Германскихъ. Есть что послушать, надѣ чѣмъ подумать, чѣмъ насытиться и насладиться! Разница не совсѣмъ маленькая, съ такимъ репертуаромъ гдѣ «Трубадуръ» смѣняеть «Травиату», а потомъ для разнообразія идетъ «Джіованна» и «Гусманъ»....

«Коріалана» я видѣлъ на прошлой недѣлѣ, въ Карлсруэ. Исполненіе было порядочное, не скажу хорошее. Но впечатлѣніе драмы—колоссально! хвалятъ Шекспира, превозносятъ его геній точно тоже что увѣрятъ пресерьезно, что свѣтъ дневной идетъ отъ солнца. Но, право, иногда рискуешь впасть и въ такія наивности, когда желаніе выразить свой энтузіазмъ необыкновенно сильно разрастется.

Мнѣ никогда въ голову не приходило, чтобы всѣ сцены этого сюжета, столько извѣстнаго намъ со школьныхъ скамеекъ, были такъ поразительны на театрѣ. Народъ римскій—на площади будто живьемъ выхваченъ изъ исторіи. Никогда ни Шиллеръ, ни Гёте не доходили до такой правды, не смотря на всю свою начитанность, на всѣ свои изученія и наблюденія, не смотря даже на всю силу инстинктивной своей геніальности. Шекспиръ, кажется, просто выписалъ все изъ Плутарха, въ полной наивности своего непросвѣщенья—но каковъ результатъ такого списыванья!

Увертюра Бетховена—этотъ достойный перистиль къ великой пьесѣ—была исполнена отлично-хорошо и выказала мнѣ на этотъ разъ еще сильнѣе обыкновеннаго на сколько эта увертюра выше увертюры къ Эгмонту (хотя и раньше написана). Музыку къ разнымъ сценамъ драмы (преимущественно къ сценамъ сраженій, осады) написалъ Калливода младшій (капельмейстеръ при театрѣ въ Карлсруэ) и злоупотребилъ для борьбы внѣйшней, физической, военной—тѣ мотивы, которые Бетховеномъ задуманы для борьбы душевной, внутренней.

«Антигона» Софокла (тоже въ Карлсруэ) поставлена по Берлинскому образцу, со всею иллюзією древняго Аонинскаго театра. Подробностей я описывать не стану—это заняло бы цѣлое письмо. Впечатлѣніе отъ драмы—величественное, глубоко западающее въ душу,—не смотря на отдаленность, на чуждость для насъ главной основы пьесы. Исполненіе было весьма отчетливое. Музыка Мендельсона (увертюра, мужскіе хоры и мелодрама во время большого монолога Антигоны) не принадлежитъ къ его сильнымъ произведеніямъ, монотонна и скучновата, кромѣ одного очень красиваго хора (съ тирсами) въ честь Вакха. Многіе (въ томъ числѣ Мейерберъ) находятъ, что здѣсь въ музыкѣ уловленъ характеръ античный. При всемъ желаніи найти это-же, я нашелъ только—обыкновенную Мендельсоновскую фактуру тѣхъ хоровъ изъ ораторій его, гдѣ характеръ довольно спокойный, величавый, торжественный. Много общаго и съ музыкой «Аталіи».

Зная оперы Спонтини только по партитурамъ, я не любилъ ихъ. Еще въ 1852 году (въ исчезнувшемъ журналѣ: Пантеонъ) я высказалъ свое мнѣніе о



сильныхъ недочетахъ въ Спонтиніевской музыкѣ и тѣмъ навлекъ на себя негодованіе господъ спонтивистовъ, которыхъ и теперь еще довольно между любителями, особенно—изъ пожилыхъ, изъ временъ громкой славы первой французской Имперіи. Прослушавъ теперь Кортца и Весталку въ весьма отчетливомъ (если не вполне блистательномъ) исполненіи, могу сказать съ самодовольствомъ, что и за шесть лѣтъ предъ симъ, въ приговорѣ своемъ не ошибся. Даже въ первостепенныхъ гениальныхъ созданіяхъ бывають стороны, которые удовлетворяють современному вкусу, угождають направленію общелюбимому въ извѣстную эпоху, льстятъ «моднымъ» условіямъ (этого не избѣгнулъ и самъ Моцартъ въ своемъ Донъ-Жуанѣ, въ своей Волшебной Флейтѣ) и именно эти стороны очень замѣтно «старѣють», «изнашиваются»—дѣлаются даже смѣшноватыми, какъ все вышедшее изъ моды, становятся пятнами среди красотъ гениальныхъ, независящихъ отъ временныхъ, преходящихъ условій. Очень естественно, что въ произведеніяхъ художниковъ даровитыхъ, но второго или третьяго разряда,—всегда больше «плевелъ» нежели добраго зерна. Когда неумолимое время наложить свою печать на произведеніе—«плевелы» обнаружатся какъ нельзя явственнѣе—а за тѣмъ, иногда и восхищаться остается нечѣмъ. Слава произведенія—въ свое время очень знаменитаго—идеть болѣе и болѣе «decrescendo», потомъ—исчезаетъ навсегда.

Главные оперы Спонтини еще не достигли степени «архивныхъ»—еще даются на нѣмецкихъ сценахъ съ честью, пожалуй, съ успѣхомъ но «decrescendo» ихъ славы началось уже очень замѣтно. Иначе и быть не можетъ. Господствующій элементъ ихъ текстовъ и ихъ музыки—французская академичность, риторичность, которая рѣшительно отжила свой вѣкъ. Сквозь римлянъ и испанцевъ, Жуи и Спонтини слишкомъ явственно просвѣчивають французы перваго десятилѣтія нашего вѣка. Въ геройскомъ краснорѣчьи Кортца и Лицинія невозможно не узнать подражанія мыслямъ и словамъ Наполеона I, постоянный эпитетъ ему и французамъ, подъ видомъ войскъ Лицинія и Кортца превращають оперы Спонтини въ диѳирамбы «заказные», продиктованные обстоятельствами и, слѣдовательно, какъ всякая «*pièce d'occasion*», теряють болѣе трехъ четвертей своего достоинства для несовременниковъ.

Поспѣшу прибавить, что отнимать вовсе художественное достоинство въ произведеніяхъ Спонтини—не только было бы несправедливо, но показало бы явное непониманіе условій искусства. Во многихъ сценахъ Кортца, также и еще болѣе и значительнѣе во многихъ сценахъ Весталки (вообще болѣе удачной и по вымыслу, и по его исполненію) есть красивость, величественность, есть фразы очень благородныя въ своемъ мелодическомъ рисункѣ—оркестровка вообще очень хороша, мѣстами весьма колоритна, тепла, есть моменты сильной страстности отлично переданные голосами и оркестромъ (особенно, повторяю, въ Весталкѣ). Но.... послѣ Вебера, Россини, послѣ Мейербера и Вагнера общность спонтиніевыхъ оперъ мало эффектна. Бездна мелодическихъ рисунковъ, модныхъ въ 1807 и 1810 теперь вызываютъ улыбку, постоянные марши и

«солдатызмъ» на сценѣ надоѣдаютъ, а главное — сюжеты, весь складъ оперы, (какъ все натянутое, условное) не возбуждаютъ теперь ни малѣйшей симпатіи. Балеты, дивертисменты очень церемонны, рутинны и пришиты къ драмѣ безъ малѣйшей внутренней необходимости; бѣды суровыя нитки швовъ еще замѣтнѣе у Спонтини нежели въ прямомъ продолжателѣ его—Мейерберѣ. Пресловутая сцена возмущенія въ лагерѣ Кортца мнѣ показалась вовсе не особенно сильною, именно потому, что и Россини въ «Теллѣ», и Мейерберъ въ «Гугенотахъ» и «Пророкѣ» эту эффектность тревожныхъ энергическихъ хоръ развили гораздо великолѣпнѣе. Спонтини проложилъ имъ дорогу, это неоспоримо, но вѣдь это историческая сторона. Также особеннаго впечатлѣнія на меня не сдѣлалъ финалъ втораго акта Весталки, который, въ свое время считался чудомъ искусства, чудомъ сценической музыки. Напротивъ, лучше всего прочаго какъ музыка мнѣ показались: въ Весталкѣ—большая арія главной жрицы; въ Кортцѣ—арія Теласко въ 3-мъ актѣ. Странный случай, что перевѣсъ палъ на ариі, тогда какъ по формальности именно *аріи* должны быть больше всего въ антагонизмѣ съ нынѣшнимъ направлеіемъ оперы.

Непонятнымъ остается для меня въ Берліозѣ, артистѣ такъ богато одаренномъ высшимъ смысломъ въ искусствѣ, почему онъ до такой сильной степени восхищался Весталкою и ставитъ Спонтини во многомъ почти наравнѣ съ Глюкомъ! Я слышалъ оперу Глука «Ифигенію въ Тавридѣ»; значитъ, имѣю порядочное понятіе о Глюковой музыкѣ на сценѣ и скажу прямо, что въ сравненіи съ Глюкомъ о Спонтини и рѣчи быть не можетъ. Все что есть хорошаго, превосходнаго въ Спонтини прямо изъ Глука; т. е. онъ не списываетъ его, но идетъ по его стопамъ, шагъ за шагомъ. Только красота Глюковского паэоса совершенно раздавливаетъ форменную реторику Спонтини. Конечно и въ Глюкѣ вліяніе псевдоклассицизма французскаго, ходульность ихъ трагедій очень замѣтны, конечно и у Глука есть мѣста очень монотонныя, наполненныя декламаціею условною, но Глюкъ—геній первоклассный. Спонтини, при всѣхъ усиліяхъ никогда не могъ подняться до тѣхъ высотъ драматизма, гдѣ Глюкъ будто у себя дома. Надобно слышать «Ифигенію въ Тавридѣ» на сценѣ, чтобъ понять какъ мало устарѣлъ Глюкъ во всѣхъ формахъ своей музыки, чтобъ понять, что такого драматизма, такого паэоса, такого строго скульптурнаго величія только въ Глюкѣ и искать слѣдуетъ. Мнѣ скажутъ — «А, такъ вотъ драматизмъ, передъ которымъ и вашъ Вагнеръ спасовать долженъ!»—А я отвѣчу: «нѣтъ, тутъ все таки разныя категоріи. Это все равно, еслибъ вы картину новѣйшую, напримѣръ, Иванова, непременно вздумали сравнивать съ Микель-Анджело или съ древними барельефами. Глюкъ—положительно отецъ новѣйшаго опернаго драматизма, какъ Гайднъ—отецъ симфоніи, но послѣ Гайдна, въ симфоніи еще много поля оставалось, чтобъ переродиться въ симфонію Бетховена. Возвратимся къ предмету. Въ «Ифигеніи Таврячской» почти каждая сцена—совершенство (исключая, какъ я замѣчалъ, нѣкоторые «переходныя» речитативныя сцены) сила колорита въ оркестрѣ—въ

иных мѣстахъ изумительна, даже теперь, послѣ оркестра Берліоза и Вагнера. Я ничего не слышалъ на сценѣ подобнаго первому хору скиеовъ (въ 1-мъ актѣ); звѣрская ярость этихъ дикарей, которые жаждутъ человѣческой крови, дышетъ здѣсь въ каждомъ звукѣ и охватываетъ слушателя ужасомъ не выразимымъ. Хоры мексиканскихъ дикарей въ 1-мъ и 3-мъ актѣ Кортеса—блѣдный ученическій сколокъ съ вдохновенія Глука. Столько же глубоко дѣйствуетъ и сцена терзаній Ореста фуриями (въ сновидѣніи). Въ столбцахъ этого журнала было писано объ этой знаменитой сценѣ, по случаю исполненія ея въ концертѣ. Но какая безконечная разница на сценѣ!

Какъ чудесный контрастъ энергіи и свирѣпымъ чувствамъ, элементы нѣжности, кротости, состраданія превосходно олицетворяются въ самой Ифигеніи и въ Пиладѣ. Арія Ифигеніи (G-dur) съ женскимъ хоромъ (арія, которую такъ любилъ нашъ Глинка!) трогаетъ до слезъ. Еслибъ вы знали, что гобой дѣлаетъ въ этой удивительной музыкѣ! Какая дѣвственная прелесть звука, какая нѣжущая красота при глубочайшей психологической правдѣ!—Глукъ, какъ Гомеръ, Софокль, Дантъ, Шекспиръ—останется вѣчнымъ учителемъ сердецъвѣдѣнія.

Еще слышалъ я одинъ изъ высшихъ перловъ оперной музыки—слышалъ «Волшебную Флейту»! Это, это, это....!

По моему, съ многихъ сторонъ лучше Донъ-Жуана. Только, чтобъ не сдѣлать финальнаго письма безконечно-длиннымъ, о Волшебной Флейтѣ скажу въ специальныхъ статьяхъ, касающихся Моцарта.—Теперь остается прибавить нѣсколько строкъ еще объ одной феноменальной оперѣ, которую я слушалъ здѣсь, во Франкфуртѣ, не дальше какъ вчера—это была «Медея» Керубини.—Глинка и въ этомъ случаѣ правъ, что такъ горячо любилъ эту оперу. (Надобно же, чтобъ и онъ слышалъ ее—во Франкфуртѣ). Какъ пьеса, эта опера изобилуетъ значительными недостатками, является какою то странною для нашей эпохи. Но музыкальныя красоты выкупаютъ недостатки сценической жизни, разнообразія положеній и т. д.—Керубини съ дивнымъ мастерствомъ распоряжается массами оркестра и голосовъ. Драматизмъ его въ ближайшемъ родствѣ съ вдохновеніями Глука, хотя въ рисункахъ мелодическихъ онъ своеобразенъ. Оркестровка его тоже иная, нежели у Глука. Нѣтъ тѣхъ прозрачныхъ, акварельныхъ тоновъ—но въ общемъ эффектъ превосходна и—по моему—несравненно благороднѣе и красивѣе Спонтиніевской.

Исполненіе всѣхъ этихъ оперъ было, конечно, не многимъ выше посредственнаго. Кромѣ Тихачека, который исполнялъ роль Лицинія въ Висбаденѣ (тамъ былъ фестиваль, котораго я не засталъ)—не было вовсе знаменитыхъ или даже извѣстныхъ именъ между пѣвцами и пѣвицами. Но я той вѣры, что «ровенькое» исполненіе оперы безъ претензіи на виртуозность—ближе къ дѣлу, когда оно «сдѣлано» Глукомъ, или Моцартомъ, или Керубини, нежели исполненіе «итальянское», гдѣ всегда преобладаетъ—концертность. Стоитъ вспомнить какъ въ Петербургѣ шелъ «Фрейшюцъ» у итальянцевъ! За нѣмецкую музыку и вообще за

высоко-драматическую они, по настоящему, и братья не должны. Ни одинъ итальянскій теноръ не споетъ очень простой теноровой партіи—«Тамино» въ Волшебной Флейтѣ. Я воображаю себѣ Маріо и Гризи въ роляхъ Тамино и Памины—это должно выходить жалко, нѣчто въ родѣ карикатуры на Моцарта. Про нѣмецкихъ артистовъ идетъ обыкновенно слава, что они пѣть не умѣютъ. Можетъ быть оно и правда, но въ нихъ есть много другихъ качествъ для опернаго артиста весьма-драгоценныхъ: вниканіе въ роль, въ характеръ своей музыкально-драматической задачи, есть истинная любовь къ дѣлу, т. е. къ искусству, есть наконецъ очень важное отрицательное качество: отсутствіе претензій и щеголянья своею виртуозностью и своею особою. Всѣ качества, о которыхъ я говорю, по очень естественному порядку, сильнѣе въ «посредственностяхъ» нежели — въ знаменитостяхъ. Оттого именно глубоко-продуманныя оперы лучше слушать въ исполненіи посредственностей. Вы тогда идете въ театръ для Моцарта, для Глука, а не для синьора N или синьорины M.

Назовите меня вандаломъ, но я цѣню нѣмцевъ не въ примѣръ выше итальянцевъ на оперной сценѣ, какъ и въ музыкѣ вообще.

Душевно радъ буду если вслѣдствіи моихъ писемъ въ комъ нибудь проснется желаніе послушать ту музыку, о которой я бесѣдовалъ. Любя искусство искренно я стараюсь всѣми силами протестовать противъ пустаго «орекіантизма», который болѣе и болѣе овладѣваетъ нашею русскою публикой и отучаетъ ее отъ истинно-высокихъ музыкальныхъ наслажденій.



# Русланъ и Людмила.

М. И. Глинки \*).



режде всего—искренняя, глубокая благодарность Дирекціи Императорскихъ Театровъ, которая—отчасти на рискъ—воскресила большое, чрезвычайно-замѣчательное отечественное произведеніе, покоившееся въ архивахъ въ продолженіи пятнадцати лѣтъ.

Нынѣшніе молодые любители музыки были еще дѣтьми при первыхъ представленіяхъ этой оперы (1842 и 1843 году), слѣдовательно, для значительной части публики, эта возобновленная опера имѣла всю прелесть новизны. Да и для тѣхъ, которые тогда слышали эту оперу въ ея первоначальной постановкѣ и обстановкѣ (со Степановою, съ Леоновымъ, Петровымъ и Петровой), много нынѣ перемѣнилось. Другіе исполнители,—другая публика,—другія сужденія,—другой критическій взглядъ. Въ пятнадцать лѣтъ довольно воды утекло! Не стало и автора оперы, который тогда былъ въ цвѣтѣ лѣтъ и силъ!...

Да, и съ этой стороны воздаянія почести трудамъ М. И. Глинки, Дирекція театровъ вызываетъ въ насъ самыя благодарныя чувства. Русская оперная труппа едва начинаетъ снова окрыляться, начинаетъ, какъ Людмила въ финалѣ оперы,—понежнѣ приходить въ себя послѣ долгаго, пятнадцатилѣтняго летаргическаго сна, въ который была ввергнута заморскими кудесниками, и что-жъ?—на самыхъ первыхъ порахъ ставится на сцену Театра-Цирка опера громадная, сложная, требующая многихъ издержекъ, требующая бездны труда и усилій для сколько-нибудь сноснаго исполненія! Это—подвигъ еще несравненно болѣе замѣчательный и болѣе достойный хвалебныхъ диеирамбовъ, нежели возобновеніе «Роберта».

Чтобы перейти къ сужденіямъ о самой оперѣ «Русланъ и Людмила» (еще независимо отъ исполненія и постановки), я замѣчу предварительно, что творецъ такого созданія, какъ «Жизнь за Царя», имѣлъ право написать хоть десять оперъ неудачныхъ, а на соотечественникахъ такого художника лежала обязанность непремѣнно исполнять все, написанное имъ для театра. Но Глинка написалъ всего двѣ оперы. Одна—чудо вдохновенія, созданіе великолѣпное, образцово-органическое отъ общей мысли до малѣйшихъ подробностей обработки; другая—агрегатъ отдѣльныхъ блистательныхъ и гениально-глубокихъ красотъ музыкальныхъ, кое какъ навязанныхъ на одно изъ жал-

\*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1858, № 46.

кихъ либреттъ въ свѣтъ. Какъ опера, какъ «цѣлое»,—«Русланъ и Людмила» произведеніе рѣшительно-неудавшееся, съ многихъ сторонъ слабое, не смотря на всю гениальность музыкальнаго размаха. Но это—опера нашего великаго Глинки; мы должны слушать Руслана часто и часто, хотя бы это слушанье поселяло въ насъ многія грустныя мысли, — мы должны приучать себя къ наслажденію высоко-музыкальными достоинствами этой оперы; должны приучать себя отвлекаться отъ недостатковъ ея, какъ пьесы, — отъ холодности общаго впечатлѣнія, которое въ прямой зависимости отъ неудачности плана, всего поворота, всей концепціи и которая не спасается восхитительною прелестью подробностей.

Вопреки мнѣнію иныхъ, выраженному устно и печатно, что будто бы опера «Русланъ» въ своемъ родѣ столько же превосходна какъ и «Жизнь за Царя», и въ цѣломъ перевѣшиваетъ даже ту оперу болѣею зрѣlostью и гениальностью фактуры, болѣшими красотами собственно-музыкальной мысли, я смѣлюсь высказать, что недостатокъ общности въ «Русланѣ», разрывчатость всѣхъ частей и совершенное отсутствіе сценическаго интереса въ цѣлой оперѣ и въ каждой ея сценѣ, не смотря на гениальность болѣеи части нумеровъ, никакъ не позволяетъ сравнивать эту оперу не только что съ дивною оперою «Жизнь за Царя», но (оставаясь въ области русскихъ оперъ позднѣйшаго времени) даже съ «Русалкой» А. С. Даргомыжскаго.

Какъ произведеніе для театра, вторую оперу Глинки, по моему мнѣнію, можно поставить въ одинъ уровень развѣ что съ оперою г-на Рубинштейна «Куликовская битва», т. е. опера «Русланъ» настолько же лишена внутренней органической связи, драматической жизни, — настолько же мало симпатична.

Этимъ я, конечно, нисколько не хочу поставить въ параллель музыкальный даръ Глинки съ композиторствомъ г. Рубинштейна; я хочу сказать только, что создавъ первую свою гениальную оперу, всю вылившуюся изъ своей драматической задачи, Глинка захотѣлъ въ другой оперѣ пощеголять, повиртуозничать новыми силами своего композиторскаго дарованія, — окрѣпшаго, возмужавшаго съ 1836 по 1840 годъ, — представилъ себѣ возможнымъ отдѣлить музыкальный интересъ отъ сценическаго, пренебрегъ складомъ оперы какъ пьесы, и за всѣ эти грѣхи противъ искусства заплатился—неуспѣхомъ своего исполнскаго, пятиактнаго труда.

Мудрено отыскать кого нибудь, кто бы больше автора читаемыхъ строкъ выкалъ въ малѣйшія подробности этой неисчерпаемо-богатой партитуры, которую не перестаетъ изучать въ продолженіи пятнадцати лѣтъ, и всегда съ новымъ наслажденіемъ. Есть въ этой оперѣ много сторонъ восхитительной обработки гармонической, ритмической и оркестровой, сторонъ новыхъ, которыя, по моему убѣжденію, способны вызвать цѣлыя отдѣльные трактаты—не безъ пользы для развитія искусства. Но такой разборъ красота — дѣло кабинетное. Театръ требуетъ совсѣмъ другаго; — о чемъ Глинка не захотѣлъ позаботиться.

Оттого эта опера — на сценѣ — вызываетъ на каждомъ шагѣ досаду на автора и глубокое сожалѣніе о такихъ перлахъ музыки, гибнущихъ совсѣмъ даромъ!

Пусть мнѣ не возражаютъ, что-декать «не въ пьесѣ дѣло», что «опера вовсе не драма, а музыкальное произведеніе», что, значить, «если музыка хороша, то и все хорошо».

Въ наше время, во второй половинѣ XIX вѣка, — послѣ оперъ Глука, послѣ оперъ Моцарта, послѣ «Фиделіо» Бетховена, послѣ оперъ Вебера, Вагнера, послѣ оперы «Жизнь за Царя», такія возраженія жалки, чтобъ не сказать — глупы.

Все, что дается на сценѣ, есть драма, живой драматическій организмъ, иначе и занавѣсъ поднимать не слѣдуетъ.

Какая же эта опера, если ея музыка больше производитъ впечатлѣнія въ концертѣ, нежели на сценѣ? Какое же это художественное твореніе, которое выигрываетъ, когда дается не цѣликомъ, а кусками—?!

Говорятъ еще, что Моцартово образцовое въ своемъ родѣ созданіе— «Волшебная флейта», по свойству волшебныхъ оперъ, тоже—какъ и «Русланъ» — рядъ отдѣльныхъ, довольно безсвязныхъ между собою картинъ.

Это—клевета на Моцарта и на одно изъ гениальнѣйшихъ его твореній, Тамъ—кромѣ паясничанья Папагено, этого «Касперле» вѣнскаго (вѣдь и у Шекспира есть «клоуны» почти въ каждой драмѣ)—все проникнуто однимъ общимъ настроеніемъ души,—все клонится къ торжеству мысли серьезной и глубоко-поэтической; тамъ вездѣ—дѣйствіе, вездѣ — характеры, пластически, обрисованные; «Волшебная флейта», по окончаніи, оставляетъ восхитительное «результатное» впечатлѣніе: въ немъ то и была задача оперы.

Какое общее настроеніе души—въ «Русланѣ»?—Что говорить намъ эта опера послѣднимъ результатнымъ словомъ?...

Сказка Пушкина въ шутовомъ, Аріостовскомъ родѣ, никакъ не можетъ быть названа совершенно-неудачнымъ сюжетомъ для оперы. Въ данностяхъ сказки было много музыкально-поэтическихъ элементовъ, но авторы оперы больно-плохо всѣмъ этимъ распорядились, начавъ съ того, что придали оперѣ поворотъ «серьезный», вмѣсто шаловливо-комическаго, и тѣмъ стерли съ текста всю его граціозную прелесть. Богатырская сила кіевскаго витязя и восточная нѣга въ характерѣ Ратмира—вотъ элементы, господствующіе въ оперѣ и ея музыкѣ; прочее все осталось на очень-дальнемъ планѣ. Княжна Людмила, обворожительно обрисованная Пушкинымъ, превратилась въ кисленькую примадонну. Финнъ слишкомъ неловко прицѣпленъ къ дѣйствию и оттого ничтоженъ. Нанину и Черномора приходится искать не на сценѣ, а въ оркестрѣ; Горислава, лицо совсѣмъ лишнее, между тѣмъ часто—на-виду.

Удачнѣе прочихъ вышелъ Фарлафъ, единственный живой человѣкъ во всей оперѣ.

Теперь, чтобъ не упрекнули меня въ слишкомъ строгомъ приговорѣ,

прослѣдимъ бѣгло сцену за сценой, не отдѣляя музыки отъ пьесы (какъ мы видимъ ее на театрѣ).

Послѣ увертюры, которая эффекта не производитъ, — при поднятіи занавѣса. Русланъ и невѣста его, отецъ ея Свѣтозарь, другіе витязи, влюбленные въ Людмилу: норманъ Фарлафъ и хазарскій ханъ Ратмиръ, — пируютъ за велико-княжескимъ столомъ. На авансценѣ, молодой баянъ съ гуслями. Хоръ интродукціи великолѣпенъ; мелодія баяна очаровательна (еслибы была хорошо спѣта и въ настоящемъ, нерастяннутомъ темпѣ). Но, сцена пира длинна, несмотря на то, что еще при самомъ Глинкѣ сдѣлано огромное сокращеніе, отъ котораго сильно пострадалъ музыкальный организмъ этой блестящей интродукціи. Въ выходахъ солистовъ есть намеки на характеры, но все это ступовывается въ общей массѣ.

Каватина Людмилы, какъ сцена, не представляетъ никакого сценическаго интереса ни въ анданте (прощанье съ отцомъ), ни въ обращеніи къ женихамъ. Музыкѣ тутъ вредитъ расчетъ на виртуозность пѣвицы («виртуозность» въ русской примадоннѣ!), а мелодія: «Не гнѣвись, знатный гость» пошловата и манерна. Лучшая часть этого втораго № — хоръ мамушекъ, *H-moll* въ  $\frac{5}{4}$ , въ чисто національномъ характерѣ. Онъ обработанъ прелестно, хотя весьма коротокъ.

Вотъ уже и финалъ 1-го акта; сценическое дѣйствіе еще не сдвигается съ плавной торжественности. Послѣ благословенья новобрачныхъ идетъ квинтетъ съ хоромъ, чудесный по музыкѣ, — но все еще безъ сценическаго интереса. Характеры Фарлафа и Ратмира обрисовываются нѣсколько-рельефно на свѣтломъ грунтѣ любви Руслана и Людмилы. Слѣдуетъ неподобнѣйшій хоръ (*H-dur*  $\frac{5}{4}$ ); «Лель таинственный, упоительный»; музыка переноситъ въ языческія капища древняго Кіева; только гениі обладаютъ даромъ такой колоритности. Къ сожалѣнію, хоръ (весьма развитый въ партитурѣ) подвергается жестокой ампутаціи на сценѣ. Это оправдывается потребностями представленія: вольно же было Глинкѣ, создавая превосходныя музыкальныя развитія, совершенно забыть, что въ это время актеры на сценѣ не знаютъ что дѣлать, куда себя дѣвать! — Но вотъ — внезапный ударъ грома (не знаю, зачѣмъ подробно означенный въ партитурѣ громъ замѣненъ при исполненіи ударомъ въ тамъ-тамъ?! выходитъ не тотъ эффектъ, котораго требовалъ Глинка), мракъ и похищеніе Людмилы Черноморомъ: — вотъ начало дѣйствія драматическаго! Общее оцѣненіе чудесно выражено въ таинственномъ *adagio* (*As-dur*) на одной протянутой нотѣ въ продолженіи 150 тактовъ, но и тутъ музыка завлекла автора далеко въ сторону отъ сцены. Этотъ квартетъ, (канонъ) для трехъ бассовъ и контральто чрезмѣрно длиненъ въ отношеніи къ данному моменту и снова расколаживаетъ драматическое движеніе, едва начавшееся. Въ видахъ сценическихъ нельзя отстаивать пропускаемую строфу хора (все еще на протянутую ноту — *Es* — въ басахъ):



«Что съ нами?»

Тихо все подъ небесами».

Хотя и въ этой урѣзкѣ крайне жаль музыки! Сцена тревоги, когда ищутъ Людмилу, вышла бы хорошо, еслибъ при исполненіи не брали слишкомъ быстрого темпа.

Въ финальномъ аллегро (Es-dur) въ отношеніи къ музыкѣ нельзя незамѣтить отсутствіе сопрано и тенора между солистами. Это дѣйствуетъ очень невыгодно: голоса басовъ и контральто звучатъ глухо. Въ отношеніи къ дѣйствію, тутъ выходитъ на первомъ планѣ Ратмиръ, а не Русланъ; — это тоже ошибка въ планѣ сочиненія. Общее впечатлѣніе перваго акта — холодновато, а между тѣмъ, онъ еще лучше послѣдующихъ въ отношеніи драматическаго смысла. Невѣста Руслана исчезла въ самый часъ брака — вотъ первая данность сюжета; какъ-то онъ будетъ развиваться дальше?

Антрактъ передъ вторымъ дѣйствіемъ—чудесное симфоническое произведеніе, съ которымъ, на мой взглядъ, только Бетховенская музыка можетъ равняться, но главный мотивъ этого антракта (разсказъ головы Полкана) теперь не имѣетъ никакого драматическаго смысла, потому что въ оперѣ, какъ увидимъ далѣе, онъ не встрѣчается.

По открытіи занавѣса, пещера Финна. Къ нему ни съ того, ни съ сего входитъ Русланъ, и словоохотный старикъ послѣ первыхъ, самыхъ короткихъ разспросовъ подробно рассказываетъ длинную повѣсть своей несчастной любви. Интересно ли витязю, который въ мучительномъ нетерпѣніи ищетъ свою возлюбленную невѣсту, слушать исторію о томъ, что какой-то чухонскій колдунъ, совсѣмъ чужой для витязя, сорокъ лѣтъ назадъ былъ влюбленъ въ капризную чухонскую красавицу!.. Глинка прельстился поэтическими красотами этого разсказа въ Пушкинѣ, это понятно, и передалъ эти красоты такими же прелестями музыкальными: тутъ отразились какъ въ зеркалѣ и суровая живописность финской природы, и пастухи, и рыбаки-пираты, и таинственные сѣдые колдуны, и нѣжная страсть, и могучее чародѣйство! Удивительныя картины музыкальныя быстро смѣняются одна другою, какъ въ волшебномъ фонарѣ, но оперной сцены тутъ нѣтъ совсѣмъ, и оттого, даже въ случаѣ хорошаго исполненія пѣвцомъ, сильнаго впечатлѣнія эта длинная баллада на театрѣ произвести не можетъ. Дѣло другое въ комнатѣ, какъ отдѣльная вещь. Когда самъ авторъ пѣвалъ эту балладу за фортепіано, — она дѣйствовала магически, казалась дивомъ дивнымъ. Еще новыя неподобныя красоты прибавляетъ оркестровка, но въ театрѣ и это все не заглаживаетъ дикаго забвенія сценическихъ законовъ. Въ дуэтино между Финномъ и Русланомъ, по окончаніи баллады, опять чудеса музыки, но сцена остается холодною!

Перемѣна декорацій, встрѣча Фарлафа съ колдуньей Наиной (колдуновъ въ этой оперѣ больше чѣмъ смыслу). Оригинальность этой превосходной комической сцены заставляетъ жалѣть, зачѣмъ Глинка не довелось чаще и

больше выказывать свое дивное дарованіе и къ комизму! Объ одной ритмической сторонѣ этого нумера можно было бы написать цѣлую диссертацію. •

Фарлафъ—лицо забавное, случайно удавшееся либреттисту (или вѣрнѣе либреттистамъ: текстъ сочинялся цѣлою артелью). При чудесной музыкѣ и превосходномъ исполненіи г. Петрова, эта сцена Фарлафа, какъ сцена, занимаетъ чуть-ли не самое блестящее мѣсто во всей оперѣ.

Опять переменѣна декорацій, третья картина 2-го акта, не имѣющая никакой связи съ двумя предъидущими сценами. Поле, усѣянное мертвыми костюми и на немъ чудовищно-огромная голова великана. Въ прежней постановкѣ, до окончанія аріи Руслана, головы не было видно за туманомъ, теперь она въ полномъ виду съ самаго начала этой сцены и трудно понять, почему Русланъ не замѣчаетъ такого чудовища предъ своимъ носомъ; вообще же нынѣшнее выполненіе этой громадной головы, затѣйливой декорационной задачи, мнѣ нравится больше прежняго.

Въ речетативѣ и аріи Руслана много красотъ музыкальныхъ (особенно раньше аллегро), но и эта сцена очень мало симпатична. Лирической монологъ Руслана не у мѣста, когда зритель жаждетъ дѣйствія.

Жаждетъ напрасно. Сцена съ головой, гдѣ есть чудесные звуки, съ оригинально-фантастическимъ характеромъ, имѣетъ результатомъ, что Русланъ досталъ себѣ волшебный мечъ, хранимый Полканомъ. Исторія этого меча, грозящаго гибелью именно Черномору, помѣщена въ рассказѣ головы:

Насъ было двое,

Братъ мой и я.

Но рассказъ этотъ, на широко-русскій, степной мотивъ, слышанный въ антрактѣ, исполнялся только однажды, въ самомъ первомъ представленіи оперы, въ 1842 году; не смотря на обработанность этой музыки «Сop amoге», Глинка самъ скоро убѣдился, что эта вторая баллада во 2-мъ актѣ, порученная хору, унисономъ, рѣшительно невозможна на театрѣ. Между тѣмъ отъ такого пропуска смыслъ сцены, связность склада всей оперы,—не выиграли: выигралъ только Русланъ, которому вмѣсто двухъ длинныхъ рассказовъ приходится прослушивать одинъ. И такъ, второе дѣйствіе до невѣроятной степени безсвязно, нескладно. Третій актъ грѣшитъ тѣмъ же. Все распадается на отдѣльные куски. Притомъ никакъ нельзя объяснить себѣ зачѣмъ тутъ является на сцену то или другое лицо? Зачѣмъ Горислава въ гостяхъ у Нанны? какъ Русланъ забрелъ туда же? и т. д. Этихъ грѣховъ не выкупаютъ первоклассныя красоты музыкальныя, какъ персидскій хоръ дѣвъ, томная арія Гориславы, восхитительная арія Ратмира (особенно раньше аллегро) и уцѣлѣвшіе геніальные обрывки большаго финала. Балетъ въ этомъ актѣ написанъ подъ диктовку балетмейстера, т. е. по всей формѣ, по всѣмъ рутиннымъ правиламъ. Не смотря на нѣкоторыя прелестныя подробности, это, по музыкѣ, самый слабый нумеръ всей оперы.

Передъ четвертымъ дѣйствіемъ антрактъ—тотъ же быстрый, рѣшительный

маршъ, которымъ оканчивается дѣйствіе. Музыка превосходная, хотя проходить безъ эффекта. Большая сцена и арія Людмилы въ садахъ Черномора — богатое поле для примадонны, владѣющей голосомъ и сценическою игрою; при слабомъ исполненіи эта грусть княжны кажется растянутою (замѣтимъ мимоходомъ, что кувирканье серебрянныхъ кустиковъ на волшебномъ столѣ малоизящно и не интересно даже для ребенка, не только что для дѣвушки, разлученной со страстно-любимымъ женихомъ)! На сколько балетъ 3-го акта слабъ въ музыкальномъ интересѣ, на столько балетъ 4-го дѣйствія силенъ; это одно изъ капитальныхъ созданій новѣйшей музыки. Какое мастерство во владѣніи восточнымъ колоритомъ, въ гармонизаціи и въ оркестровкѣ! Какая широкость и смѣлость кисти! Съ самыхъ первыхъ звуковъ марша Черномора тутъ является оособаго рода фантастическій міръ — *le fantastique grotesque*, какъ есть элементъ граціозно-фантастическій (напримѣръ, въ восхитительномъ хорѣ цвѣтовъ, одномъ изъ эпизодовъ предъидущей аріи Людмилы).

Жаль только, что Черноморъ на сценѣ ни мало не соотвѣтствуетъ своему портрету въ оркестрѣ; эта нѣмая, но важная роль выполняется малымъ ребенкомъ.

Красоты музыкальныя разсыпаны щедрой рукой и въ граціозномъ танцѣ дѣвочекъ, и въ забавной пляскѣ арапченковъ и въ геніальнѣйшей обработкѣ національно-лезгинскаго напѣва. Но и тутъ безпрестанно спрашиваешь себя: зачѣмъ замокъ колдуна Черномора именно на Кавказѣ? Отчего Глинка съ такою особенною любовью остановился на мѣстныхъ краскахъ востока именно въ этомъ случаѣ? въ Пушкинѣ не было этой данности.

Хоръ, во время сраженія Руслана съ Черноморомъ въ воздухѣ, проходить на театрѣ какъ-то неопредѣленно. Въ партитурѣ тутъ красоты колоссальныя. Размахъ кисти истинно-богатырскій и оригинальность фантазіи Глинки въ этомъ хорѣ запечатлѣна быть можетъ сильнѣе нежели гдѣ нибудь.

Въ финалѣ дѣйствія: побѣда Руслана надъ бородатымъ колдуномъ, изумленье Руслана волшебному сну Людмилы, изумленье и наше, зачѣмъ тутъ очутились Ратмиръ съ Гориславою! Есть прелестныя выходы въ оркестрѣ и въ голосахъ, но все вмѣстѣ опять холодно, потому что не согрѣто живымъ драматическимъ чувствомъ. Припомните финалы 3-го и 4-го актовъ въ «Жизнь за Царя»; тамъ музыка вмѣстѣ и драма, драма вмѣстѣ и музыка. Если иначе, то оперѣ и существовать не надо.

Въ антрактѣ передъ послѣднимъ дѣйствіемъ, первые звуки (*presto*) опять изъ такого нумера оперы, который пропускается, и оттого непонятны. Далѣе слѣдуетъ прелестно-обработанное элегическое пѣніе (*A-moll*), которое потомъ цѣликомъ повторяется на сценѣ (для антракта оно немножко длинно). При открытіи зававѣса, Ратмиръ поетъ романсъ: «Она мнѣ жизнь, она мнѣ радость», одно изъ восхитительнѣйшихъ вдохновеній Глинки на поэзію Пушкина. Но гдѣ Ратмиръ предается такимъ лирическимъ изліяніямъ, какая связь такого монолога съ предъидущимъ и послѣдующимъ? этого и не спрашивайте.

Затѣмъ пропущены два большіе нумера: 1) превосходный речитативъ Ратмира и дико-фантастическій, отрывистый хоръ спутниковъ Руслана и Ратмира, изумленныхъ [тѣмъ, что Людмила исчезла (украденная Фарлафомъ); 2) дуэтъ Ратмира и Финна, гдѣ добрый волшебникъ даетъ Ратмиру (почему же не самому Руслану?!) перстень, способный оживить Людмилу.

Эти оба нумера выпускались и при самомъ Глинкѣ, съ его согласія, но тѣмъ не менѣе такая урѣзка окончательно лишаетъ оперу всякаго здраваго смысла.

Послѣ романа Ратмира, совершенно эпизодическаго, мы прямо переносимся въ гробницу Святозара, гдѣ княжна Людмила покоится въ очарованномъ снѣ, Святозаръ упрекаетъ Фарлафа, что онъ возвратилъ не Людмилу, а ея трупъ,—народъ оплакиваетъ княжну, какъ мертвую.

Печальная, почти похоронная музыка этого отпѣванія—превосходна въ своемъ чисто-русскомъ, или еще больше древне-славянскомъ характерѣ;—это одно изъ чудесъ Глинки, но на театрѣ впечатлѣнія сильнаго не производитъ.

Въ сценѣ возвращенія Руслана и оживленія княжны волшебнымъ перстнемъ (сценѣ теперь совершенно непонятной для зрителя, который не обязанъ помнить поэмы Пушкина), блистаетъ, какъ ослѣпительный алмазь изъ арабскихъ сказокъ, чудесно-свѣтлая мелодія (адажіо): «Радость, счастье ясное и восторгъ любви». Повтореніе этой же мелодіи рр., на высокихъ нотахъ сопрано, Людмилу, которая мало-помалу просыпается,—очаровательно, дышетъ ароматомъ юности, любви, счастья...

Но тутъ и оканчиваются красоты финала. Во время заключительнаго хора гремитъ лезгинка (въ Кіевѣ, въ чертогахъ Святозара! точно оркестръ по ошибкѣ заигралъ музыку изъ 4-го акта), а на сценѣ—гостямъ подносятъ кубки съ медомъ также прозаически, какъ бокалы шампанскаго на купеческой свадьбѣ.

Вотъ и все! Въ результатѣ, повторяю, только досада на авторовъ оперы. Какое богатство элементовъ музыкальныхъ, какая бездна красоты!—ихъ хватило бы на три или четыре оперы, а въ цѣломъ ничего не вышло.

К. П. Брюловъ, въ дружескихъ разговорахъ съ самимъ Глинкою, сравнивалъ эту оперу съ «неперебродившимъ пивомъ».

Тѣмъ не менѣе, со стороны великолѣпныхъ достоинствъ музыки, это произведеніе—капитальное и всѣ искренніе любители музыки должны быть благодарны Дирекціи Театровъ за то, что она даетъ намъ возможность наслаждаться такими музыкальными сокровищами.

Касательно собственно постановки, т. е. дѣла режиссерскаго, нельзя не сказать о нѣкоторыхъ замѣчательныхъ промахахъ. Похищеніе Людмилы Черноморомъ слишкомъ явственно, тогда какъ съ перваго удара грома на сценѣ долженъ быть густой мракъ (въ томъ родѣ, какъ въ первой сценѣ втораго акта Зорѣ).

Въ 3-мъ актѣ Ратмиръ поетъ про «ночи тѣнь», а на сценѣ «ясный день».

О несоотвѣтственности фигуры Черномора задачѣ этой роли уже было сказано.

Другіе костюмы и декораціи не портятъ дѣла, особенно, если принять въ расчетъ, что и самая большая пышность и роскошь постановки не прибавила бы логичности и интереса въ складѣ оперы.

Балетъ 3-го дѣйствія (съ гирляндами) весьма граціозно поставленъ.

Въ лезгинкѣ отличается одна изъ любимецъ балетной публики—г-жа Кошева и напоминаетъ превосходную въ этомъ танцѣ Андреянову.

Касательно исполненія пѣвцами—скажемъ вообще: «и на томъ спасибо», т. е. будемъ снисходительны къ нашимъ пѣвцамъ и въ особенности къ пѣвицамъ. Если бы эта опера давалась, напримѣръ, петербургскою же итальянскою труппою, одною изъ лучшихъ въ Европѣ по составу, гг. Итальянцы рѣшительно не сладили бы съ этою музыкою, до такой степени тутъ все, все внѣ ихъ привычекъ, внѣ ихъ рутины, до такой степени, между тѣмъ, велики тутъ требованія, чтобъ сдѣлать исполненіе съ вокальной стороны вполне удовлетворительнымъ.

А если въ нашихъ доморощенныхъ исполнителяхъ, не претендующихъ на европейскую знаменитость, замѣтна добрая воля, старательность, то, значить, не ихъ вина уже, если исполненіе въ общемъ и въ частностяхъ слишкомъ далеко отстаетъ отъ идей музыкальныхъ, выраженныхъ въ этой громадной и сложной партитурѣ:—чѣмъ богаты, тѣмъ и рады.

Въ числѣ исполнителей, изъ ряду посредственности, неудовлетворительности той или другой стороною, рѣзко отдѣляется бенефициантъ, г. Петровъ. Этотъ артистъ и здѣсь выказалъ себя лучшимъ украшеніемъ русской оперной труппы.

Онъ побѣдилъ всѣ трудности затѣйливой и не совѣмъ благодарной музыки. Онъ сдѣлалъ все, чего требовала его одноценная комическая роль; лучшаго Фарлафа и желать нельзя. Г-жа Лилѣва спѣла партію Гориславы такъ же исправно, какъ и въ 1842 году подъ руководствомъ самаго автора,—спѣла даже лучше тогдашняго потому что къ отчетливости прибавила нѣкоторую степень одушевленія, драматическаго чувства.

Г-жа Леонова—драгоцѣнный Ратмиръ для *merceaux d'ensemble* (въ 1-мъ и 3-мъ актѣ). Обѣ аріи свои она исполнила не безъ эффекта. Кое гдѣ недоставало вѣрности, а при томъ и повѣзи, нѣги, которою пропитана эта вдохновенно-задуманная роль. Впрочемъ, если забыть объ исполненіи Ратмира А. Я. Петровою, и если не особенно-глубоко вникать въ намѣренія партитуры, г-жу Леонову можно похвалить и за эту роль столько же какъ за роль Вани въ «Жизнь за Царя».

Въ музыкѣ такого стиля, какъ Глинка, пѣвцы—только одна сторона исполненія; другая, быть можетъ болѣе важная—оркестръ. Требованія этой

партитуры велики, громадны, тѣмъ болѣе надо осмотрительности, рачительности въ трудѣ того, который въ одномъ лицѣ сосредоточиваетъ всѣ силы оркестра,—я разумѣю:—дирижѣра.

По оркестровкѣ нашъ Глинка занимаетъ одно изъ самыхъ блестящихъ мѣстъ на всеобщемъ музыкальномъ горизонтѣ. Въ силѣ, разнообразіи, обдуманности и прелестной эффектности оркестра, особливо въ «Русланѣ» (такъ же какъ въ Камаринской и въ Испанскихъ фантазіяхъ), Глинка равняется высшимъ героямъ музыки. Тѣмъ больше рачительности, отчетливости требуетъ такая оркестровка со стороны дирижѣра.

Темпъ чуть-чуть скорѣе того, который задуманъ авторомъ, можетъ совершенно исказить характеръ исполняемой музыки. Оттого нельзя довольно тщательно заботиться о сохраненіи вѣрныхъ преданій настоящаго темпа, какъ онъ былъ назначенъ самимъ композиторомъ. Это должно передаваться черезъ вѣрныя руки. Въ числѣ любителей музыки въ Петербургѣ есть, къ счастью, цѣлый кружокъ лицъ, которыя по близкому знакомству съ Глинкою и по страстному, многолѣтнему изученію его произведеній, должны быть авторитетомъ на счетъ всѣхъ намѣреній великаго отечественнаго композитора веѣхъ оттѣнковъ, необходимыхъ для исполненія его музыки, особенно въ такихъ случаяхъ, гдѣ что нибудь сомнительно или указаніе нотъ и метронома недостаточны! Если опера «Русланъ», какъ опера, не выдерживаетъ критики, то тѣмъ болѣе должно быть отчетливости въ передачѣ музыкальныхъ ея красотъ, и если отъ пѣвцовъ многого нельзя требовать, то тѣмъ болѣе должно требовать отъ оркестра.

Изъ такого оборота рѣчи, для читателей должно быть ясно, что оркестровое исполненіе возобновленной оперы было неудовлетворительно. Многие нумера были значительно искажены темпомъ, взятымъ въ разладъ съ намѣреніями музыки и съ означеніемъ метронома (напечатаннымъ въ фортепианной партитурѣ): такъ *adagio* (C-dur), которымъ оканчивается 3-й актъ, превратился въ *allegretto*; *allegretto* (A-moll) въ антрактѣ передъ пятымъ дѣйствіемъ и въ № 26-мъ превратился въ аллегро, противорѣчащее элегическому характеру.—Хоръ «Лель таинственный» въ финалѣ перваго акта взятъ непомерно-быстро и оттого скомканъ:—такъ же и увертюра. Пѣснь Баяна въ интродукціи «Одѣнется съ зарею», на оборотъ, утратила весь характеръ отъ чрезмерно-растянутаго темпа и т. д. Кромѣ урѣзковъ, жестокихъ и анти-органическихъ, но допущенныхъ самимъ авторомъ, во многихъ мѣстахъ сдѣланы еще новыя, безцѣльныя. Съ этой стороны пострадало опять прелестное *adagio* (C-dur) въ финалѣ третьяго акта, гдѣ безъ всякой нужды вырѣзано все сердце, т. е. вся средняя модуляція.

Чудесный персидскій хоръ исполняется хористками наоборотъ противъ тонкихъ намѣреній музыки, и въ этомъ нельзя ихъ винить; въ оттѣнкахъ исполненія вся отвѣтственность на дирижѣрѣ, иначе онъ—пятое колесо.

Еще важнѣе искаженіе характера оркестровки въ интродукціи и въ финалѣ оперы, именно въ партіяхъ полковаго оркестра.

Когда Глинка назначилъ трубы, а не кларнеты и фаготы, то и должны быть трубы съ своимъ могучимъ, металлическимъ голосомъ, а не деревянные кларнеты и фаготы, въ нижнихъ регистрахъ прибавляющіе что то юмористическое, чего и въ головѣ Глинки не было для данныхъ случаевъ. Какъ можно такъ обращаться съ гениальною музыкою, которою отечество должно гордиться?! Для массы публики это все подробности неуловимныя, но вѣдь есть масса, и есть—не масса. Есть люди, которые знакомы съ этой партитурой довольно близко и противъ всякаго ея искаженія будутъ вопіять долго и громко, считая, что это прямая обязанность всякаго русскаго, который любитъ музыку и умѣетъ цѣнить высокое дарованіе автора «Жизни за Царя» и «Руслана».

## Концертное утро

7-го декабря

въ залѣ С.-Петербургскаго Университета \*).



еатры кипятъ полною жизнію. Въ одномъ—Отелло съ чудеснымъ Африканцемъ, рожденнымъ для этой роли,—въ другомъ—дебюта Феррарисъ; въ одномъ—Король Лиръ на нѣмецкомъ,—въ другомъ—тотъ же Лиръ на русскомъ;—въ одномъ—Русланъ и Людмила,—въ другомъ—Графъ Ори.

Театральная дѣятельность нынѣшней зимой сближается съ Парижемъ, гдѣ каждый вечеръ, изъ числа пятнадцати спектаклей, всегда три, четыре весьма занимательны, такъ что для любителей искусства «выборъ» часто становится труднымъ.

Но для любителей музыки, жаждущихъ слышать музыку и другого рода, нежели оперная, настоящее время неблагоприятно. Собственно музыкальная жатва начинается по заключеніи театрального сезона: этого еще долго ждать.

Тѣмъ отраднѣе музыкальныя утра въ Университетѣ, которыя съ каждымъ годомъ приобрѣтаютъ болѣе и болѣе сочувствія въ нашей публикѣ. Сочувствіе это заслужено вполне. Выборъ программъ этихъ концертовъ свидѣтельствуетъ о желаніи просвѣщать музыкальный вкусъ произведеніями замѣчательными, болѣе или менѣе строгими, рѣдко-слушаемыми. Одинъ списокъ именъ Бетхо-

\* ) Музык. и Театр. Вѣстн. 1858 г., № 49.

вена, Гайдна, Глука, Моцарта, Шпора, Мендельсона, Шумана, Глинки ругается за концерты эти—вѣрнѣйшій антиподъ Лукреціямъ и Травиатамъ.

Что касается до состава каждаго отдѣльнаго концерта, то много здѣсь встрѣтятся вкусовъ, взглядовъ разныхъ, почти противоположныхъ.

Большинство концертной публики и въ наше время готово еще держаться Улыбышевскаго мнѣнія \*), что всѣ симфоніи (въ томъ числѣ и Бетховенскія) служатъ въ концертѣ тѣмъ же чѣмъ увертюры въ театрѣ, т. е. существуютъ будто бы для того, чтобы подготовить публику къ пьесамъ солистовъ; въ солистахъ-виртуозахъ (хотя бы это было иликанье на цитрѣ или варіаціи на *cornet à piston*)—главный интересъ концерта, главное его ядро; Бетховенъ и Глукъ даются въ прибавку, какъ польки и вальсы въ антрактахъ пьесъ Александринскаго театра.

Меньшинство никакъ не можетъ быть на сторонѣ Улыбышева и его послѣдователей, ибо полагааетъ, что для концерта не можетъ быть никакой другой высшей задачи, какъ хорошо исполнить одну изъ Бетховенскихъ симфоній и что послѣ «девятой» изъ нихъ, на примѣръ, ничья въ свѣтѣ виртуозность, хотя бы Листа, не будетъ кстати.

По личному своему вкусу, принадлежа къ меньшинству, авторъ читаемыхъ строкъ—на рискъ прослыть профаномъ—идетъ въ концерты университетскіе исключительно для симфоній и увертюръ, которыхъ въ Петербургѣ не услышишь, кромѣ какъ тутъ, да великимъ постомъ на трехъ избранныхъ вечерахъ.

Быть можетъ такое пуританство въ музыкальномъ вкусѣ ведетъ только къ уменьшенію поля музыкальныхъ наблюденій. Но чтоже съ этимъ дѣлать! Лучше немного наслажденій, но чтобъ онѣ были сильны.

Утро 7-го декабря (въ пользу главнаго учредителя и дирижера этихъ концертовъ, любимаго публикою артиста, Карла Шуберта) было высоко-занимательно, отрадно для самыхъ фанатическихъ пуританъ (*les exclusifs*). Давали увертюру Глука къ оперѣ Ифигенія въ Авлидѣ съ тѣмъ же окончаніемъ, которое написано Рихардомъ Вагнеромъ. Это—для начала концерта. Послѣ серенады для четырехъ виолончелей и контрабаса, сочиненія К. Шуберта, послѣ аріи Оберона (съ оркестромъ), исполненной дѣвицею Бокъ,—послѣ фортепянаго концерта, сочиненнаго А. Рубинштейномъ и имъ же исполненнаго, шла девятая симфонія Бетховена (т. е. только три ея первыя части, безъ финала, гдѣ участвуютъ вокальныя партіи.)

Увертюра Ифигенія въ Авлидѣ сочинена Глукомъ такъ что сливается съ началомъ оперы (въ томъ родѣ какъ увертюра въ Донъ Жуанѣ). Для отдѣльнаго исполненія въ концертахъ надо было придѣлать окончаніе, или, выражаясь технически, *кodu*. Это и сдѣлано двумя художниками въ восьмидесятыхъ годахъ прошлаго вѣка: Моцартомъ и въ недавнее время — Вагнеромъ. Моцартовъ конецъ—шумный, веселыя фанфары, цѣликомъ взятая изъ обыкновенныхъ формулъ Моцартовыхъ симфоній. Къ смыслу увертюры и даже къ стилю ея это

\*) Biographie de Mozart. Vol 3, page 242.



нейдетъ нисколько. Вагнерово окончаніе печальное, короткое, какъ жалоба, смягченная покорностью судьбѣ, — сливается заключеніе увертюры съ ея вступленіемъ (минорное анданте). Это — мысль и смыслъ Глука, это его Агамемнонъ и Ифигенія, — «что и требовалось доказать». Покамѣстъ я задумался о безконечной разницѣ, о безднѣ отгѣнковъ композиторской дѣятельности въ такой и такой музыкальной головѣ, о музыкѣ со смысломъ и о музыкѣ безъ смысла — серенада виолончелей была сыграна.

Арія Реци съ обращеніемъ ея къ океану, — быть можетъ эффектна на сценѣ. Въ концертѣ можно замѣтить только неловкость, трудность ея для голоса, изломанность мелодическихъ рисунковъ и отрывочность всего сочиненія; (это у Вебера случается, — особенно въ слабѣйшихъ изъ трехъ его оперъ). Г-жа Бокъ исполнила свою партію весьма старательно и не она виновата, если не произвела такого эффекта, какъ очень хорошимъ исполненіемъ аріи Агаты изъ Фрейшюца (9-го ноября). Та арія тоже трудна, — совершенно подъ силу только дивному голосу и таланту Зонтагъ, но несравненно благодарнѣе нежели арія изъ Оберона (въ которой Веберъ очевидно стремился къ такой же эффектности).

Г. Рубинштейнъ виртуозъ высоко замѣчательный. Противъ того какъ я слышалъ его прежде, онъ сдѣлалъ громадныя успѣхи. Силою, увѣренностью удара по клавишамъ, онъ сравнялся съ первѣйшими современными пѣянистами (если великаго Листа не брать въ расчетъ). Глубокаго чувства въ игрѣ Рубинштейна я не замѣтилъ, но механизмъ развитъ необыкновенно. Въ самомъ концертѣ, если говорить о сочиненіи, были моменты счастливые, — особенно, кажется, въ средней части, въ анданте, — но и музыка его души не трогаетъ. Притомъ. — что до меня касается — въ памяти моей все это изгладилось, ступшествовало отъ впечатлѣнія такого Левиаана, какъ Девятая симфонія! Вотъ музыка.

Не смотря на то, что исполненіе оставляло желать еще весьма многого, несмотря на то, что темпы были взяты не совсѣмъ согласно, а кое гдѣ и совсѣмъ несогласно съ характеромъ Бетховенской мысли, — не смотря на то, что въ этомъ чудѣ искусства отрѣзана была голова (финаль) и остальные части перемѣщены противъ порядка, въ которомъ слѣдуютъ въ оригиналѣ (у Бетховена скерцо симфонія идетъ прежде адажіо), не смотря на все это — чудеса музыки, несравненной ни съ какою въ свѣтѣ, выступили ярко, поразительно è una Cosa stupenda!

Тутъ возможны или только хвалебныя междометія со знаками восклицанія и удивленія, на всѣ лады, — или философскій разборъ этой высоты высочайшей, глубины глубочайшей.

На сей разъ увольняемъ читателей и отъ междометій и отъ философіи.

# Музыка.

## Обзоръ современнаго состоянія музыкальнаго искусства въ Россіи и за границей \*).



### I.

#### ВСТУПЛЕНИЕ.

старая и неоспоримая истина, что на любой предметъ можно смотрѣть съ очень многихъ сторонъ, нигдѣ быть можетъ, не имѣть такого обширнаго примѣненія, какъ въ политикѣ и— въ музыкѣ. Не говоря о массѣ публики, гдѣ при малой музыкальной образованности, господствуетъ довольно общая симпатія ко всему пошлому въ искусствѣ и такая же общая антипатія ко всему непошлому; возьмемъ небольшіе кружки музыкантовъ довольно начитанныхъ, образованныхъ, по-крайней-мѣрѣ по своему дѣлу. Что же окажется? Какъ относятся они къ самымъ существеннымъ вопросамъ музыкальной эстетики касательно героевъ искусства самыхъ великихъ, самыхъ прославленныхъ или имѣющихъ быть прославленными? Для одного—кумиръ Моцартъ, а все остальное въ музыкѣ служить только подножіемъ Моцарту (цѣлые томы написаны въ подтвержденіе этого жалкаго парадокса); для другаго—нѣтъ ничего по музыкѣ выше Бетховена и, въ своемъ исключительномъ энтузіазмѣ, бетховенисть-фанатикъ осыпаетъ градомъ справедливыхъ насмѣшекъ моцартистовъ, нисколько не понимающихъ Бетховена и судящихъ о немъ вкривь и вкось; но въ жару своего дѣльнаго негодованія не замѣчаетъ, что рискуетъ сдѣлаться несправедливымъ къ Моцарту и многимъ другимъ, рискуетъ въ свою очередь впасть въ крайность и парадоксы не менѣе какъ и «отсталые», которыхъ самъ такъ горячо преслѣдуетъ.

Третій,—спеціалистъ по части Себастьяна Баха. Постоянно углубляясь въ красоты дѣйствительно неисчерпаемыя этого исполнскаго генія,—питая пристрастіе къ строжайшимъ контрапунктнымъ формамъ и къ повороту мелодіи à la Bach, въ одномъ Бетховенѣ *последняю* стили (что и справедливо) видятъ прямаго наслѣдника баховскому генію; но готовъ признать всю великую «Вѣнскую школу: Гайдна, Моцарта, Бетховена (перваго періода) чуть не

\*) Иллюстрація 1858 г., № 6 и 7.

Обзоръ новоязанныхъ сочиненій за 1858 выйдеть въ приложеніи.

Ред.

фривольными, легкими продуктами искусства, низведенного уже съ высоты настоящаго строгаго величія.

Касательно симфоній, квартетовъ, сонатъ и прочей чисто инструментальной музыки, между музыкантами довольно просвѣщенными есть много такихъ, которые по личному своему вкусу (inpetto) отдають пальму первенства Мендельсону, даже передъ Бетховеномъ, и съ пренебреженіемъ отзываются о Робертѣ Шуманѣ, не подозрѣвая, что слава Мендельсона весьма-заслуженная, вскорѣ поблѣднѣетъ передъ славою гениальнаго Шумана, котораго теперь начинаютъ узнавать какъ слѣдуетъ.

Касательно оперной музыки разногласіе можетъ быть еще значительнѣе.

Три направленія, три школы оперной музыки—итальянская, французская и нѣмецкая, и въ наше время, не смотря на попытки эклектиковъ слить всѣ три направленія въ одно, не смотря на враждебный органическій эклектизмъ Моцарта и на расчетливый внѣшній эклектизмъ Мейербера и Верди—еще весьма рѣдко обозначаются.

Каждая школа имѣетъ своихъ сильныхъ представителей и фанатическихъ почитателей.

Но, съ другой стороны, въ наше время все чаще и чаще встрѣчаются явленія въ оперномъ мірѣ которыхъ нельзя опредѣлительно отнести ни къ одной изъ трехъ главныхъ школъ, напримѣръ, музыка Флотова: полу-французская, полу-нѣмецкая, съ сильною дозою итальянизма à la Верди,—и между тѣмъ вовсе не похожая на мейерберовскую музыку, гдѣ также смѣшаны элементы нѣмецкой, французской и итальянской школы. Повсемѣстный успѣхъ оперъ Флотова и оперъ Верди въ Германіи показываетъ, что самая просвѣщенная по музыкѣ земля, въ наше время, не отличается строгостью вкуса; между тѣмъ въ Германіи же возникаетъ серьезнѣйшая и чисто-германская оппозиція противъ нынѣшняго порядка дѣлъ на оперныхъ сценахъ: реформа Рихарда Вагнера. И это новое направленіе, высказанное словомъ и дѣломъ, имѣетъ уже цѣлыя легіоны приверженцевъ и распространителей. При смѣшеніи направленій и вкусовъ въ музыкантахъ, такое же смѣшеніе должно господствовать и въ толкахъ объ операхъ между британцами и любителями музыки, не пишущими. Сколько головъ, столько мнѣній. Столкновенія выходятъ иногда самые курьезныя—и повсюду столпотвореніе вавилонское. Рѣдко одинъ другого понимаетъ какъ слѣдуетъ.

Въ церковной музыкѣ, которую въ наше время, сравнительно, очень мало обрабатываютъ, тоже владычество эклектизма. Иной прямо подражаетъ Палестринѣ, другой — Баху и Генделю, третій — мелковатымъ формамъ гайдно-моцартовской религиозной музыки, четвертый пользуется, какъ умѣетъ, всеми этими данными, да подмѣшиваетъ туда же непозволительную плоскость и приторность позднѣйшихъ итальянскихъ мелодистовъ. Въ слушателяхъ и цѣнителяхъ тотъ же хаосъ, какъ и въ отношеніи оперъ.

Наконецъ паденіе собственно виртуозной музыки, отвращеніе къ бравур-

нымъ концертнымъ пассажамъ и прочимъ побрякушкамъ, да погремушкамъ, ничего общаго съ музыкой не имѣющимъ, дѣлаетъ значительные успѣхи въ кругу истинно-просвѣщенныхъ музыкантовъ, но кругъ этотъ въ каждой землѣ очень невеликъ, а полу-просвѣщенные готовы еще удивляться безконечной трели примадонны, хотя бы эта трель была вовсе нектати, готовы еще аплодировать до неистовствъ какимъ нибудь варіаціамъ для арфы или восторгаться и приходять въ умиленіе отъ «divertimento» для контрабаса на мелодіи изъ «Травіаты» (не вымыселъ).

Изъ всего сказаннаго очень понятно, что людямъ, пишущимъ по части музыкальной критики съ убѣжденіемъ (я не включаю сюда мелкихъ фелъетонистовъ съ ихъ поденною работою), въ наше время предстоитъ доля неутѣшительная. Какъ только «убѣжденіе, взглядъ на предметъ» высказывается ясно, опредѣлительно, въ томъ небольшомъ кругу читателей, которые останавливаютъ свое вниманіе на музыкальныхъ дѣлахъ, — тотчасъ возникаетъ противодѣйствіе, гоненіе противъ этихъ печатныхъ строкъ. Горячо хваля «за что нибудь» одно и открыто порицая «что нибудь другое», эти строчки непременно, по этому самому, враждебно столкнулись съ мнѣніемъ господина А., или господина Б., или господина В. или господина и т. д. Каждый изъ этихъ господъ считаетъ себя «лично» обиженнымъ «дерзкими» строками, въ которыхъ напрямикъ, безъ околичностей, сказано что-то совершенно другое противъ того, что эти господа думали и провозглашали во всю свою жизнь (иногда довольно длинную). И вотъ, не входя въ дальнѣйшее разбирательство правоты или неправоты дѣла со стороны критика, въ мнѣніи этихъ господъ — критикъ получаетъ репутацію «опаснаго» и «музыкальнаго вольнодумца» или — невѣжды, рѣзкостью и смѣлостью прикрывающаго незнаніе дѣла.

Толпу, *массу* журнальными статьями не переучить. Въ музыкальныхъ дѣлахъ это возможно еще менѣе, нежели, напримѣръ, въ дѣлѣ о взяточничествѣ и казнокрадствѣ. Но тѣмъ не менѣе этотъ ожидаемый «неуспѣхъ» всего, что серьезно проповѣдуется о музыкѣ, такъ же мало долженъ останавливать теченіе критическихъ музыкальныхъ статей, какъ отсутствіе критической пользы не останавливаетъ обличительную литературу нашего періода.

Прежде всего — самое дѣло, «правда» о каждомъ данномъ предметѣ. Кто ее созналъ, въ какой бы-то мѣрѣ ни было, обязанъ ею подѣлиться съ другими, обязанъ высказаться, нисколько не взирая на успѣхъ или неуспѣхъ, на быстрое или медленное вліяніе на практику.

Критика, какъ и самое искусство, есть служеніе правдѣ и красотѣ. Въ высшемъ идеалѣ этого стремленія — безкорыстность и несоизмѣримость съ цѣлями и выгодами практическими.

Предполагая въ обстоятельныхъ очеркахъ ознакомить читателей этого журнала съ главнѣйшими явленіями современнаго музыкальнаго міра, авторъ читаемыхъ строкъ признаетъ необходимымъ въ этой предварительной статьѣ установить тѣ «точки», съ которыхъ въ музыкальныхъ вопросахъ будетъ дѣ-

латъ свой обзоръ. При непрерывныхъ разнорѣчіяхъ въ музыкальныхъ вопросахъ будетъ, безъ сомнѣнія, не лишнимъ, съ-разу показать читателямъ, что они должны искать въ предстоящихъ статьяхъ, къ какому музыкальному «приходу» принадлежитъ ихъ авторъ. Личное мнѣніе одного человѣка, конечно, не можетъ имѣть никакой обязательной силы для другихъ, однако, съ другой стороны, кажется не воспрещено высказать такое мнѣніе въ формѣ категорической.

И такъ уберемъ эту форму и прослѣдимъ главные предметы въ видѣ афоризмовъ. (Угодно ихъ опаривать?—тѣмъ будетъ лучше для автора).

Въ прежнія времена въ дѣлѣ критики игралъ огромную роль «авторитетъ» (*ipse dixit,—jurate in verba magistri*); въ наше время, во всемъ, что относится до способности «познавательной»—роль авторитета равняется «нулю». Важно не то *кто* сказалъ, а важно *что* сказалъ. Неужели законы тяготѣнія небесныхъ свѣтилъ потому несомнѣнны, что «такъ объявлено» Ньютономъ и Кеплеромъ?... Нѣтъ, наоборотъ: Ньютонъ и Кеплеръ потому велики, что несомнѣнно доказали законы тяготѣнія. Неужели Бетховенъ въ послѣднихъ великихъ твореніяхъ своихъ долженъ быть признанъ «помѣшаннымъ», потому что «такъ объявили» два музыканта знатока: одинъ въ Брюсселѣ, другой въ Нижнемъ-Новгородѣ? Нѣтъ, наоборотъ: оба знатока, и брюссельскій, и нижегородскій должны быть разжалованы изъ «музыкальныхъ судей,» потому-что, думая уличить Бетховена въ какихъ-то ошибкахъ и неправильностяхъ, только себя обличили въ полнѣйшемъ незнаніи музыки.

Приговоръ отдѣльныхъ лицъ—ничто, если не можетъ быть логически оправданъ; но точно такъ же ничего не значить и приговоръ массы, зависящій отъ тысячи случайныхъ обстоятельствъ. Еслибъ приговоръ массы могъ быть взятъ за мѣрило, пришлось бы признать «Тройку» или «Ваньку-Таньку» гениальными мелодіями, потому что успѣхъ ихъ былъ огромный и вполне популярный; а мелодіи Глинки—неудачными, потому что народъ ихъ не знаетъ; пришлось бы признать лучшими нумерами во всемъ «Фрейшюцъ» Вебера—хоръ охотниковъ и свадебную пѣсню, (т. е. именно то, что слабѣе); пришлось бы считать оперы Верди превосходными твореніями, потому что онѣ поются на всѣхъ возможныхъ оперныхъ сценахъ, и вездѣ съ большимъ успѣхомъ.

Мода на какое нибудь сочиненіе не имѣетъ ничего общаго съ художественнымъ достоинствомъ этого сочиненія. Вкусъ модный—большею частью самый ложный и вредный для искусства.

Но съ другой стороны, ни одинъ художникъ, какъ бы великъ ни былъ, не можетъ не подчиниться духу своего времени, не можетъ не быть вѣрнѣйшимъ его выраженіемъ.

Что въ словестности данной эпохи выражаются стремленія вѣка,—въ этомъ литературные критики не сомнѣваются. Но можно доказать, что въ музыкальныхъ твореніяхъ, какъ въ литературѣ и въ пластическихъ искусствахъ вліяніе современности не менѣе очевидно.

Въ операхъ Чимарозы, Моцарта, не видѣнъ ли отблескъ селадонскаго общества XVIII вѣка? «Волшебная флейта» Моцарта не есть ли прославленіе тайнствъ молодыхъ, въ то время, масонскихъ ложъ?

Оперы Сонтини не отражаютъ ли, какъ въ зеркалѣ, блестящую напыщенность первый французской имперіи, эту размѣренную жеманность и хвастливую воинственность, вмѣстѣ съ притязаніями во всемъ внѣшнемъ возобновить міръ Юлія Кесаря и Августа?

Не вѣтъ ли духъ великихъ народныхъ переворотовъ, духъ Шиллера и Байрона, въ симфоніяхъ Бетховена?

Такимъ образомъ духъ времени, постоянно высказываемый въ истинно-художественныхъ произведеніяхъ, часто безъ вѣдома художника, служить къ возвышенію достоинства этого произведенія, дѣлая изъ него, сверхъ всего прочаго, историческій памятникъ данной эпохи.

Кромѣ геніальнаго отраженія души человѣческой, разрѣшенія психологическихъ вопросовъ, общихъ всемъ людямъ, мы ищемъ и находимъ въ Гомерѣ — жизнь древнихъ грековъ, въ Данте — средневѣковую Италію, въ Шекспирѣ — бытъ англійскихъ временъ Елизаветы и то, что во всѣхъ этихъ произведеніяхъ уже далеко отъ нашего нынѣшняго возрѣнія, все это уже *не то насъ*, получаетъ занимательность, прелесть, приобретаетъ всю нашу симпатію съ точки зрѣнія исторической.

Всѣ эти общеизвѣстныя истины повторяются здѣсь исключительно, потому что въ музыкѣ, въ критикѣ музыкальной еще не получаютъ должнаго примѣненія.

Искусство звуковъ, въ томъ видѣ, какъ оно теперь существуетъ, гораздо юнѣ всѣхъ другихъ изящныхъ искусствъ.

Между тѣмъ непрерывно, именно относительно музыки, слышны возгласы: «Какъ это старо! Какая жалкая старина! Это уже отжило свое время, теперь нельзя болѣе этого слушать».

Возгласы эти всегда требуютъ значительной оговорки. Надъ истинно-прекраснымъ въ искусствѣ — время безсильно; иначе бы не любовались ни Гомеромъ, Данте и Шекспиромъ, ни Рафаэлемъ, Тиціаномъ и Пуссеномъ, ни Палестриною, Генделемъ и Глюкомъ.

Старѣетъ въ искусствѣ только то, что угождаетъ модному вкусу, слабостямъ данной эпохи и не изящно или мало изящно само по себѣ.

Значить, устарѣвшее въ музыкѣ не потому не хорошо что старо, а потому «старо», что «нехорошо». Время выходитъ тутъ не главнымъ, а посредствующимъ элементомъ, то-есть какъ «обличеніе» слабыхъ сторонъ произведенія, задуманныхъ подъ влияніемъ моднаго вкуса данной эпохи.

Художественныя произведенія, въ которыхъ этотъ переходящій элементъ не существуетъ — чрезвычайная рѣдкость; но тогда произведенія «безсмертны» отъ линіи до линіи, отъ слова до слова, отъ ноты до ноты.

Во всѣхъ другихъ, даже въ самыхъ превосходныхъ, на ряду, съ непе-

реходящимъ элементомъ, есть части и частицы старѣющія и опадающія. Такія есть и въ твореніяхъ Баха и Генделя, и въ гайдновой музыкѣ, и въ операхъ Глука, и Моцарта, и даже въ сонатахъ Бетховена (перваго и средняго періода).

Все дѣло критики въ томъ, чтобы знать «чего» въ комъ искать, соображаться съ «идеалами» каждаго отдѣльнаго художника того «рода» искусства, о которомъ рѣчь идетъ, мѣрять тѣмъ аршиномъ, который приходится къ данному случаю, а не сбивать, спутывать понятія и идеалы совершенно различные.

Хороша была бы логика, если бъ мы стали порицать форму «орла», зачѣмъ у него не четыре ноги, или форму лошади, зачѣмъ она не покрыта перьями и не имѣетъ крыльевъ.

А не подходятъ ли къ этому тѣ «критики», которые не видятъ красоту въ Бахѣ, потому что у него нѣтъ такой общедоступной, слащавой мелодіи, какъ напримѣръ, у Беллини, — или негодуютъ на послѣдніе квартеты Бетховена, зачѣмъ въ нихъ нѣтъ тѣхъ обычныхъ мелковатыхъ квартетныхъ формъ, къ которымъ приучены любители квартетовъ Гайдна и Моцарта.

Тому, кто напримѣръ въ фортепьянной музыкѣ составилъ себѣ «идеалъ» по сочиненіямъ Гуммеля, многія превосходныя вдохновенія Шопена и Шуберта должны показаться дикимъ наборомъ диссонансовъ, бессмысленныхъ и безобразныхъ до отвращенія.

Кто по части церковной музыки видитъ высшій идеалъ въ моцартовомъ «Реквиемѣ», тотъ никогда не пойметъ красотъ Палестрины и Баха.

Кто таеетъ отъ умиленія при пѣніи варламовскихъ романсовъ и въ этомъ родѣ музыки ищетъ такъ-называемаго «цыганизма», тотъ никогда не въ состояніи сочувствовать внутренней поэзіи иныхъ тонкихъ вдохновеній Франца Шуберта и нашего Глинки.

Кто вскормилъ свой вкусъ исключительно на операхъ Беллини, Доницетти и Пачини, тотъ, безъ сомнѣнія, не найдетъ никакихъ достоинствъ въ операхъ Мейербера или Рихарда Вагнера и останется совершенно холоденъ къ лучшимъ мѣстамъ изъ «Жизни за Царя» и «Руслана».

Безтолковость въ музыкальномъ вкусѣ, за весьма немногими исключеніями, почти всеобщая—происходитъ отъ недостаточнаго вниканія въ основныя понятія эстетики, которыя бессознательно присущи въ каждомъ здоровомъ сужденіи объ искусствѣ и отъ недостаточной образованности, собственно-музыкальной, которая требуетъ близкаго знакомства со всѣми главнѣйшими произведеніями разныхъ художниковъ съ ихъ разными идеалами въ зависимости отъ вѣка, народа и индивидуальнаго характера.

Опредѣленіе существующихъ вплоть до нашего времени «типовъ» музыки по разнымъ ея отраслямъ, подведеніе замѣчательнѣйшихъ художниковъ подъ эстетическія требованія съ тѣмъ, чтобы разъяснить, который изъ художниковъ и въ какихъ именно произведеніяхъ подошелъ именно къ идеалу,

вполнѣ осуществилъ его типически? Все это вмѣстѣ составляетъ предметъ цѣлой науки, еще едва возникающей,—предметъ «музыкальной эстетики» въ неразрывной связи съ исторією искусствъ вообще.

Изложение подобнаго предмета въ строгой послѣдовательности потребовало бы цѣлаго «курса», которому здѣсь, конечно, не мѣсто.

Но, не развивая всѣхъ мыслей въ системѣ и въ подробности (для читателей русскихъ и для журнала не специальнаго это было некстати),— можно въ немногихъ намекахъ, указаніяхъ удовлетворить въ этомъ случаѣ тѣхъ, которые пожелали бы знать чего, по современнымъ требованіямъ эстетики и развитія искусства, слѣдуетъ держаться при опредѣленіи достоинства музыкальныхъ произведеній?

Здѣсь дѣло первой важности установить понятія о каждомъ отдѣльномъ родѣ музыки и для cadaго отдѣльнаго рода указать «типы», въ которыхъ идеалъ даннаго рода, данной вѣтви музыкальнаго искусства высказался вполнѣ.

Въ наше время эстетика (т. е. философія искусства) не сомнѣвается, что—какъ и въ природѣ—съ достиженіемъ зрѣлости, съ осуществленіемъ типа,—наступаетъ упадокъ. (Здѣсь говорится о судьбѣ самого искусства, а не объ индивидуальномъ развитіи cadaго отдѣльнаго художника. И тамъ, быть-можетъ, законъ тотъ же; но смерть, какъ явленіе случайное, пресѣкаетъ дѣятельность иногда въ періодъ развитія, иногда въ періодъ зрѣлости; такимъ образомъ, данныя для сужденія о полномъ циклѣ дѣятельности въ каждомъ отдѣльномъ художникѣ часто отъ насъ сокрыты).

Повторимъ, что «подробная» классификація типовъ можетъ найти свое мѣсто только въ философіи и исторіи музыкальнаго искусства. Здѣсь ограничимся намеками на главнѣйшее, прося читателей—за невозможностью доказать теоремы—повѣрить результатнымъ выводамъ на-слово.

Вся область музыки распадается на два главные отдѣла.

I. Музыка съ текстомъ,—чисто-вокальная и вокально-инструментальная.

II. Музыка безъ текста, — чисто-инструментальная, (съ программой или безъ программы).

По своему назначенію музыкальныя произведенія обоихъ отдѣловъ могутъ быть написаны или 1) для церкви, для цѣлей религіозныхъ — въ связи съ церковными обрядами, съ ритуаломъ христіанскаго богослуженія, смотря по исповѣданіямъ (обѣдни, псалмы, литаніи, мотеты, церковныя кантаты, духовныя ораторіи, исполнявшіяся также въ церквахъ; также чисто-инструментальныя сочиненія для оркестра или органа, предназначенныя для церкви); 2) для театра,—въ зависимости отъ пьесъ, отъ драматическихъ представленій, соединяющихся съ музыкою (оперы, балеты, мелодрамы, инструментальная музыка передъ началомъ и для антрактовъ сценическихъ пьесъ и т. д.); 3) для концерта или вообще собственно-музыкальнаго исполненія (въ небольшой залѣ, въ домашнемъ кругу) — сюда относятся симфоніи, сонаты (дуэты, тріо, квартеты, квинтеты и т. д. тоже, что сонаты, только для многихъ инструментовъ)—



также ораторіи не-духовнаго содержанія (наприм. гайдновы «четыре времени года», «Рай и Пери» Шумана и т. д.) кантаты съ хорами и безъ хоровъ, вообще всѣ вокально-инструментальныя (въ томъ числѣ романсы, пѣсни для одного голоса съ фортепьяно) и чисто-вокальныя пьесы (напр., голосовыя тріо безъ аккомпанимента) — смѣшаннаго безконечно-разнообразнаго содержанія, — однимъ словомъ, все музыкальное, что не предназначено ни для церкви, ни для театровъ, ни для танцевъ; 4) музыка для танцевъ.

Очень естественно, что много встрѣчается случаевъ, гдѣ дѣленіе это не можетъ быть рѣзко разграничено и, по отношенію къ стилю музыки, даже не имѣетъ вліянія, напримѣръ, музыка балетная больше чѣмъ на половину должна состоять изъ собственно-танцевальной музыки; границъ между «арією» для сцены и большимъ романсомъ или балладою не для театра — почти не существуетъ; далѣе большія ораторіи Мендельсона «Paulus», «Elias», хотя принадлежать къ церковному стилю, почти никогда уже не исполняются въ церквахъ, слѣдовательно переходятъ въ область концертной музыки и т. д., а концертной музыкѣ вокальной, вокально-инструментальной и чисто-инструментальной нѣтъ причины переходить въ стиль религіозный, даже церковный, когда въ этомъ представляется надобность по мысли художника.

Тѣмъ не менѣе, въ большинствѣ случаевъ, предназначеніе музыки должно имѣть вліяніе и на ея стиль и слѣдовательно типы идеальнаго совершенства музыки исторически развелись именно отъ этой зависимости.

Типъ церковной музыки католической (чисто-вокальной безъ оркестра и безъ органа, какъ церковное пѣніе нашей православной церкви) — Палестрина и другіе художники его школы.

Типы церковной музыки протестантской, вокально-инструментальной, т. е. голоса въ соединеніи съ органомъ или съ органомъ и съ оркестромъ — Себастьянъ Бахъ и Гендель.

По идеально-религіозной музыкѣ, соединяющей въ себѣ типъ Палестрины, типы Баха и Генделя, съ прибавкой новѣйшаго симфоническаго оркестра — Бетховенъ, въ своей «Второй Мессѣ» (ор. 123). Это — до-сихъ поръ геркулесовы столпы музыки въ ея высшемъ значеніи.

По инструментальной музыкѣ строгаго, контрапунктнаго, полифоническаго (многоголоснаго) стиля — тотъ же Бахъ и Бетховенъ въ послѣднихъ своихъ произведеніяхъ.

Высшіе типы сонаты и симфоніи — въ Бетховенѣ.

Въ театральной музыкѣ первое мѣсто занимаетъ опера, подъ этимъ общимъ (и собственно ничего незначащимъ) словомъ разумѣются понятія очень разнородныя. Точно какъ подъ словомъ «картина» мы понимаемъ «Мадонну» Рафаэля, и «Помпею» Брюлова, и ландшафтъ Калама, и грязныхъ голландцевъ Тенгера и фанъ-Остада.

Поэтому въ операхъ никакъ не слѣдуетъ искать одного высшаго типа, какъ напр. въ симфоніяхъ.

Оперы распадаются по школамъ, смотря по землямъ, по направленію художниковъ; на серьезныя, комическія и среднія (*mezzo carattere*), смотря по содержанию.

Главнѣйшіе типы для серьезной оперы—Глукъ; *mezzo carattere* въ универсальномъ стилѣ (итальянско-нѣмецкомъ)—Моцартъ; для оперы чисто-комической (*opera buffa*) въ итальянскомъ родѣ—Чимароза и Россини; для оперы комической во французскомъ стилѣ—Гётри, Оберъ (въ операхъ «*Le Maçon*», «*La Fiancée*» и т. д.); для оперы въ чисто-нѣмецкомъ романтическомъ стилѣ—Веберъ; для оперы русской—Глинка.

Для балетовъ еще нѣтъ музыки, которую слѣдовало бы возвести въ типъ.

Для музыки къ драмѣ—два типическіе примѣра: увертюры и антракты Бетховена къ трагедіи Гете «Эгмонтъ» (Бетховенъ вездѣ первѣйшій, когда дѣло идетъ о музыкѣ инструментальной) и 2-е, увертюра и антрактъ Глинки къ драмѣ Кукольника «Князь Холмскій».

Изъ числа музыки существующей ни для театра, ни для церкви, ни для концерта,—есть особенно-замѣчательный отдѣлъ—романсы и пѣсни съ фортепьяно. Отъ простой, куплетной формы пѣсни этотъ родъ развился до цѣлыхъ маленькихъ единичныхъ сценъ—монологовъ, допускающихъ всю страстность и глубину душевной драмы.

Этотъ родъ музыки великолѣпно проявился въ Германіи, въ геніи Франца Шуберта. Продолжатели его въ наше время Робертъ Францъ. Въ нашемъ отечествѣ, какъ увидимъ, эта вѣтвь вокальной музыки разрабатывается весьма успѣшно.

Танцевальная музыка, современная, блистаетъ многими прелестными, въ прежнія времена небывалыми красотою и развилась до самостоятельности подъ перомъ Ланнеровъ и Штраусовъ.

Въ области инструментальной музыки и въ наше время постоянную «оппозицію» высшему симфоническому направленію составляетъ направленіе виртуозное, бравурное (точно какъ и въ оперѣ главная помѣха «истинѣ» драматическаго выраженія—виртуозничанье, которымъ щеголяютъ пѣвуны и пѣвуньи). Виртуозно-концертная музыка значительно упала въ сравненіи съ временами Гуммеля, Бернарда, Ромберга, потомъ Герца, Калькбреннера, Тальберга, но все еще держится, хоть на краю музыкальнаго горизонта. Совершенное исчезновеніе этого рода музыки будетъ побѣдою для истиннаго искусства, на столько, напримѣръ, какъ паденіе риторическаго направленія было спасительно для литературы.

Ко всѣмъ главнымъ типамъ музыкальнаго искусства, мы возвратимся еще не разъ при обзорѣ *status quo* музыки въ каждой отдѣльной землѣ.

Порядокъ этого обзорѣнія слѣдующій.

По причинамъ понятнымъ начнемъ съ нашего любезнаго отечества, не различая его отъ соплеменной намъ Польши.

Потомъ перейдемъ къ народамъ «романскимъ». Италія и Франція по-

стоянно играли роль въ развитіи музыки; играютъ ее и теперь. О Пиренейскомъ полуостровѣ надо будетъ ограничиться немногими замѣтками. Тамъ всего важнѣе музыка народная, но для толковъ объ ней данныя слишкомъ небогаты.

Великобританія, Данія и государства скандинавскія, по отношенію къ музыкѣ, въ нашу эпоху, не самостоятельны, и такимъ образомъ будутъ служить намъ только переходнымъ звеномъ Германіи. Уже изъ примѣровъ для каждаго типа музыки перевѣсь германскихъ музыкантовъ передъ прочими довольно замѣтенъ. Главное развитіе музыкальнаго искусства, почти вся судьба его, сосредоточивается въ наше время въ Германіи. И у насъ почти вичего не знаютъ о Робертѣ Шуманѣ, не имѣютъ настоящаго понятія о дѣятельности и значеніи Франца Листа. Стремленія Рихарда Вагнера также еще мало извѣстны въ Россіи и между тѣмъ на-равнѣ съ высшими созданіями Бетховена, по важности предмета и по неразрывной связи его съ главнѣйшими вопросами всѣхъ искусствъ, заслуживаютъ изложенія обстоятельнаго.

Такимъ изложеніемъ, куда войдутъ очерки содержанія главныхъ трехъ оперъ Вагнера и нотные примѣры изъ его музыки, заключится нашъ обзоръ, который постараемся сдѣлать по возможности полнымъ.

На ряду съ самою музыкою, въ наше время, сильно развивается и музыкальная критика. Отношенія ея къ искусству и къ современному состоянію въ каждой данной землѣ будутъ идти параллельно съ дѣятельностью авторовъ и исполнителей музыкальныхъ.

Программа, какъ видите, обширная и, можно надѣяться, что ея разнообразіе и слѣдовательно занимательность, хотя отчасти, заставитъ простить догматичность, не фельетонность изложенія.



## Концертъ Фердинанда Лауба \*).



еликое дѣло—музыкальный талантъ! Эта могучая сила не только что, какъ сказалъ Гоголь, «вдругъ, разомъ отрываетъ человѣка отъ земли и уноситъ въ свой особый міръ»,—нѣтъ, мало того, овладѣвая слушателемъ совершенно на тѣ минуты, пока музыка исполняется, плѣнительными своими впечатлѣніями и послѣ, надолго, не допускаетъ познавательной критической способности вступить въ права свои, покоряетъ себѣ самый духъ анализа съ его тлетворнымъ дыханіемъ...

Строгая, пуритански-идеальная художественная критика вопіетъ и ополчается противъ виртуознаго направленія въ искусствѣ; доходитъ до того, что самый стиль виртуозной музыки, стиль концертантный, стиль концертовъ для отдѣльнаго инструмента, считаетъ (и не безъ основанія) ложнымъ, считаетъ наростомъ въ искусствѣ, который долженъ же когда-нибудь исчезнуть, оставивъ музыку служить настоящимъ ея цѣлямъ, повыше подвиговъ музыкальнаго волтижерства и легонькихъ побрякушекъ для забавы слуха.

Суровая критика, живущая новѣйшими идеалами искусства, воспитывающая себя на пониманіе «послѣднихъ» высшихъ произведеній Бетховена и на разумно-сознательныхъ стремленіяхъ Шумана, Вагнера и Листа, по всѣмъ правамъ перестаетъ восхищаться гладкостью формъ въ сочиненіяхъ Мендельсона, извѣженными оттѣнками его кантиленъ, его паркетною сентиментальностью и условнымъ, кисло-сладкимъ піэтизмомъ, сторонами всего больше доставившими знаменитость этому даровитому композитору,—мало того, по реакціи весьма понятной, органически-оправдываемой, перестаетъ любоваться огромными достоинствами фактуры въ его музыкѣ, считая это дѣломъ навыка, техническою способностью, такъ легко дающуюся евреямъ, перестаетъ любоваться красотами даже оркестровки, начиная взирать съ совершенною холодною, почти съ пренебреженіемъ на результаты Мендельсоновскаго направленія.

Но и критики, но олицетворенныя же идеи, а люди, и люди иногда весьма впечатлительные (безъ природной впечатлительности не будетъ и охоты любить искусство и заниматься имъ). «*Nemo sum et nihil humanum a me alienum puto*» долженъ сказать про себя и всякій критикъ; слѣдовательно нельзя упрекнуть никого, если и когда, по причинамъ артистическимъ же,

\*) Театр. и муз. Вѣстн. 1859 г. № 10.

придется посбавить суровости и пуританства въ убѣжденіяхъ, придется нѣсколько сдатьъся на время въ другой лагерь, хотя бы на рискъ заслужить участь Гоголевскаго Андрея Бульбы.

На война-героя съ неотразимымъ волшебствомъ глянула красота польской панны и—пропалъ казакъ.

Самому рьяному изъ антимендельсоновцевъ и изъ поборниковъ вагнеровскаго направленія дайте послушать только скрипичный концертъ Мендельсона, въ исполненіи его Лаубомъ,—въ пухъ и въ прахъ разлетятся самыя фанатическія убѣжденія строгаго критика о зловредности концертныхъ сочиненій и виртуознаго дѣла вообще...

Что за прелесть, что за красота этотъ скрипичный концертъ!

Какъ просто, безъ всякихъ громогласныхъ прелюдій оркестра — tutti (по заведенному порядку въ такого рода сочиненіяхъ), вступаетъ скрипка своимъ нѣжнымъ единичнымъ голосомъ и царить во все продолженіе длинной пьесы въ трехъ отдѣлахъ. (Allegro, Larghetto, Rondo).

Какой родникъ чудныхъ, деликатнѣйшихъ сочетаній звуковъ въ этой роскошной оркестровкѣ, и почти все въ подголоса, безъ шумныхъ взрывовъ, на которые такъ падки господа, пишущіе концерты, не имѣя на то Мендельсоновскаго великолѣпнаго таланта.

Какая грація, легкость, шаловливость, какой блескъ въ этомъ безподобномъ рондо!—тогда какъ почти всѣ рондо и въ Бетховенскихъ концертахъ значительно хромаютъ въ сравненіи съ предыдущимъ.

Разсказывая о прелестяхъ сочиненія, я вмѣстѣ говорю и объ исполнителѣ. Онъ, по своему обыкновенію, слился съ исполняемою имъ музыкою и во впечатлѣніи того, что мы слышали, не позволяетъ отдѣлится своей скрипки, своего смычка отъ Мендельсоновыхъ вдохновеній!

Такого скрипача Петербургъ врядъ ли слышалъ! Сравнить отдаленное впечатлѣніе съ близкимъ въ музыкальныхъ дѣлахъ весьма трудно, — можно легко сдѣлаться пристрастнымъ, но, не обижая Вьетана, скажемъ, что Лаубъ выше его въ этомъ концертѣ, глубже проникся Мендельсоновскимъ духомъ и больше ступовываетъ свою личность, не переставая властвовать надъ всею пьесою и проявляя это властвованіе въ каждомъ звукѣ. — Дивно хорошо!

Слушая такой концертъ, въ такомъ исполненіи, можно примириться съ виртуозностью, хотя бы и выступающею на первый планъ, можно понять, что должны быть случаи, гдѣ индивидуальное «цареніе» одного инструмента—очень кстати, что «монархизмъ» въ музыкальной области долженъ имѣть свое право, свое мѣсто въ искусствѣ.

Противъ Мендельсонова художественнаго концерта, исполненнаго въ совершенствѣ нами неслыханномъ, блѣдны показались двѣ пьески Вьетана «Reverie», «Tarantelle». Впечатлѣніе было невыгодно и холодновато даже въ публикѣ и потому уже, что эти двѣ пьески съ аккомпаниментомъ фортепіано. Послѣ

оркестра, да еще Мендельсоновскаго, это контрастъ слишкомъ рѣзкій. Да и самое сочиненіе,—куда!...

Въ блестящей фантазіи Эрнста на мелодіи изъ «Отелло» Россини, и въ кантабиле и въ пассажахъ необыкновенно-замысловатыхъ, Лаубъ явился полнѣйшимъ мастеромъ своего дѣла, солистомъ истинно-доблестнымъ (*virtuosus*), и тутъ, какъ всегда у него, не было ни тѣни преувеличенія, шарлатанства, аффектаціи.

Заключительною піесою концерта было одно произведеніе знаменитаго тоже скрипача Бадзини «*la Ronde des lutins*» съ характеромъ дѣйствительно сатанинскимъ, особенно въ отношеніи трудностей техническихъ и фантастически-капризныхъ вспышекъ. Лаубъ, какъ всѣ виртуозы первоклассные, не играетъ трудности, а играетъ трудностями. Онъ является подъ его смычкомъ и его пальцами будто шутя. Піеска Бадзини, вся сотканая изъ подобной шаловливости, произвела сильное впечатлѣніе.

Итогъ концерта—превосходный, и теперь, когда Петербургъ узналъ, какого музыкальнаго гостя приобрѣлъ въ лицѣ г. Лауба, слѣдующіе его концерты и квартетные вечера, гдѣ онъ будетъ знакомить нашу публику съ послѣдними произведеніями Бетховена, безъ сомнѣнія привлекутъ еще большія толпы слушателей, нежели первый концертъ.

Счастливъ Берлинъ, обладая такимъ рѣдкимъ виртуозомъ, чарующимъ одинаково и въ соло и въ квартетной музыкѣ, этой чистой области искусства, недосыгаемой для музыкальныхъ гаеровъ.

Для открытія концерта, оркестръ, имѣя въ главѣ опытнаго дирижера, Карла Шуберта, исполнилъ отличную, почти гениальную увертюру Керубини къ оперѣ «Водовозъ». Въ послѣднее время въ Германіи многіе критики, въ томъ числѣ знаменитый А. Б. Марксъ, нѣсколько обижаютъ превосходныя качества таланта Керубини, не видя въ немъ довольно горячности въ изобрѣтеніи, не видя смѣло, откровенно высказывающейся оригинальной натуры. Опровергать такое мнѣніе надобно съ доказательствами,—здѣсь имъ не мѣсто, но я упомянулъ объ этомъ взглядѣ для того только, чтобъ показать, что съ своей стороны смотрю на музыку Керубини нѣсколько иначе, чрезвычайно ей сочувствую, особенно превосходной въ своемъ родѣ оперѣ «Водовозъ», и считаю увертюру ея типически-прекраснымъ произведеніемъ, которое послужило прямо образцомъ даже для Бетховена въ его четвертой увертюрѣ къ Фиделіо (*E-dur*, т. е. въ томъ же тонѣ какъ и увертюра Водовоза). Чудесный эффектъ продолжительнаго тремоло въ интродукціи увертюры Керубини сильно-драматиченъ и для 1800 года былъ почти совершенною новостью. Въ аллегро многія подробности прелестны и свѣжи даже теперь, не смотря на свои шестьдесятъ лѣтъ.

Оркестровка мнѣ показалась, на этотъ разъ, не довольно-сильною; въ этомъ виною очень невыгодное помѣщеніе оркестра за эстрадою солистовъ и значительно ниже ея.

Исполненіе увертюры, въ общемъ, было весьма хорошо и оно вызвало даже аплодисменты (что съ увертюрами для сѣзда публики рѣдко случается).

Въ концертѣ Мендельсона, въ фантазіи на Отелло и въ піесѣ Бадзини исполненіе со стороны оркестра не могло удовлетворить нѣсколько взыскательной критики. Многое шло вяло, безъ оттѣнковъ, съ плеча. И въ этомъ, конечно, не дирижера винить, который самъ солистъ (на віолончель), имѣеть отличный навыкъ «аккомпанировать» солистамъ и съ любовью вникаетъ въ оттѣнки всего имъ дирижируемаго. Вина здѣсь на сторонѣ оркестровыхъ музыкантовъ, которые, вѣроятно, по многому множеству концертовъ музыкальнаго сезона, слишкомъ небрежно относятся къ своему дѣлу. Вина въ томъ, что это большею частію войско сборное, не вышколенное строгою дисциплиною подъ однимъ полководцемъ.

У насъ въ Петербургѣ затѣвается теперь, какъ я слышалъ, новое музыкальное общество съ цѣлями серьезными. Еслибъ искренняя любовь къ дѣлу и нѣкоторая привычка думать объ немъ давали у насъ на Руси право высказать голосъ на пользу искусства, еслибъ наши общества вникали въ ту простую мысль, что общеніе мыслей, выслушываніе разныхъ убѣжденій, не совсѣмъ безтолковыхъ, принадлежитъ къ числу самыхъ серьезныхъ цѣлей по искусству, я подалъ бы идею: сдѣлать коренное преобразование въ составѣ публичныхъ концертовъ, такъ чтобы подъ строгую норму, поставленную обществомъ, подвести всѣхъ виртуозовъ, дающихъ концерты, здѣшнихъ и за-ѣзжихъ.

Мало, очень мало эстетическаго въ такой программѣ, гдѣ между превосходными піесами соло является арія нѣкоего Педротти, вкуса сомнительнаго и колорита «зеленоватаго» (verdâtre), являются какія-то пѣсенки съ віолончелью, характера кисло-неопредѣленнаго!

Если солисты, руководствуясь закономъ контрастовъ, рассчитываютъ на большій эффектъ отъ соучастниковъ въ концертѣ не подходящихъ подъ масть огромному таланту самого концертиста, то имъ можно замѣтить, что это—расчетъ невѣрный, что виртуозка Рашель именно такимъ расчетомъ парализовала впечатлѣніе своей игры.

Г. Лаубъ имѣеть полное право являться на концертной эстрадѣ совершенно одинъ на весь вечеръ, какъ это дѣлывалъ Францъ Листъ.

Если же для отдыха, для перемежки, необходимо что-нибудь кромѣ скрипичныхъ піесъ, сдѣлайте это *что-нибудь* совсѣмъ постороннимъ, ничего общаго съ музыкою не имѣющимъ, дайте декламацию (какъ дѣлается иногда въ нѣмецкихъ городкахъ), дайте хоть оптическое представленіе, но не разрушайте впечатлѣнія отъ хорошей музыки впечатлѣніемъ музыки нехорошей, не убивайте музыку музыкой.

## Концерты Ф. Лауба и А. Рубинштейна. \*)



Во второмъ своемъ концертѣ (въ воскресенье, 8-го марта, въ залѣ Благороднаго Собранія) нашъ Берлинскій гость далъ намъ новаго наслажденія. На афишѣ стояло: Бетховенскій концертъ для скрипки, — адажіо и фуга Баха для одной скрипки безъ аккомпанимента, повторенье фантазіи Эрнста на «Отелло» и въ заключеніе маленькая пьеска съ оркестромъ (Rondo scherzoso) самого концертиста.

Когда надобно давать отчетъ о Бетховенской музыкѣ, исполнитель—хотя бы это былъ Листъ, Іоахимъ или Лаубъ, долженъ отступить на второй планъ и смиренно дожидаться своей очереди. Бетховенъ, какъ левъ басни, своими могучими звуками произноситъ: «вотъ эта часть моя» и музыкальные судьи, если они дѣйствительно музыкальны, не могутъ не послушаться этого царскаго повелѣнія.

Какъ прозрачно задумана музыка этого истинно-симфоническаго концерта для скрипки! (хотя слова «симфоническій» въ заглавіи нѣтъ. Времена были проще и Бетховенъ въ чрезвычайно рѣдкихъ случаяхъ прибавлялъ къ своимъ сочиненіямъ особыя эпитеты).

Какъ органически-последовательно проведена чрезъ все первое аллегро ритмическая мысль, которою литавры открываютъ концертъ! Эта мысль будто пульсъ всего сочиненія и возвращается часто совѣтъ неожиданно сквозъ калейдоскопическія видоизмѣненія другихъ мелодій, то свѣтлыхъ, радостныхъ, то проникнутыхъ какою то ангельскою задумчивостью и грустью... Широко, длинно развито это первое аллегро, но оно кажется коротко, потому что переполняетъ душу волненіемъ сладостнымъ, болѣе всего отъ простоты, естественности своихъ мелодическихъ мыслей. Какая то божественная откровенность главный характеръ этой чудесной музыки!

Въ концѣ, на ферматѣ—исполнитель помѣстилъ свою каденцу (какъ того требовало намѣреніе Бетховена). Онъ мастерски проникся своею задачею, довольно близко подошелъ къ духу Бетховенской мысли, а въ техническихъ приѣмахъ, т. е. все время въ два голоса, съ прихватываніемъ третьяго на третьей струнѣ, усвоилъ себѣ Баховскую манеру писать полифонически (многоголосно) для единичнаго инструмента. По окончаніи аллегро, Лаубъ былъ осыпанъ восторженными рукоплесканіями, которыя точно также заслужилъ бы,

\*) Театр. и Муз. Вѣстн. 1858 г., № 11.



еслибъ вся публика на этотъ разъ состояла изъ первѣйшихъ знатоковъ музыки въ свѣтѣ.

Но, послѣ рукоплесканій, Лаубъ скрылся въ оркестрѣ, на астрадѣ появилась г-жа Соколова... Такъ мы не услышимъ значить, ни дивнаго ларгетто изъ этого Бетховенскаго концерта, ни рондо!.. Это порядочное преступленье противъ Бетховена, врядъ ли слѣдуетъ прощать даже такому артисту, какъ Лаубъ. Говорять, что онъ былъ утомленъ,—вѣримъ, но тогда лучше отложить весь концертъ до болѣе благоприятнаго времени. Говорять—онъ долженъ былъ спѣшить, чтобъ поспѣть на музыкальный вечеръ у двора,—надо было иначе составить программу. Мы пожертвовали бы и фантазіей на Отелло и заключительной пьесой, лишь бы львиная доля досталась намъ цѣликомъ!

Помирить насъ съ собою Лаубъ могъ только изумительно совершеннымъ исполненіемъ Баховской пьесы для одной скрипки.

Возлѣ меня сидѣлъ одинъ меломанъ, котораго всѣ встрѣчаютъ во всѣхъ концертахъ и во всѣхъ итальянскихъ спектакляхъ. Онъ громко выражалъ свое мнѣніе, что въ Бахѣ нѣтъ ни капли мелодіи, что если это—музыка, то значить Россини и Беллини не музыку писали, а что-то совсѣмъ другое... Такое мнѣніе готовы раздѣлить многіе, и многіе изъ числа недовольныхъ тѣмъ, что въ Д. Жуанѣ, напримѣръ, не встрѣчаютъ и двухъ тактовъ такихъ какъ «Leonora, addio!!!» изъ «Тrovatore».

Но отъ всего этого Бахъ не перестаетъ быть великимъ, быть можетъ, величайшимъ мелодистомъ. Только онъ любитъ заставлятъ пѣть не одинъ голосъ, а многіе разомъ, создаетъ не одну нить мелодическую, а цѣлую ткань одновременныхъ мелодій.

Для ушей, воспитавшихъ себя на формахъ новѣйшей итальянской музыки, элементъ «полифоніи» чуждъ, дикъ, непріятенъ.—Это понятно. Наконецъ и самый аскетизмъ Баха дѣйствуетъ непріязненно на публику, неподготовленную къ этимъ глубинамъ психическаго міра, къ этимъ таинственнымъ катакомбамъ духа, куда Бахъ проникаетъ властительно и ведетъ за собою слушателя, исполненнаго къ нему довѣрія и любви...

Сосѣдъ мой отдохнулъ отъ тяжелой для него Баховщины на мелодіяхъ марша изъ «Отелло» и «*assisa al piè d'un salice*». Спору нѣтъ, что это доступно. Спору нѣтъ также, что это, въ своемъ родѣ, великолѣпно хорошо, особенно въ исполненіи такимъ страстнымъ смычкомъ, какъ Лаубовъ!

Въ цынѣшній разъ Лаубъ сыгралъ фантазію Эрнста еще лучше, еще блистательнѣе, чѣмъ въ первомъ своемъ концертѣ.

Заключительная пьеса концерта, шаловливое рондо, рассчитанное на эффектъ, но съ очень милыми, оригинальными выходками въ соло и въ оркестрѣ.

Въ промежуткахъ игры знаменитаго скрипача, мы слушали отрывокъ (!) концерта Мендельсона для фортепіано, очень исправно и со вкусомъ исполненный г. Сантисомъ; нѣмецкую пѣсню объ Рейнѣ, очень хорошо исполнен-

ную баритономъ русской оперы, г. Ратковскимъ (онъ большой мастеръ на пѣніе романсовъ и «Lieder» Шуберта и Шумана); и три раза пѣніе дѣвицы Соколовой (даровитой любительницы). Въ отрывкѣ «Ахъ не мнѣ бѣдному» изъ Жизни за Царя она была не совѣмъ на мѣстѣ, не поняла настоящаго драматическаго характера этой дивной музыки (которую, впрочемъ, всегда досадно слышать оторванною отъ оперы, и обрѣзанною въ видѣ арии вмѣсто терцета!).

Въ нѣмецкой пѣсенкѣ (намъ неизвѣстной ни текстомъ, ни музыкой) замѣчательный голосъ г-жи Соколовой выступилъ несравненно-выгоднѣе, и спѣла она эту граціозную вещицу весьма-мило. Почти такого-же одобренія заслуживало исполненіе прелестнаго романса А. С. Даргомыжскаго «Безумная». Жаль только, что это заглавіе или лучше: первое слово текста даетъ исполнительницамъ поводъ понимать характеръ романса превратно. Драматизмъ тутъ очень тонкій, комнатный, а не размахъ итальянской мелодрамы съ завываньями и долго-долго протянутой «предпоследней» ноткой.

Въ среду, 11-го марта, въ Большомъ театрѣ великолѣпно состоялся концертъ Антона Рубинштейна. Великолѣпно, потому что публика наполнила почти весь театръ и притомъ публика отборная, цвѣтъ петербургскаго общества. Аплодисменты, вызовы, букеты, вѣнки—всего вдоволь, какъ и ожидать слѣдовало, потому что такія продѣлки теперь очень легко организуются; притомъ г. Рубинштейнъ уже знаменитость и съ одной стороны вполне заработалъ свою быстрораствующую славу. Эта сторона—его виртуозность, какъ исполнителя.

Громадное развитіе техники,—мастерское, полное владычество надъ инструментомъ, богатство оттѣнковъ во фразировкѣ, въ характерѣ исполняемаго, энергія громоносная, которая встрѣчается только у Листа, вотъ качества, которыя дѣлаютъ г. Рубинштейна виртуозомъ первостепеннымъ и заставляютъ не обращать вниманія на мелькающія иногда въ его игрѣ мелкіе недостатки отчетливости.

Упомянувъ о Листѣ я долженъ сдѣлать оговорку, что и Рубинштейна, по настоящему, съ Листомъ сравнивать нельзя. Если скажемъ, и довольно справедливо, что Рубинштейнъ первый послѣ Листа, то это словечко «послѣ» вмѣщаетъ въ себѣ еще цѣлыя неизмѣримыя бездны, которыя Рубинштейнъ не перешагнетъ никогда. Онъ и самъ это чувствуетъ и знаетъ.

Но не мѣряя своихъ силъ съ Веймарскимъ титаномъ, занимать первостепенное мѣсто, какъ виртуозъ, дѣло въ искусствѣ, весьма почетное, кажется,—такимъ мѣстечкомъ можно быть довольнымъ со стороны даже одного самолюбія и честолюбія артистическаго (не говоря уже о матеріальныхъ сторонахъ).

Напротивъ, г. Рубинштейну этого мало; онъ считаетъ виртуозность свою положительно дѣломъ второстепеннымъ, въ сравненіи съ своимъ талантомъ «композиторскимъ» и цѣлые круги друзей его и поклонниковъ поддерживаютъ его въ такомъ убѣжденіи, сурьезно увѣряя его, что онъ—новый Бетховенъ.

Муза звуковъ, между тѣмъ никакъ не допуская слишкомъ вольнаго съ собою обращенія, жестоко отмщаетъ за себя на самомъ же г. Рубинштейнѣ.

Онъ въ тысячу разъ играетъ лучше, и въ тысячу разъ больше производитъ впечатлѣннй, когда исполняетъ чужое, нежели когда исполняетъ свое.

Въ нынѣшнй разъ-онъ игралъ нѣсколько маленькихъ пьесъ: ноктюрнъ Фильда, Lied ohne Worte Мендельсона, Berceuse Шопена. Эта галерея плѣнительныхъ музыкальныхъ картинокъ, превосходно-исполненныхъ, была положительно лучшими минутами, отрадою всего вечера.

Еще было много очаровательнаго впечатлѣннй въ пьескѣ, которую Рубинштейнъ исполнялъ несмѣтное количество разъ въ своихъ концертахъ по всѣмъ столицамъ Европы: въ маршѣ Бетховена изъ «Аѳинскихъ развалинъ». Приятность и красота впечатлѣннй тутъ, впрочемъ, чисто чувственная, прелестно-разсчитанная постепенность въ убываннй звуковъ (*decrescendo*).

Удивляюсь только, что ни берлинскіе, ни вѣнскіе критики не замѣтили г. Рубинштейну (парижскіе этого дѣла вовсе не знаютъ, о нихъ и рѣчи нѣтъ), что взявъ слишкомъ быстрый темпъ въ этомъ турецкомъ маршѣ, сдѣлавъ изъ него «un pezzo di bravura» виртуозъ немножко исказилъ характеръ этой музыки. Бетховенъ тутъ не могъ хотѣть такой быстроты, à la polka tremblante, которая была бы не согласна съ движеніемъ «марша» и съ восточною флегмою янычаровъ.

Въ «ноктюрнѣ» Фильда, въ чудесной «Berceuse» Шопена (повторенной по требованнй публики, также какъ и турецкй маршъ), — такъ и тянетъ къ нимъ возвратиться! — были деликатнѣйшіе оттѣнки исполненія, была обворожительная «пѣвучесть», которой на фортепіано достигаютъ только первые изъ первѣйшихъ.

Но ни въ большомъ концертѣ съ оркестромъ (F-dur, тотъ же, что былъ исполненъ въ университетскихъ утрахъ), ни въ мелкихъ пьесахъ: Баркаролла Скерцо, Романсъ и Этюдъ сочиненія г. Рубинштейна, такнхъ оттѣнковъ въ исполненнй—увы!—не было. Причина простая: ихъ нѣтъ и въ самыхъ сочиненнйхъ. Въ произведеннйхъ этихъ господствуетъ одинъ общій колоритъ, — «однообразіе».

Творчество г. Рубинштейна принадлежитъ именно къ тому роду, который одинъ, изъ всѣхъ возможныхъ, не долженъ быть допущенъ въ поэтическй области по словамъ Вольтера: *le genre epiqueux*.

Въ Мендельсоновской музыкѣ, къ несчастью, встрѣчалась эта самая жилка, и въ довольно сильной степени. Апоеозъ ея — симфонія — кантата «Lobgesang».

Рубинштейнъ взялъ себѣ идеаломъ эту сторону Мендельсона и разрабатываетъ ее даже съ прогрессомъ.

Симфонія «Океанъ», наполнившая собою всю вторую половину вечера и хорошо дирижированная самимъ авторомъ, принадлежитъ совершенно къ тому-же роду музыки.

Владѣніе техническими средствами фактуры—сильное; фигурь, рисунковъ оркестра много, иногда довольно запутанныхъ и все это слѣплено, сведено довольно-удачно. Образцомъ, конечно, служила Мендельсонова увертюра: *Meesstille und glückliche Fahrt*. Въ лучшихъ, нѣсколько-ясныхъ мѣстахъ оркестровка шумная, грубая, въ родѣ балетной музыки Пуны *et consortes*; истинно симфоническаго «стиля» мало; способности къ тонкости оркестровки замѣтить нельзя, а главное: всему сочиненію недостаетъ того поэтическаго дыханія, того неувидимаго навѣянія — «*un certo non só chè*» — что — говоря о музыкѣ, надобно называть просто: самой музыкой. — За малымъ дѣло стало!

Симфонія «Океанъ» (которая исполняется во многихъ городахъ музыкальнаго міра, а недавно перебралась и за океанъ, т. е. въ Нью-Йоркъ), въ общемъ впечатлѣніи крайне-скучна. Иногда, кажется—такъ какъ подробная программа симфоніи намъ неизвѣстна, будто авторъ хотѣлъ исключительно передать тоску отъ постоянно-однообразнаго зрѣлища неба и воды... Какъ входить въ программу океана въ спокойствіи, или океана въ волненіи, такія грубовато-плясовые мысли, какъ въ 3-й части симфоніи, для меня это загадка. Въ прежнія времена объясняли бы это балетами тритоновъ, но теперь тритоны встрѣчаются только въ трактатахъ о гармоніи.

Написать бездну партитурныхъ страницъ, созвать громадныя силы оркестра, пригласить лучшее общество Петербурга для такихъ впечатлѣній!...

Впрочемъ, это мое единичное мнѣніе. Что значить мой голосъ противъ всей массы голосовъ, которые теперь (когда Рубинштейнъ вошелъ въ моду) готовы кричать браво за каждый тактъ, за каждую нотку? Что значать мои одинокія строки, когда въ Вѣнѣ, напримѣръ, одинъ досужій критикъ посвящалъ разбору Рубинштейновыхъ твореній цѣлыя ряды статей, цѣлыя брошюры (*Rubinstein als Clavier-componist, Rubinstein als Quartett-componist, Rubinstein als Contrapunktist etc.*) что значить убѣжденіе критики, противъ всеобщаго «моднаго» убѣжденія, что г. Рубинштейнъ, въ качествѣ «русскаго» (?) артиста, своими національными произведеніями (какъ опера Куликовская Битва, напримѣръ, или музыка къ баснямъ Крылова?) приносить великую честь нашему отечеству и затмилъ собою Глинку, объ остальныхъ уже и не упоминая....?

Но вольному воля, никто не можетъ мнѣ запретить думать по своему и выражать мои мысли печатно, на пользу искусства и его пониманія. Композиторство г. Рубинштейна, хотя бы онъ написалъ въ теченіи одного года еще сотню сочиненій (онъ работаетъ какъ скоро-печатный станокъ), но по моему мнѣнію идетъ параллельно со многими нынѣшними нѣмецкими сочиненіями симфоній и квартетовъ «средней руки» — а затѣмъ, не только не позволяетъ мнѣ поставить его на одну доску съ гениальнымъ Глинкой, честью и славою русской музыки, но приводитъ къ слѣдующей дилеммѣ:

или: 1, г. Рубинштейнъ — великій мистификаторъ, себѣ-на-умѣ; т. е. онъ знаетъ, что не можетъ создавать истинную музыку, но знаніе это держитъ про себя, придавая своей композиторской дѣятельности чрезвычайный вѣсъ, à propos.

дѣйствуя рѣшительно и деспотически, заставляя европейскихъ музыкантовъ играть свои квинтеты, квартеты, сонаты, симфоніи и ораторіи; заставляя издателей Лейпцигскихъ и Берлинскихъ печатать всю эту «не музыку» лучшимъ нотнымъ шрифтомъ и на лучшей бумагѣ, заставляя критиковъ нѣмецкихъ трудиться надъ разборами и панегириками въ честь этихъ мистификацій (какъ онъ въ этомъ успѣваетъ—его тайна), заставляя, наконецъ, публику слушать весь этотъ наплывъ—нотъ (благодаря своему искусству виртуозному, своей многоувѣренности въ начинаніяхъ и другимъ обстоятельствамъ).

или 2, г. Рубинштейнъ не знаетъ, не чувствуетъ своей неспособности дарить людямъ новую музыкальную красоту, и глубоко вѣритъ въ свое призваніе, котораго нѣтъ. О такомъ заблужденіи, встрѣчаемомъ впрочемъ нерѣдко, хотя и въ меньшихъ размѣрахъ, остается только сожалѣть.

Въ промежуткахъ игры концертиста было нѣсколько нумеровъ пѣнія. Г-жа Бокъ сдѣлалась въ нынѣшнемъ году «облигатною» участницею концертовъ (*primadonna assoluta*).

Въ началѣ концерта дали увертюру Бетховена «Кориоланъ». Она шла исправно, только въ темпѣ черезъ чуръ скоромъ, весьма-невыгодномъ для трудной работы виолончелей въ срединѣ піесы. Контрастъ между музыкой Кориолана и между фортепианнымъ концертомъ г. Рубинштейна былъ слишкомъ силенъ.—Это нерасчетливо.



## Первый Симфоническій Концертъ

Императорской Театральной Дирекціи \*).



Вмѣсто скромнаго голоса музыкальнаго лѣтописца хотѣлось бы имѣть въ своемъ распоряженіи всѣ тромбоны «славы», чтобы сдѣлаться достойнымъ глашатаемъ важнѣйшаго музыкальнаго событія, которое совершилось 15 текущаго марта, въ Большомъ Театрѣ!

Хотѣлось бы скликнуть всѣхъ, рѣшительно всѣхъ любителей музыки въ Петербургѣ; мало того — созвать, еслибъ возможно было, всѣхъ друзей музыкальнаго искусства, разсыпанныхъ по широкому пространству нашей родины,—на такія музыкальныя празднества, которыхъ рядъ открылся блистательнымъ концертомъ 15 марта.

\*) «Театр. и муз. Вѣстникъ». 1859 г. № 12.

Хотѣлось бы въ самыхъ горячихъ, въ самыхъ искреннихъ выраженіяхъ принести глубочайшую благодарность просвѣщеннымъ учредителямъ этого нововведенія, которое будетъ имѣть пользу для искусства неисчислимую, безконечную!..

«Но что же такое было?» «что такое сдѣлалось?»—спросить тѣ, которые не знаютъ о вечерѣ 15 марта, — «кто же изъ знаменитыхъ виртуозовъ участвовалъ въ этомъ концертѣ, какое инструментальное или вокальное соло такъ плѣнило публику и придало этому концерту особенную, чрезвычайную важность—?»

Въ томъ-то и дѣло, что Дирекція Императорскихъ Театровъ избрала инструментъ, который во впечатлѣніи затмѣваетъ и фортепiano, и скрипку, и виолончель, всѣхъ солистовъ на свѣтѣ,—нашла виртуозовъ, которые владѣютъ этимъ богатѣйшимъ инструментомъ на-славу, творять изъ него чудеса чудныя, дива дивныя....

Инструментъ этотъ—оркестръ изъ 150 опытныхъ музыкантовъ, да хоръ 150 хористовъ и хористокъ; а виртуозы—которые вызываютъ волшебные звуки изъ такого могучаго инструмента: Бетховень, Мендельсонъ....

Въ томъ то и дѣло, что предпріятіе, которое въ первый разъ осуществилось 15-го марта, не требовало особенныхъ, неимовѣрныхъ усилій,—великолѣпныя средства были подъ рукой. Надобно было захотѣть и умѣть ими воспользоваться.

Каждый годъ Дирекція Театровъ давала въ теченіи Великаго поста нѣсколько концертовъ, составленныхъ, какъ и многіе другіе концерты, изъ «Живыхъ картинъ», перемѣняемыхъ съ аріями и пьесами разныхъ солистовъ, да съ увертюрами на придачу. Въ такіе концерты публика собиралась, конечно, не для музыки, а «живыя картины», хотя бы въ самомъ дѣлѣ картины изящныя, съ серьезными цѣлями искусства имѣютъ мало общаго.

Между тѣмъ, Петербургъ уже очень много лѣтъ—въ отношенія дѣльной хорошей музыки, требующей, конечно, большихъ музыкальныхъ средствъ,—рѣшительно сиротствуетъ.

Въ прежнія времена здѣшнее Филармоническое общество—(которое удостоилось имѣть великаго Іосифа Гайдна въ числѣ своихъ почетныхъ членовъ)—стояло на первомъ планѣ въ отношеніи музыкальности петербургской, было блюстителемъ чистоты музыкальнаго вкуса,—давая ежегодно то Реквіемъ Моцарта, то «Сотвореніе міра» Гайдна, то Мессы Керубини.

«Tempora mutantur»... Три года назадъ это же самое общество, давая концертъ въ столѣтній юбилей Моцарта, включило въ программу нѣсколько нумеровъ изъ Сѣверной звѣзды и изъ оперъ Верди.

Въ нынѣшнемъ году это самое общество, со столько-отвѣтственнымъ для искусства титуломъ «Филармоническаго»,—дало концертъ, весь составленный изъ любимыхъ отрывковъ моднаго итальянскаго репертуара и—«алмазомъ»

концерта помѣстила пѣвнѣ русскаго «романса» г. Тамберликомъ, которому вмѣсто аккомпанимента оркестра было бы достаточно и гитары \*).

Отрадою истиннымъ любителямъ музыки, жаждущимъ просвѣщенно-музыкальныхъ наслажденій, а не той дребедени, которую наигрываютъ и шарманки, остались только три симфоническіе вечера, даваемые ежегодно на второй, четвертой и шестой недѣлѣ великаго поста, въ залѣ придворной пѣвческой капеллы.

Тамъ выборъ строгъ, большею частью удаченъ (хотя не мѣшало бы побольше разнообразія, сохраняя между тѣмъ одну изъ бетховенскихъ симфоній непремѣнною капитальною піекою cadaго концерта).

Тамъ исполненіе (инструментальной части) отлично-отчетливое, иногда близкое къ совершенству.

Но—такихъ «дѣльныхъ», истинно-музыкальныхъ концертовъ только—три въ году. Это немного. Притомъ они доступны только весьма небольшому кругу посѣтителей, по ограниченности помѣщенія (зала тѣшененька) и по довольно-высокой цѣнѣ за билетъ (10 р. за три вечера).

Для распространенія музыкальнаго вкуса въ большинствѣ публики, въ разнородной массѣ столичныхъ жителей, которымъ доступны музыкальныя впечатлѣнія и которые жаждутъ ихъ,—въ сезонъ отдохновенія театровъ—для такой болѣе широкой цѣли, вызываемой современными потребностями, надобно было отвести симфонической музыкѣ болѣе просторную арену.

Чего же лучше какъ не сцена Большаго Театра?

А средства? Гдѣ же они богаче, какъ не въ Императорской Дирекціи, имѣющей въ распоряженіи своемъ оркестръ оперы итальянской, русской, балета, русскаго драматическаго театра, труппы нѣмецкой и французской и полнѣйшіе хоры двухъ оперныхъ труппъ, а для вокальныхъ партій соло—артистовъ русской оперы?

Разнообразіе программы и искусное пользованіе богатѣйшими средствами можетъ повести къ результатамъ громаднымъ, которыхъ вліяніе на вкусъ публики будетъ самое благотворное и весьма быстрое.

Стоитъ только начать!

И вотъ—начало уже сдѣлано, путь проложенъ! Успѣхъ съ самаго перваго раза—блестательный, хотя публика еще вовсе не была приготовлена къ такой новизнѣ и, увидѣвъ серьезную афишу концерта, быть можетъ, на первую минуту пожалѣла объ отсутствіи живыхъ картинъ и виртуозовъ солистовъ. И ко всему хорошему человекъ долженъ приучать себя постепенно.

Что же касается до тѣхъ любителей музыки, которые ни въ живыхъ картинахъ, ни въ «соло» на рожкѣ съ клапанами, вовсе не нуждаются, то они затрудняются только, какъ я уже говорилъ, въ способѣ выраженія своего

\*) Впрочемъ отличная программа завтрашняго концерта Филармоническаго общества (23-го марта), составленная весьма занимательно и со вкусомъ, заглаживаетъ многіе грѣшки недавнихъ его концертовъ, болѣе «филантропическихъ» нежели «филармоническихъ».

сочувствія отлично-начатому дѣлу, затрудняются въ способѣ выраженія своей благодарности господину Директору Театровъ и другимъ лицамъ Дирекціи, участвовавшимъ въ этой благотворной мысли, также К. Б. Шуберту, который, служа искусству съ необыкновенной любовью и истинно-артистическимъ безкорыстіемъ, взялъ на себя составъ программъ и чрезвычайно-успѣшно исполняетъ трудную обязанность капельмейстера въ этихъ концертахъ, организуемыхъ въ самомъ широкомъ размѣрѣ.

Вотъ программа перваго концерта:

1. Пасторальная симфонія Бетховена.
2. Хоръ узниковъ изъ финала 1-го акта оперы Бетховена «Фиделіо».
3. Вся музыка Мендельсона къ пьесѣ Шекспира «Сонъ въ лѣтнюю ночь», т. е. увертюра, скерцо, хоръ альфовъ, интермедія, ноктюрнь, свадебный маршъ и заключительный хоръ.
4. Увертюра Бетховена «Леонора» (3-я изъ четырехъ увертюръ къ оперѣ «Фиделіо»).

Для посѣтителей концертовъ капеллы тутъ не было ничего незнакомаго (кромѣ хора изъ Фиделіо, который въ тѣхъ концертахъ не исполнялся). Но сколько, быть можетъ, случилось и такихъ посѣтителей концерта Дирекціи, которые въ первый еще разъ въ жизни узнали музыкальное чудо, называемое «Симфонією пасторальною»,—сколько и такихъ, которые слышали, быть можетъ и симфонію, и увертюру Мендельсона — *Sommernachtstraum*,—напримѣръ, въ Университетскихъ музыкальныхъ утрахъ, но рѣшительно ничего не знали изъ другихъ нумеровъ Мендельсона къ Шекспировской пьесѣ, и ничего также изъ Бетховенской оперы! Все это для музыкальнаго просвѣщенія пріобрѣтенія богатя. Все это въ Германіи можно слышать очень часто, но для петербургской театральной и концертной публики все это—рѣдкость.

Распространяться въ панегирикѣ красотахъ Пасторальной симфоніи было бы, съ моей стороны, черезъ-чуръ наивно.

Кто не знаетъ этихъ красоть, для того всѣ музыкальные разборы—книга закрытая, а кто знаетъ, тому я ничего не прибавлю моимъ велерѣчіемъ. Но и на этотъ разъ не могу умолчать о громадномъ, раздавливающемъ впечатлѣніи, которое на меня производитъ эта изумительная музыка. Твердо зная каждую ея нотку, я каждый разъ нахожу въ ней новыя и новыя прелести, новыя неразслуханныя въ ней сочетанія оркестровыя,—новые ходы голосовъ,—новыя волнистыя линіи живаго организма, новыя сокровища свѣтотѣни..... Тутъ совершенно тоже неисчерпаемое богатство, какъ въ самой природѣ!

Одинъ мой знакомый, чрезвычайно-даровитый музыкантъ, находитъ, что «Анданте» этой симфоніи—растянуто! Такъ думать—значить: обличать въ себѣ коренной недостатокъ цѣлой стороны психической, стороны необходимѣйшей для полнаго сочувствія Бетховенскимъ вдохновеніямъ.

Одно это Анданте—цѣлый міръ блаженствъ, въ жаркій лѣтній день, въ прохладной и прозрачной тѣни густыхъ деревьевъ, на берегу ручейка, который



тихо струится по камешкамъ, а кругомъ, въ кустахъ, стрекочать кузнечики, поютъ и порхаютъ пташки, всякая былинка поетъ и таетъ въ восторгѣ, — и рядомъ съ этою жизнью природы струится жизнь сердца, — въ сердцѣ звучатъ всѣ эти хоры, въ сердцѣ любящемъ, утопающемъ въ блаженствѣ, какъ природа въ своей лѣтней нѣжѣ! Мелодія Анданте идетъ постоянно — «дуэтомъ».... Она безпрестанно повторяется — она высказываетъ *одно* чувство, *одну* радость, *одну* восторгъ.... ей нельзя ничего другаго высказывать.... «Растянуто» можетъ быть «сочиненіе» — а тутъ сочиненнаго нѣтъ ничего. Тутъ все живетъ, дышетъ.

Потомъ — пляска поселянъ, веселая тенберовская картина, съ полнымъ добродушіемъ фламандской кисти....

Потомъ.... гроза, не музыка изображающая громъ и молнію, нѣтъ! сама электрическая буря, какъ есть — во всемъ мрачномъ величіи, во всей торжественности, которая пугаетъ даже неустрашимыхъ. Природа — лицомъ-къ-лицу! Невольная дрожь пробѣгаетъ по тѣлу...

И все прошло! опять проглянуло солнце... засвѣтились алмазныя слезки на листочкахъ деревьевъ — все освѣжилось, просіяло — пастушьи рога переключаются съ холма на холмъ и изъ этихъ призывовъ вытекаетъ общій гимнъ поселянъ, пастуховъ, — въ той первобытной простотѣ, которая во сто кратъ выше всѣхъ опошленныхъ идиллій и аркадій. Въ финалѣ симфоніи царитъ отраднѣйшее чувство настроенія теплаго, любящаго, навстрѣчу природѣ, насквозь проникнутой благодатью. — Великая картина природы вся эта симфонія, несравненно выше всѣхъ возможныхъ Клодъ-Лорреновъ и Каламовъ! «Beethoven pinxit». Съ тою разницею, что живопись даетъ одинъ моментъ; музыка даетъ — рядъ моментовъ въ ихъ постепенности; и эта постепенность — сама жизнь!

Сила, создавшая природу, создала и ту гениальную голову, которая могла сосредоточить въ себѣ жизнь природы, чтобы высказать ее въ звукахъ!

Подъ бюстомъ Бетховена, за одну пасторальную симфонію, съ бѣльшимъ правомъ, можетъ быть, нежели подъ статуей Бюффона слѣдуетъ написать:

Maestati Naturae par ingenium \*).

Пеняйте на пасторальную симфонію, что я совѣмъ невольно такъ о ней разговаривалъ. Впрочемъ, давая отчетъ въ моихъ впечатлѣніяхъ, я и въ этомъ буду имъ вѣренъ, если скажу, что симфонія заняла въ душѣ моей главное мѣсто на весь вечеръ — мнѣ даже не хотѣлось слушать ничего другаго. Надо было преодолѣть себя, чтобы наслаждаться послѣдующими нумерами богатой программы.

Исполненіе симфоніи было вообще весьма удовлетворительное, и только обязанность быть строго-взыскательнымъ заставляетъ меня замѣтить слѣдующіе мелкіе недочеты.

Громадный оркестръ вообще — 10 контрабасовъ, 24 примы, 24 секунды, 14 альтовъ, 14 виолончелей и двойной комплектъ всѣхъ духовыхъ (4 флейты вмѣсто двухъ, 4 гобоя вмѣсто двухъ и т. д.), въ нѣкоторыхъ мѣстахъ сим-

\*) Гений равный величію самой природы.

фонии, напримеръ, въ бурѣ, гдѣ шумъ дождя производилъ эффектъ истинно-колоссальный, но мѣстами эта массивность, не входившая въ расчетъ автора, вредила нѣсколько впечатлѣнію, придавая нѣкоторую тяжеловѣсность инымъ фразамъ, гдѣ требовалась чрезвычайная легкость.

Въ концѣ Анданте, гдѣ самимъ авторомъ означены единичные голоса отдѣльныхъ птицъ (соловья, перепелки, кукушки), никакъ не слѣдовало дублировать партій кларнета и особенно гобоя.

Удвоенное исполненіе придадо рѣзкость, выпуклость этому маленькому эпизоду, который Бетховеномъ помѣшенъ на дальнемъ, едва замѣтномъ планѣ.

Та же самая неумѣстная рѣзкость явилась и въ пляскѣ крестьянъ (скерцо). Въ тонкомъ голоскѣ гобоя соло непременно долженъ былъ играть одинъ гобоистъ.

Въ томъ же скерцо соло вальдгорна советѣмъ не удалось.

Темпъ скерцо ( $\frac{3}{4}$ ) былъ взятъ г. Шубертомъ немножко медленнѣе противъ того, какъ бы слѣдовало. Но вообще г. Шубертъ дирижировалъ весьма-исправно и съ большимъ толкомъ.

Превосходный хоръ узниковъ изъ «Фиделіо» не могъ произвести большаго впечатлѣнія;

во первыхъ, потому что онъ связанъ съ впечатлѣніемъ сценическимъ, котораго въ концертѣ нѣтъ;

во вторыхъ, потому что былъ спѣтъ съ текстомъ итальянскимъ, когда написанъ подъ нѣмецкія слова;

въ третьихъ, потому что темпъ его былъ взятъ скорѣе, чѣмъ слѣдовало.

Хористы исполняли свое дѣло старательно.

Музыка Мендельсона къ «Сну въ лѣтнюю ночь» Шекспира нѣсколько разъ была предметомъ статей нашего журнала.

Исполненіе этой прелестной музыки, вообще говоря, было еще удовлетворительнѣе, нежели въ пасторальной симфоніи, хотя самое произведеніе Мендельсона пострадало нѣсколько во впечатлѣніи отъ невыгоднаго сосѣдства— съ Бетховеномъ. Рядомъ съ этимъ колоссомъ всякая музыка въ свѣтѣ принимаетъ размѣры мелковатыя. Этому ничѣмъ нельзя пособить!

Превосходное скерцо (G-moll — 1-й антрактъ), отлично исполненное, до тончайшихъ оттѣнковъ, было повторено по единодушному востребованію публики. Въ прошломъ году, давая отчетъ о концертѣ Берліоза въ Баденѣ, я сравнивалъ его фантастическое скерцо «Фею Мабъ» съ эльфами Мендельсона и отдавалъ преимущество Берліозу въ его истинно волшебныхъ хитросплетеніяхъ оркестра, въ его микроскопической ткани, тоньше паутинныхъ кружевъ. Не отступаясь отъ этого перевѣса въ пользу «фантастичности» Берліоза,— его самой сильной сторонѣ,—замѣчу только, что чудесныя подробности и въ Мендельсоновомъ скерцо. Много тутъ ума, красоты, фантазій и юмору неподражаемаго.

Въ женскомъ хорѣ (пѣсенка эльфовъ, убаюкивающая ихъ царіцу Тита-

нiю) многочисленность исполнительницъ вредила легкости этой нѣжно-граціозной пьески. Тутъ довольно было бы пяти или шести хористокъ на каждую партію.

Чудесный антрактъ (A-moll) съ комическою интермедіею (A-dur) былъ исполненъ въ совершенствѣ, также какъ и свадебный маршъ.

Увертюра Леоноры—опять колоссъ, о которомъ говорить въ двухъ словахъ невозможно, а распространяться не позволяетъ ни время, ни мѣсто. Остается сказать, что эта изумительная, все-раздавливающая увертюра шла еще гораздо-лучше, отчетливѣе, нежели въ концертѣ г. Мортъе.

Общее впечатлѣніе концерта—восхитительное!

Публики—даже на первый разъ, чего ожидать было трудно—собралось весьма-много. Только бель-этажъ былъ пустенекъ—вѣдь и въ самомъ дѣлѣ не Травіату же давали,—не «дивнаго» Верди, а какого-то Бетховена!

Пусть себѣ! — Дѣло великое началось какъ нельзя успѣшнѣе и можно, безъ особеннаго дара предвидѣнія, сказать напередъ, что успѣхъ этихъ отрядныхъ концертовъ будетъ расти весьма-быстро.

Во второмъ концертѣ, какъ слышно, дадутъ увертюру и нѣкоторые нумера изъ оперы Рихарда Вагнера «Тангейзеръ». Мое мнѣніе о ярко-геніальномъ творествѣ Вагнера извѣстно читателямъ этого журнала по прошлогоднимъ моимъ письмамъ изъ-за границы. Душевно радуюсь за Петербургскихъ любителей музыки, что благодаря полезнѣйшему для искусства старанію К. Б. Шуберта, она услышится, хотя въ отрывкахъ, то чудное произведеніе, которое въ цѣлой Германіи признано теперь на-ряду съ первѣйшими операми въ свѣтѣ. Конечно, Вагнерова музыка, отрѣшенная отъ сценическаго дѣйствія и исполненная въ концертныхъ отрывкахъ, теряетъ 50 на сто изъ своего достоинства, но и въ остальной *половинѣ* качества, останется красоты довольно, чтобы плѣнить всякую публику, свободную отъ предубѣжденій. Притомъ, превосходная увертюра оперы, какъ отдѣльное симфоническое произведеніе (но съ опредѣленной программой), не теряетъ ничего и въ концертѣ. По счастью, мы услышимъ эту великолѣпную увертюру еще и завтра, — въ концертѣ филармоническомъ. Въ 3-мъ концертѣ Дирекціи, кромѣ сцены изъ Глуковой «Ифигеніи въ Тавридѣ», какъ слышно, пойдетъ.... Девятая симфонія Бетховена, въ полномъ своемъ величіи.

Составъ программъ въ настоящемъ предпріятіи—дѣло первой важности и мнѣ бы хотѣлось еще много кое-чего высказать по этому предмету, но.... лучше будемъ ждать втораго концерта. Въ числѣ самыхъ нетерпѣливо-жаждущихъ такого высокаго наслажденія—подписывающій эти строки.



# Концертъ Филармоническаго Общества

и первые два концертные вечера  
г. Лауба \*).



еще состоялся великолѣпный музыкальный праздник! Нынѣшній концертный сезонъ, вообще, весьма счастливъ на хорошую музыку. Не успѣваешь дать отчетъ объ одномъ вечерѣ, въ которомъ исполнялись чудеса симфоническія, какъ является опять концертъ, программа котораго способна дать обильную пищу не двумъ-тремъ столбцамъ музыкальнаго фельетона, а двумъ-тремъ серьезнымъ статьямъ. И отдѣльныя мысли даже, невольно-возникающія вслѣдствіе богатаго состава концерта, могли бы въ свою очередь, послужить темою для длинныхъ, критическихъ бесѣдъ.

Наоборотъ, противъ обыкновенныхъ затрудненій музыкальнаго лѣтописца: «что сказать о такомъ-то концертѣ, когда говорить совсѣмъ нечего», при нынѣшнемъ обиліи матеріаловъ затруднителенъ только выборъ существеннаго, болѣе примѣчательнаго, по невозможности подробно описывать все по порядку.

Филармоническое Общество, какъ будто нарочно стараясь загладить прежніе грѣшки свои противъ «филармоніи», — въ нынѣшній разъ составило программу чрезвычайно-занимательную, разнообразную и, за исключеніемъ двухъ номеровъ въ числѣ десяти, — все изъ музыки превосходной; 8:2 порція утѣшительная!

Концертъ открылся пятой симфоніей Бетховена (C-moll). Не чувствуя себя на сегодня въ расположеніи разбирать красоты этого изумительнаго созданія, ограничусь кое-какими замѣчаніями.

Изъ девяти міровъ симфоническихъ, созданныхъ Бетховеномъ, только въ двухъ преобладаетъ трагизмъ, въ двухъ симфоніяхъ, написанныхъ въ минорѣ, съ мажорною развязкою, въ пятой (C—moll) и девятой (D—moll). Симфонія съ минорнымъ финаломъ была для Бетховена невозможностью, потому что не отвѣчала бы его широкимъ понятіямъ о «задачахъ психологическихъ», высказываемыхъ въ формѣ симфоніи. Моцартъ и Мендельсонъ могли написать и написали нѣкоторыя изъ своихъ симфоній съ концомъ минорнымъ, потому что, владея техническою частью, писали между всѣмъ прочимъ и симфоніи. Это еще очень далеко отъ того, чтобъ быть симфонистомъ по призванію. Сколько есть на свѣтѣ «музикусовъ», которые подберутъ фразу къ фразѣ, настрочатъ

\*) Театр. и Муз. Вѣстн. 1859 № 13.

и Allegro, и Adagio, и Scherzo, и финаль; оркеструютъ все это не безъ старательности, крупными буквами выставляютъ на партитурѣ — «Симфонія», да еще съ какимъ-нибудь особымъ, громкимъ заглавіемъ?.. Но развѣ все это въ счетъ? Развѣ это въ самомъ дѣлѣ, взаправду—симфоніи?

Любуясь въ анданте Бетховенскимъ восхитительнымъ пѣніемъ кларнета, которое плыветъ сверхъ темы, варіированной въ віолончеляхъ и альтыхъ, слушающая эти умиленные звуки со слезами, я не могъ сквозь слезы не «улыбнуться», когда вдругъ вспомнилъ, что Фетисы и Улыбышевы глумятся именно надъ этими нотками кларнета, будто бы «ошибочными противъ правилъ» (какихъ?—къмъ изобрѣтенныхъ?) О, тупость педантства! о предразсудки полужнания \*)!

Послѣ симфоніи,—исполненной, подъ управленіемъ К. Шуберта, весьма исправно и отлично-хорошо (въ весьма важной партіи гобоя, г. Луфтъ), шла кисленькая арія Мендельсона, съ истинно-еврейскими завываніями.

Мнѣ жаль было отличнаго голоса исполнительницы (г-жа Кочетова, даровитая диллетантка), употребленнаго на такъ неудачно-выбранную піесу! Невыгодное впечатлѣніе этого № программы тотчасъ же впрочемъ загладилося Бетховенскимъ концертомъ для скрипки, во вдохновенномъ исполненіи Ф. Лауба.

Въ нынѣшній разъ эту чудесно-прозрачную, свѣтлую, ангельски-искреннюю музыку онъ спѣлъ своимъ смычкомъ еще несравненно лучше, нежели въ своемъ концертѣ въ залѣ Благороднаго Собранія. Virtuозность изумительная! Но она въ Лаубѣ существуетъ не сама для себя, а на пользу высоко-музыкальныхъ твореній. Еслибъ всѣ виртуозы такъ понимали свое значеніе и назначеніе!

И опять, къ великому нашему горю, Лаубъ не исполнилъ кряду всего концерта! (Adagio и финальное рондо были отнесены во 2 часть программы).

Первая часть вечера заключилась пѣніемъ г-жи Штуббе, чрезвычайно-талантливой любительницы, обладающей на свое и наше счастье богатымъ, обработаннымъ и симпатичнымъ mezzo-soprano въ соединеніи съ артистическою душою.

Она отлично исполнила духовную пѣсню Бетховена на слова Геллерта, приспособленную къ тексту изъ католической мессы и переложенную на оркестръ (оригиналь написанъ для голоса съ фортепіано). Оркестровка — не знаю къмъ сдѣлана, но, по моему мнѣнію, не совсѣмъ удачно. Самая же му-

\*) И у насъ нашелся ученый (?) музыкантъ, г. Арнольдъ, который не постыдился—въ 1857 году печатною статьею одобрять всѣ «нападенія» Улыбышева на Бетховена (равный бой неправда ли?) и оправдывать всѣ нелѣпости Улыбышевскаго пасквиля *Beethoven et ses glossateurs*)—акустическими (!) выводами. Но этому заповѣдалому теоретику или, какъ онъ самъ себя величаетъ, «теоріику» я, конечно, не сдѣлаю чести, поставивъ его имя въ одну строку съ брусельскимъ Улыбышевскимъ или нижегородскимъ Фетисомъ. Тѣ оба хоть въ чемъ-нибудь выказали и начитанность, и нѣкоторый смыслъ, и нѣкоторый вкусъ.

зыка, при всей красотѣ, страдаетъ нѣкоторымъ однообразіемъ, такъ какъ все не рассчитана для концертнаго исполненія.

Главною пѣсью второй части музыкальнаго торжества была Вагнерова увертюра къ «Тангейзеру».

Безпрерывно занимаясь Вагнеровыми операми, изучая въ нихъ каждую нотку, я жадно ловилъ случай воскресить въ себѣ чудесныя дрезденскія впечатлѣнія отъ исполненія «Тангейзера» на сценѣ; и вотъ, наконецъ, опять услышалъ эти вдохновенные звуки въ полномъ, богатомъ оркестрѣ...

И опять—свѣжесть, новизна въ общемъ впечатлѣніи, хотя и малѣйшія подробности партитуры могъ подсказать наизусть! — опять могущественное, душу захватывающее вліяніе творческой силы, идущей прямо къ дѣлу, къ своей вполне художественной цѣли!

Надобно быть глухимъ или нарочно закрывать въ себѣ внутренній слухъ, чтобъ не признавать великой красоты въ такомъ произведеніи — (объ умѣ и драматической выразительности Вагнеровой музыки даже и враги Вагнера не спорятъ).

Зная программу, зная глубокую психологическую мысль, лежащую въ основѣ этой музыкальной драмы, невозможно не подчиниться совершенно могуществу пластическихъ образовъ, которые выступаютъ такъ выпукло, такъ осязательно въ этой гениальной увертюрѣ!

Борьба чувственности, фантастически-обаятельныхъ роскошныхъ видѣній со строгимъ аскетизмомъ средне-вѣковаго христіанства,—прожиганье души огнемъ сладострастія и вмѣстѣ испепеляющимъ раскаяніемъ въ этихъ грѣшныхъ радостяхъ, борьба тяжкая, трагическая, для которой единственный исходъ — смерть, все это врядъ-ли когда-нибудь еще можетъ быть выражено музыкальными звуками съ такою потрясающею правдою...

Что же касается до техническихъ средствъ, до собственно музыкальной фактуры, то можно не призадумавшись сказать, что увертюры Вебера, при всей своей гениальности,—дѣтски-слабы передъ Вагнеровою, а въ оркестровкѣ Вагнера есть новизна изумительная, великолѣпіе и могущество неслыханныя.

Это—чудесный оркестръ Берліоза, со всѣми его блистательными завоеваніями на этомъ полѣ, но еще лучше, потому что мелодическая сторона въ Берліозѣ, какъ Французѣ, одностороння, ограничена и иногда мелковата, а здѣсь—мелодичность идетъ по стопамъ Бетховена, Вебера и Франца Шуберта. Красота же оркестра всегда въ неразрывной связи съ красотой кантлены. Довольно дружный, троекратный взрывъ громкихъ аплодисментовъ сопровождалъ послѣдніе звуки восхитительной увертюры.

Такія рукоплесканія въ большой массѣ публики, наполнившей огромную залу Дворянскаго Собранія,—явленіе многозначительное.

Правда и красота Вагнеровой музыки берутъ свое, не смотря на всѣ враждебные толки недоучившихся музыкальныхъ краснобаевъ, которые своимъ девизомъ взяли: «войну противъ пукунфтистовъ».

Публика наша, добрая, довѣрчивая, жаждущая правды и красоты, уже достаточно сбита съ толку въ отношеніи Вагнера журнальными разглагольствованіями á la Улыбышевъ (который тоже ополчался противъ Вагнера, не зная изъ него ни одной нотки). Публика наша на столько недоумѣваетъ еще о достоинствахъ Вагнера, что не рѣшается дать полную волю своему восторгу, будто боится сдѣлать ошибку. Тѣмъ не меньше—аплодисменты громкіе, троекратные явились сами собою. Еслибъ можно было повторить огромную увертюру (утомительную для играющихъ, особенно для скрипачей), слушатели были бы чрезвычайно довольны; это можно было прочесть на всѣхъ лицахъ.

«Ормуздъ» побѣждаетъ; «Ариманъ» скоро и у насъ будетъ имѣть своимъ представителемъ только небольшой кружокъ людей, «отсталыхъ» по тупости или по упрямству.

За увертюрой Тангейзера шло содо контральта изъ эпилога въ оперѣ «Жизнь за Царя».

Тутъ невольно мелькаетъ мысль, что чѣмъ лучше концертъ въ своей программѣ, тѣмъ онъ хуже съ истинно-эстетической стороны.

Это не парадоксъ. Даже не развивая въ нынѣшній разъ подробно этого предмета, «вызывающаго на размышленія»—можно легко пояснить, что чѣмъ глубже задумана музыка, тѣмъ ярче въ ней воплощается мысль, чѣмъ больше она западаетъ въ душу, приводитъ душу въ извѣстный особый строй—тѣмъ сильнѣе чувствуется непріятное ощущеніе, когда этотъ строй разстраивается новыми впечатлѣніями, нисколько не подходящими къ предыдущимъ. Васъ угощаютъ вкусными блюдами, но почти безъ промежутка, предлагаютъ одно за другимъ, не даютъ «ни отдыха, ни срока» и безъ малѣйшаго гастрономическаго расчета въ чередованіи блюдъ.

Увертюра къ «Тангейзеру»—прологъ, подготовленіе къ музыкальной драмѣ глубокой, серьезной, требующей сосредоточенности въ слушатель. Впечатлѣніе этой музыки такъ могуче, что слушатель надолго долженъ остаться подъ ея влияніемъ—надолго т. е. на весь вечеръ, наполняемой «оперою» Тангейзеръ.

А въ концертѣ за этой увертюрой, германской, насквозь пропитанной ароматомъ отдаленныхъ западно-рыцарскихъ легендъ, идетъ вдругъ «плачь Вани по убитомъ Сусанинѣ», идетъ музыка изъ эпилога оперы, т. е. результатъ цѣлаго вечера впечатлѣній изъ совсѣмъ особаго міра—изъ міра борьбы славянскихъ племенъ, изъ міра русскаго деревенскаго простонародья съ его унылыми сѣверными напѣвами!...

Вредно для впечатлѣнія чудесной увертюры, вредно и для впечатлѣнія неподражаемой въ своемъ родѣ Глинкиной музыки, хотя бы она была исполнена не только г-жею Соколовою (еще не довоспитавшею себя для такой задачи), но—самою Віардо.

О порядкѣ программъ концертныхъ еще поговоримъ когда нибудь вообще.

Адажіо и рондо изъ концерта Бетховена были исполнены г. Лаубомъ

съ такимъ же совершенствомъ, какъ и первое аллегро этого концерта. Но впечатлѣніе отличнаго «адажіо» (D-dur) было значительно ослаблено тѣмъ, что оно явилось отрѣзаннымъ отъ перваго аллегро (D-dur).

«Рондо» въ этомъ концертѣ весьма уступаетъ въ достоинствѣ двумъ предъидущимъ частямъ. Въ концертныхъ сочиненіяхъ и Бетховенъ не избѣгъ Ахиллесовой пяты, общей съ Моцартомъ и Гайдномъ, не держаться на одной высотѣ полета до конца піесы. Тутъ многое зависитъ отъ «ложности» самаго рода виртуозной музыки. Она можетъ быть превосходна, какъ въ настоящемъ скрипичномъ концертѣ, но все только... до извѣстной степени, а не безпредѣльно, какъ въ симфоніи или въ оперѣ.

Арія Гориславы изъ «Русланъ и Людмилы», исполненная г-жею Кочетовой, произвела отличное впечатлѣніе. Очаровательная музыка эта, задуманная какъ отдѣльная, и вовсе не сценическая піеса въ тысячу разъ лучше въ концертѣ нежели на театрѣ. Исполненіе было исправно, хотя недостаточно граціозно, а напротивъ «тяжеловато», что разнорѣчить этой Шопеновски-нѣжной и деликатной музыкѣ съ характеромъ.

Затѣмъ шелъ номеръ программы, который по музыкѣ слишкомъ не подъяръ составу концерта, но былъ замѣчателенъ исполненіемъ. Сцену «Miserege» изъ Трубадура Верди спѣлъ на офиклейдѣ пріѣзжій артистъ, г. Колосанти, и спѣлъ отлично-хорошо.

Г. Колосанти, избравшій своей спеціальностью инструментъ весьма не аристократическій въ оркестровой іерархіи, тѣмъ не менѣе своею изящною фразировкою и мастерскимъ владѣніемъ всѣми средствами офиклейды истинный виртуозъ, въ лучшемъ значеніи слова.

Францъ Листъ, рекомендуя мнѣ г. Колосанти, пишетъ такъ:

«Если въ васъ, какъ я опасаюсь, еще есть предубѣжденіе въ пользу «офikleidy», то вотъ вамъ виртуозъ, который способенъ такое предубѣжденіе уничтожить».

Г. Колосанти превращаетъ офikleidu въ человѣка, въ «тенора» — со всѣми невозможнѣйшими «ut de poitrine». — «Еслибъ какимъ нибудь фокусомъ можно было спрятать неуклюжій корпусъ самой офikleidy, я увѣренъ, что г. Колосанти могъ бы очень выгодно замѣнить большинство итальянскихъ пѣвцовъ (теноровъ, баритоновъ и басовъ вмѣстѣ!) — во всѣхъ модныхъ итальянскихъ операхъ».

Отъ сосѣдства ли съ плоскою музыкою «Trovatore», — отъ симпатическаго ли голоса г-жи Штуббе, не знаю, только исполненная этою талантливою любительницею арія изъ «Жидовки» Галеви «Il va venir» показалось мнѣ не лишеною ни правды драматической, ни значительной степени изящества. Вдохновенія тутъ, конечно, не много, но бездна вкуса и умѣнія распорядиться средствами искусства. Эта арія, какъ и многое въ Жидовкѣ, принадлежитъ къ первостепеннымъ созданіямъ, но далеко выше посредственности и имѣетъ въ



себѣ истинную граціозность, истинно-музыкальныя достоинства, которыхъ не обрѣтается вовсе въ сочиненіяхъ музыкальныхъ писакъ, слывущихъ за геніевъ.

Концертъ заключился—на славу—превосходнымъ въ своемъ родѣ, фугированнымъ финаломъ изъ Моцартовой знаменитой симфоніи C-dur.

По случаю этого финала, блистательно, побѣдоносно-проведеннаго черезъ разныя мытарства контрапункта, такъ и хочется потолковать о разницѣ въ направленіи симфоній Моцарта съ симфоніями Бетховена,—о Моцартовомъ огнѣ въ этомъ сочиненіи, который свѣтитъ да не грѣетъ, и еще о разныхъ разностяхъ... но оставимъ это до другаго случая.

Чтобы не заставить публику слишкомъ-долго ждать отчета о (замѣчательныхъ въ высшей степени) квартетныхъ вечерахъ г. Лауба въ залѣ г. Бенардаки, скажемъ сегодня о двухъ первыхъ изъ нихъ, хотя въ немногихъ словахъ, т. е. не касаясь на этотъ разъ Бетховенскихъ послѣднихъ квартетовъ.

Въ первый вечеръ (12 марта) кромѣ квартета Бетховена Es-dur, op. 127, были исполнены: квартетъ G-dur Гайдна, тріо Мендельсона (C-moll) для фортепіано, скрипки и виолончеля, потомъ прелюдія и фуга для одной скрипки Себастьяна Баха.

Въ квартетахъ, Лаубъ, кажется, еще выше, нежели въ соло. Онъ совершенно сливается съ исполняемою музыкою, чего не умѣютъ дѣлать многіе виртуозы, въ томъ числѣ и Вьетанъ. Гайдна Лаубъ играетъ въ такомъ же совершенствѣ, какъ и Бетховена, что для нынѣшняго виртуоза весьма нелегко.

Въ піесѣ «*violino solissimo*» Баха, Лаубъ изумилъ еще больше чѣмъ въ своей каденцѣ Бетховенскаго концерта—мастерствомъ вести вмѣстѣ нѣсколько самостоятельныхъ мелодій, исполнять фугу на одной скрипкѣ, со всѣми отгѣнками раздѣльныхъ, свободно-сплетающихся голосовъ. Для многихъ любителей подобная музыка въ строго полифоническомъ (многоголосномъ) стилѣ—истинное наказаніе. Они принуждаютъ себя слушать эту «ученую дичь» и не понимаютъ въ ней—ничего. Но въ этомъ, конечно, ни безсмертный геній Баха, ни его глубокій, аскетическій стиль не виноваты.

Исполненіе Мендельсоновскаго тріо г. Рубинштейномъ было громоносно; колоссальная виртуозность этого піаниста задавила партіи скрипки (Лаубъ) и виолончеля (Шубертъ). Остается спросить, того ли именно желалъ композиторъ?—я не берусь рѣшить, потому что не могу вникнуть въ намѣренія этой музыки. Она, по моему мнѣнію, слишкомъ-рѣзко относится къ категоріи... «*du genre ennuyeux*». Собственно это не музыка.

Во второй вечеръ, кромѣ Бетховенскаго квартета (A-moll), были исполнены соната C-moll для скрипки и ф. п. Бетховена (op. 30), Адажіо и фуга для одной скрипки Баха, и Моцартовъ квинтетъ (G-moll). Въ квинтетѣ прелестны три первыя части. Финалъ положительно слабъ. Можно было сдѣлать выборъ и лучше. Въ піесѣ Баха, еще болѣе изящной въ своемъ стилѣ, нежели предъидущая, Лаубъ творилъ чудеса. Впечатлѣніе ни съ чѣмъ несравнимое. Въ сонатѣ съ фортепіано, на которомъ игралъ г. Лешетичкій, досадно было

на знаменитаго гостя... зачѣмъ онъ въ партнеры себѣ избралъ такого фортепiаннаго «лихача», который понятiя не имѣеть, что значить—исполнять Бетховена. Если почему-нибудь г. Рубинштейнъ не захотѣлъ взять на себя труда исполнить прелестную Бетховенскую сонату съ однимъ изъ лучшихъ скрипачей въ свѣтѣ, то г. Лаубъ имѣлъ подъ рукою другаго отличнаго и дѣльнаго виртуоза, специалиста по части Бетховенской музыки—я говорю о г. Мортъеде-Фонтенѣ. Тогда бы мы услышали сонату во всей ея красѣ, а теперь соната для насъ пропала. Отличный скрипачъ не пособить, когда главная фортепiанная партiя искажена неправильною фразировкою до каррикатуры.



## Концерты \*).



Героическая симфонiя. — Lobgesang.—«Чаюнна» Баха.—Трiо Ф. Шуберта.—Квинтетъ А. Рубинштейна. — Испанская увертюра Гляпки. — Увертюра М. Балакирева.—Живыя картины.—

Концерты — предметъ для журнала спеціального по музыкѣ неистощимый. Много разъ выражено было въ нашихъ столбцахъ замѣчанiе, что однѣ «программы» концертовъ вообще могутъ дать обильнѣйшую пищу для музыкально-критическихъ разсужденiй, а если встрѣчаются исполненiя созданий капитальныхъ, тузовыхъ, если встрѣчаются высоко-замѣчательные исполнители, если встрѣчаются полезнѣйшія нововведенiя на этомъ полѣ, могутъ ли оскудѣвать наши отчеты? Теперешнiй сезонъ, гдѣ въ быстрой очереди дня за днемъ, какъ въ картинахъ волшебнаго фонаря, смѣняются образцовыя музыкальныя творенiя разныхъ стилей, разныхъ родовъ, разныхъ степеней генiальности, разныхъ по назначенiю и по впечатлѣнiю,—не богаче ли для мысли о музыкѣ, нежели сезонъ итальянской оперы, гдѣ все разнообразiе одного года въ сравненiи съ другимъ состоитъ въ томъ, что, напримѣръ, въ прошломъ году чаще давали Трубадура нежели Ломбардцевъ, а въ нынѣшнемъ больше Ломбардцевъ нежели Трубадура—?

Упомянувъ только о замѣчательномъ, оставивъ, слѣдовательно, въ сторону—такъ называемые «большіе вокальные и инструментальные концерты» гг. машинистовъ, декораторовъ и бутафоровъ, скажемъ о второмъ симфоническомъ концертѣ Императорской Театральной Дирекціи, о третьемъ квартетномъ вечерѣ г-на Лауба и о концертѣ г. Вителаро съ живыми картинами А. Роллера.

\*) Театр. и Муз. Вѣстн. 1859 г., № 14.

Давъ публикѣ насладиться великою «пасторальною» симфоніею во второмъ своемъ концертѣ, Дирекція Театровъ назначила другой Бетховенскій колоссъ, симфонію героическую.

Эта третья изъ симфоній Бетховена есть чудо музыки со всѣхъ возможныхъ сторонъ.

Прежняя,—для насъ нынѣшнихъ, зѣло «отсталая»—критика смотрѣла и на Бетховенскія симфоніи не иначе какъ на болѣе или менѣе удачныя издѣлія музыкальнаго ремесла. Въ старину было неизмѣннымъ правиломъ хоть что-нибудь да порицать въ художественномъ произведеніи, т. е. за одно автора поглядить по головкѣ, за другое пожурить; «иначе», думали эти велемудрые господа, «что же и за критика, когда нечего критиковать?».

Красоты перваго Аллегро, Адажіо (похороннаго марша) и Скерцо слишкомъ ослѣпительны даже и для этихъ Миносовъ и Радамантовъ музыкальнаго царства; такимъ образомъ за первое Аллегро, за маршъ и за скерцо Бетховень удостоился отъ нихъ диплома на нѣкоторую способность къ симфоніи, на нѣкоторый талантъ, хотя, разумѣется, странный, капризный, не очищенный во вкусѣ (*bizarre et extravagant*), не наряду съ гениемъ Моцарта, но все-таки довольно-замѣчательный для послѣ-Моцартовыхъ временъ упадка симфоническаго стиля. (Все это разсужденіе вы можете цѣликомъ встрѣтить въ знаменитомъ трехтомномъ панегирикѣ Моцарту).

За-то Миносы и Радаманты напустились на Бетховена по случаю финала героической симфоніи. «И тривиально, и плохо по контрапункту, и несвязно, и вообще слабенько, никакъ не подѣ-пору предъидущимъ, красивымъ частямъ. Первое Аллегро—прелесть; маршъ хорошъ, но испорченъ неловкимъ фугато и чрезмѣрною длиною, — надо бы поурѣзать; финаль рѣшительно неудаченъ,—въ видахъ пользы симфоніи его слѣдуетъ замѣнить великолѣпнымъ финаломъ (C-dur) изъ 5-й симфоніи (C-moll). Тогда только героическая симфонія округлится какъ слѣдуетъ и будетъ вполне достойна своего названія и своей программы».

Вотъ вамъ, въ сокращенномъ видѣ, приговоръ изрѣченный героической симфоніи многими знатоками (!) изъ современниковъ Бетховена, модный въ двадцатыхъ годахъ нашего вѣка и, на позоръ музыкальнаго человѣчества, повторенный слово въ слово очень недавно въ выходкѣ противъ Бетховена, напечатанный въ 1857 году, иждивеніемъ «достопочтеннаго» нашего соотечественника (*Sit illi terra levis*).

Въ этой книгѣ, порожденной смѣшеніемъ вкусовъ:

«Французскаго съ нижегородскимъ»,

въ этомъ продуктѣ незнанія и самолюбія до слѣпоты и глухоты ко всему, что на свѣтѣ дѣется, въ этомъ любопытномъ въ своемъ родѣ памятникѣ заблужденія человѣческаго, колоссальная ошибка—въ родѣ «эстетики» Гоголевой Агафьи Тихоновны, которая для своего «идеала» перетасовываетъ носы, губы и подбородки своихъ жениховъ,—сужденіе о возможности замѣнить (!) финаль

героической симфоніи финаломъ изъ пятой—составляетъ еще не самую замѣтную нелѣпность. Все это, въ своемъ родѣ, почти столько же «колоссально», какъ и самая героическая симфонія. Не всякій способенъ стяжать безсмертіе и съ отрицательной стороны!

Теперь, если я вамъ скажу, что финаль героической симфоніи есть великолѣпнѣйшій ея вѣнецъ, что вся симфонія (нисколько не портретъ Наполеона I и не «батальная» живопись) тяготеетъ къ своему финалу, что красоты, изумительной красоты въ ней ни на волосокъ не меньше (если не больше), какъ и въ трехъ предъидущихъ частяхъ, что и по изобрѣтенію, и по контрапункту, и по инструментовкѣ это неисчерпаемый родникъ прелестей, вы, конечно, не потребуете, чтобъ я вамъ здѣсь доказалъ такое свое убѣжденіе. Для доказательства, какъ я ихъ понимаю въ этихъ предметахъ, надобно:

Во первыхъ, прочитатъ вамъ длинную лекцію объ организмѣ музыкальныхъ созданій вообще, съ бездною примѣровъ (нотами или звуками).

Во вторыхъ, прочитатъ не менѣе длинную лекцію о томъ, чѣмъ должна быть симфонія, въ ея Бетховенскомъ идеалѣ,—это опять съ цѣлымъ арсеналомъ подкрѣпленій изъ партитуръ, и наконецъ

Въ третьихъ, разобрать по косточкѣ весь огромный финаль en question, чтобъ прослѣдить всѣ его чудеса, шагъ за шагомъ, съ ихъ стороны технической и эстетической.

Чтобъ избавиться отъ подобной рацеи, не лучше ли прямо повѣрить мнѣ на слово—?

Исполненіе симфоніи было весьма-исправно въ общемъ, хотя «пасторальная» шла съ многихъ сторонъ лучше этой.

Вторую часть концерта наполняла Мендельсонова симфонія - кантата «Lobgesang»,

Благодарность, выраженная мною въ прошлый разъ необыкновенно-полезному учрежденію этихъ большихъ симфоническихъ концертовъ, не позволяетъ мнѣ быть вполне строгимъ къ составу программъ, не позволяетъ высказать безъ оговорокъ, что этой симфоніи-кантатѣ было не-мѣсто въ первыхъ симфоническихъ концертахъ для петербургской театральной публики, которая,—повторяю, такъ рѣдко имѣла случай наслаждаться исполненіемъ большихъ, сложныхъ музыкальныхъ произведеній изъ числа первоклассныхъ.

Безъ сомнѣнія и въ этой кантатѣ Мендельсонъ не безъ огромныхъ достоинствъ, но въ іерархіи всѣхъ извѣстныхъ большихъ вокально-инструментальныхъ сочиненій эта «хвалебная пѣснь» займетъ мѣстечко весьма невидное и незавидное.

Это—пѣса, написанная на случай (для праздника открытія памятника Гуттенбергу, во Франкфуртѣ, въ 1847 году), и какъ всѣ подобныя заказныя работы скороспѣлки (въ томъ числѣ и Бетховенова кантата «der glorreiche Augenblick», по случаю вѣнскаго конгресса, въ 1814 г.) выказываетъ большую или меньшую степень навыка, рутинны въ композиторѣ, но по вымыслу, по

изобрѣтенію принадлежитъ къ области посредственнаго, дюжиннаго и, слѣдовательно, эфемернаго въ искусствѣ.

У васъ подъ руками богатѣйшій оркестръ, богатѣйшій персоналъ хоровъ, весьма-удовлетворительные солисты, публика ждетъ, жаждетъ высокихъ наслажденій отъ такой массы музыкальныхъ орудій....

Между тѣмъ сколько на свѣтѣ оперъ, которыхъ Петербургъ теперь не слышитъ и, быть можетъ, долго еще не услышитъ, оперъ Глука (Армида Альцеста, Орфей, двѣ Ифигеніи), оперъ Моцарта (Волшебная флейта, *Cosi fan tutte*, Бельмонтъ и Констанца, Фигаро), оперъ Керубини (Медея, Водовозъ), оперъ Мегюля (Юсифъ, Стратоника, Евфрозина, Ариоданъ), оперъ Вебера (Эврианта, Оберонъ), оперъ Шпора съ частями прелестными (Фаустъ, Лессонда), оперъ Вагнера (Тангейзеръ, Лоэнгриць, Корабль-призракъ)!—Кромѣ оперной музыки, откуда хоры и цѣлыя сцены составили бы репертуаръ самый разнообразный на многіе годы концертовъ, кромѣ театральнаго стиля есть произведенія ораторныя.

Ораторіи Генделя (цѣлыми десятками), ораторія Гайдна (двѣ: Сотвореніе міра и Четыре времени года, изъ которыхъ и отдѣльныя части могутъ съ успѣхомъ быть исполняемы въ такихъ концертахъ), ораторіи Мендельсона (которыя обѣ, и «Paulus» и «Elias», въ 100 разъ лучше, нежели «Lobgesang»), драматическія фантазіи Берліоза; потомъ, еще серьезнѣе:

«Реквиемъ» Моцарта.

«Реквиемъ» Керубини.

Мессы Керубини, мессы Бетховена, Баха—!

По мнѣнію нашему, весьма посредственное произведеніе Мендельсона— прототипъ того «несчастнаго» рода музыки, куда принадлежать всѣ «океаны» способные только потопить въ себѣ своихъ авторовъ, прежде чѣмъ изольются въ Лету—?

Снотворность Мендельсоновыхъ хоровъ утомила вниманіе и помѣшала даже впечатлѣнію отъ гениальной увертюры къ Тангейзеру (которая, вопреки первой афишѣ, поставившей ее очень на-мѣстѣ — для открытія второй части концерта, вдругъ появилась въ самомъ концѣ всего вечера, для разѣзда! а это было невыгодно и для «Леоноры» Бетховена въ первомъ концертѣ).

Исполненіе самой увертюры было не такъ удачно, не такъ горячо какъ въ Филармоническомъ концертѣ. Во всемъ тутъ Мендельсонъ виноватъ, съ его бесконечно-протянутою «канителью» скучной псалмодіи!

И въ театрѣ горячія рукоплесканія служили опять утѣшительнымъ фактомъ, что музыка Вагнера большинству нашей публики весьма и весьма нравится, а что было бы, еслибъ у насъ слышали эту музыку въ ея неразрывной связи съ драмой, со сценическимъ представленіемъ?

Посѣтителей было больше, чѣмъ въ первомъ концертѣ, и много даже въ бель-этажѣ. Добрый знакъ! Что бы что нибудь хорошее у насъ принялось,

надо прежде всего, чтобы это хорошее вошло в моду, а уставщиками моды, — всегда лица такъ называемаго большаго свѣта.

Квартетные вечера Ф. Лауба продолжаютъ привлекать избранное общество поклонниковъ серьезной музыки. (Записные итальяноманы, энтузиасты къ Травиатамъ и Трубадурамъ, бѣгутъ, не оглядываясь, при одномъ имени Баха или Бетховена).

На третьемъ вечерѣ былъ исполненъ квартетъ *cis-moll* Бетховена, ор. 131 (объ этихъ послѣднихъ квартетахъ поговоримъ въ отдѣльной статьѣ), трио Франца Шуберта (*B—dur*) для ф. п., скрипки и виолончеля (гг. Леви, Лаубъ и К. Шубертъ), «Чаконна» Себастьяна Баха для одной скрипки и квинтетъ (для двухъ скрипокъ, двухъ альтовъ и виолончеля) А. Рубинштейна.

Трио Франца Шуберта, не смотря на знаменитость композитора, весьма не знаменитаго само-по-себѣ, т. е. въ двухъ смыслахъ: и не пользуется особою славою, и не заслуживаетъ ея. Это — вѣнская музыка, въ легкомъ и нѣсколько-отсталомъ стилѣ; въ сущности это — пустячки, погремучки.

Исполненіе трио было весьма хорошее, но это не пособило несовсѣмъ удачному выбору этой музыки, тогда какъ на мѣсто ея мы могли бы слушать одно изъ созданій Бетховена, одну изъ его сонатъ со скрипкой, одно изъ его семи фортепіанныхъ трио.

«Чаконна» Баха, опять — изумленіе смычку и лѣвой рукойъ Лауба, его густѣйшему тону, широкой тесьмѣ звука подъ его смычкомъ, усиливающимъ скрипку вчетверо противъ обыкновеннаго, его деликатнѣйшимъ оттѣнкамъ въ «*pianissimo*», его неподобнѣйшей фразировкѣ съ глубокимъ вниманіемъ въ глубокой стилъ Баха! — Что за геній этотъ Бахъ! Возьметъ одну мысль и проводить ее все глубже и глубже, вживается въ нее, и вмѣстѣ съ этою мыслью въѣдряется въ тайники души! Слушая эту восхитительную музыку въ восхитительномъ Лаубовомъ исполненіи, начинаешь недоумѣвать: можетъ-ли быть на свѣтѣ еще иная музыка, совсѣмъ иной стилъ (не полифоническій), можетъ ли имѣть иной стилъ право гражданства въ искусствѣ — столько полное, какъ безконечно органической, многоголосный стилъ великаго Себастьяна?

А чудесная, серьезная виртуозность Лауба наводитъ насъ на грустныя мысли, что съ отъѣздомъ этого отраднаго гостя, Петербургъ — городъ столько блистательный въ разныхъ отношеніяхъ, одна изъ первѣйшихъ столицъ міра, опять осиротѣетъ въ отношеніи «первостепенной» скрипки. Былъ у насъ Вьетанъ — и насъ покинулъ; Лауба мы не стараемся переманить изъ Берлина!

Въ заключеніе вечера исполнялся квинтетъ А. Рубинштейна, квинтетъ заранѣе превознесенный до небесъ поклонниками этого піаниста, какъ сочиненіе геніальное, дивное «ни въ сказкѣ сказать, ни перомъ описать».

Любопытство напряжено, будемъ слушать какъ можно внимательнѣе...

Странное дѣло творчество г. Рубинштейна! Надобно придти къ мысли, что ему никакъ нельзя отказать въ талантѣ, если подъ талантомъ будемъ ра-

зумѣть способность производить нѣчто проникнутое особенностью, носящее на себѣ индивидуальный отпечатокъ.

Эти особенности стиля, этотъ оригинальный отпечатокъ музыкальной производительности могутъ быть, конечно, чрезвычайно-разнообразны, иногда прямо—противуположны другъ другу.

Есть въ музыкѣ произведенія, которыя по нѣкоторой необычайности формы, по глубинѣ художественной мысли, по сложности фактуры, могутъ на первый разъ показаться чѣмъ-то несимпатическимъ, непріятнымъ, почти не музыкальнымъ, но потомъ, чѣмъ далѣе, тѣмъ больше свыкается съ нимъ слухъ нашъ, съ каждымъ разомъ открываетъ въ нихъ новыя глубокія красоты, новыя безпридѣльные горизонты. Таковы многіе созданія Шумана, Баха, Бетховена, особенно изъ его послѣднихъ, таковы многія части оперъ Вагнера. Все это никакъ не можетъ вдругъ возбудить общее сочувствіе. Все это ждетъ своего времени, пониманія достаточно подготовленнаго, развитаго.

Есть въ царствѣ звуковъ и другаго рода произведенія, съ притязаніемъ на серьезность и глубину, съ преодоленіемъ техническихъ сторонъ музыкальнаго дѣла, съ усвоеніемъ себѣ разныхъ эффектныхъ замашекъ, но безъ внутренней музыкальной сердцевины. Какъ въ предъидущемъ случаѣ превосходная музыка будто закрыта до времени какимъ-то облакомъ, туманомъ, къ которому надо привыкнуть, чтобы онъ разсѣялся передъ просвѣтленнымъ сознаніемъ красоты и мысли,—такъ наоборотъ, здѣсь — не музыка облекается «въ костюмъ музыки», и щеголяя въ этомъ «домино», взятомъ на прокатъ, хоть отъ Мендельсона, до времени обморочиваетъ и большинство публики, и даже меньшинство, т. е. людей знающихъ. Всѣмъ кажется, и можетъ казаться, что тутъ есть и что-то красивое, и что-то глубоко-задуманное, и музыкальная поэзія, и поэтическая музыкальность, а на самомъ дѣлѣ ничего этого нѣтъ. Присмотритесь поближе (т. е. прислушайтесь чаще, да съ толкомъ, съ анализомъ), вы увидите, что вмѣсто красавицы—музыки домино прикрываетъ наглою претензію.

Къ такой категоріи, по крайнему своему разумѣнію и никому не навязывая своихъ убѣжденій, я отношу музыку А. Рубинштейна.

Послѣ пресловутаго и очень длиннаго квинтета впечатлѣніе... такое-же, какъ и послѣ знаменитой симфоніи.

Если симфонія названа «Океаномъ», почему же было не выставить въ заглавіи квинтета: «Сушь»?—по крайней мѣрѣ мы знали бы, чего тутъ ждать.

Жаль, что наше время не можетъ еще высвободиться отъ вліянія скучной Мельдельсоновщины и что именно вредная для искусства, слабая сторона великаго таланта, создавшаго гениальную музыку къ «Сну въ лѣтнюю ночь», нашла такого ретиваго и плодовитаго продолжателя въ Рубинштейнѣ! Жаль, что все это пользуется уже извѣстностью, репутаціею и вытѣсняетъ изъ программы серьезнѣйшихъ концертовъ или квартетныхъ вечеровъ то, что слѣдуетъ слышать!

Не будь на свѣтѣ «хвалебной пѣсни» Мендельсона и мы услышали бы во второмъ концертѣ Дирекціи какія-нибудь капитальнѣйшія изъ музыкальных чудесъ!

Не будь на свѣтѣ Рубинштейнова «квинтета», мы на третьемъ изъ столько рѣдкихъ въ своемъ родѣ вечеровъ Лауба любовались бы квинтетомъ Моцарта, Бетховена, или—что еще лучше—квartetомъ Гайдна! Лаубъ такъ дивно исполняетъ квартетную музыку, а на Гайдна въ составѣ своихъ программъ покупился...

Въ воскресенье, 29 марта, состоялся въ Большомъ Театрѣ концертъ г. Вителаро, рачительнаго дирижера хоровъ русской оперной труппы. Объ этомъ концертѣ нельзя не сказать нѣсколькихъ словъ, потому что въ немъ исполнялось многое очень-замѣчательное, при томъ были повторены превосходныя живыя картины, поставленныя А. Роллеромъ, и въ свою очередь должны служить поводомъ къ нѣкоторому замѣчанію изъ области эстетики.

Кромѣ нѣсколькихъ блистательныхъ нумеровъ изъ оперы «Жизнь за Царя» (увертюра, интродукція, тріо перваго акта, полонезъ), мы слышали еще отличное произведеніе нашего великаго роднаго музыканта: увертюру (или фантазію для оркестра) на испанскую плясовую мелодію (*La jota aragonesa*). Что за прелесть и въ обработкѣ гармонической, и въ чудныхъ подробностяхъ оркестровки! Что за огонь, увлеченіе въ цѣломъ созданіи, такъ и кипящемъ знойною южною жизнью! Арфа и пицикато скрипокъ съ большимъ эффектомъ замѣняютъ чисто-испанскій аккомпаниментъ гитаръ; кастаньеты своимъ легкимъ побрякиваніемъ сообщаютъ всему ритму колоритность, осязательность. Но и арфѣ, и кастаньетѣ было бы мало; такіе эффекты могутъ встрѣтиться въ произведеніяхъ и Пуньи, и Штрауса; здѣсь, кромѣ этого блестящаго колорита, есть глубокое, внутреннее достоинство сочиненія, рисунка богатѣйшаго, художественнаго развитія мысли, живьемъ выхваченной изъ народности испанской.

Я знаю здѣсь многихъ музыкантовъ, которые отзываются объ этой музыкѣ чуть что не съ пренебреженіемъ. Въ Германіи (за исключеніемъ гениальнаго веймарскаго капельмейстера, который исполнялъ эту піесу въ придворныхъ концертахъ) музыкальные знатоки тоже не раскусили Бетховенской красоты этого произведенія, не вникнули дальше внѣшней, легкой, блестящей его колоритности. Все это не помѣшаетъ однако этой увертюрѣ быть весьма-значительнымъ листикомъ лавроваго вѣнца на челѣ гениальнѣйшаго изъ русскихъ музыкантовъ.

Вотъ кѣмъ можетъ и должна го рдиться наша родина, какъ самобытнымъ, истинно - русскимъ художникомъ, а не безнаціональными «дополнителями» Мендельсона.

Новое утѣшительное явленіе для русскаго искусства—молодой музыкантъ, котораго произведеніе было также исполнено въ концертѣ г. Вителаро, а именно: М. А. Балакиревъ. Его увертюра на русскія темы, конечно, еще не полное художественное произведеніе; въ общемъ впечатлѣніи эта піеса удовлетво-



рительна, ей какъ будто не достаеъ замкнутости въ формѣ, законченности; темы изъ народныхъ пѣсенъ, отлично-выбранныя, прекрасно между собою сочетаются и мѣстами весьма изящно расположены въ оркестрѣ. только въ общемъ теченіи желалось бы чего-то другаго, а средняя разработка (Mittelsatz, выражаясь технически) недовольно ясно вылилась.

Образцами для этого сочиненія видимо служила вторая испанская увертюра Глинки (Souvenir de Séville, A-dur) и нѣкоторыя изъ симфоническихъ произведеній Шумана. Подражая своимъ любимымъ авторамъ, даже невыгоднымъ ихъ сторонамъ, молодой композиторъ, при всемъ замѣчательномъ дарованіи, не совладалъ еще вполне съ своими мыслями;—тѣмъ не менѣе тутъ уже много истинной музыки, съ настоящею музыкальною сердцевиною; почти въ каждомъ тактѣ виденъ сильный талантъ и въ тонкихъ, чисто-славянскихъ гармоническихъ сочетаніяхъ, и въ превосходной, деликатной, сочной, колоритной оркестровкѣ.

Есть страницы въ этой увертюрѣ, подъ которыми самъ Глинка не задумался бы подписать свое имя.

Въ строгомъ смыслѣ молодой художникъ теперь подаетъ намъ только отрадныя надежды, подготавливаетъ свою богатую палитру; но за эти надежды можно отдать десять такихъ «картинъ» какъ нѣкая европейски-прославленная симфонія.

Публика наша, всегда недоумѣвающая въ предметахъ для нея новыхъ приняла увертюру М. А. Балакирева весьма холодно. Этого, конечно, онъ еще долго, долго не избѣгнетъ, хотя бы развился до самой блистательной степени, хотя бы со временемъ сталъ лучшимъ представителемъ русской школы. На равнодушіе русской публики къ себѣ онъ долженъ быть заранѣе готовъ, потому что онъ—Балакиревъ, не Балакирини, не Балкирштейнъ....

Въ концертѣ участвовала г-жа Леонова и, по обыкновенію, произвела фуроръ своимъ симпатическимъ голосомъ и выразительностью пѣнія. (Исполнители скорѣе сочинителей цѣнятся по достоинству, даже и у насъ).

На афишѣ стояли еще г. Мео, г. Пальтриньери, г. Васильевъ. Въ концертѣ эти господа не явились. Эта «игра» съ публикой должна бы, по настоящему, какъ уже было замѣчено въ нашихъ столбцахъ, обратить на себя вниманіе начальства, какъ нарушеніе правъ театральныхъ посѣтителей, какъ полицейское преступленіе.... Хорошо еще, что на этотъ разъ, отъ неучастія упомянутыхъ господъ, и безъ того длинный концертъ скорѣе выигралъ, нежели проигралъ.

Живыя картины А. Роллера прелестны, вполне художественны. «Фридрихъ Второй», «Послушница», «Елена»—«chefs d'oeuvre» этого рода зрѣлищъ. Одинъ г. Роллеръ понимаетъ всю магическую силу освѣщенія.

Во время картинъ, кромѣ одной только (wer liebt nicht Wein, Weib und Gesang), оркестръ наигрывалъ отчаянно-трескучіе танцы. Такой обычай, ис-

полнять во время зрѣлища музыку нисколько къ этому зрѣлищу не подходящую, еще отзывается младенчествомъ, варварскими временами искусства.

Передъ вами дѣвушка, которая смиренно, богобоязненно и грустно вступаетъ въ монастырь, а въ оркестрѣ шумить «кадриль» съ бубнами и барабанами!....

Передъ вами Фаустъ, Мефистофель и Елена, а въ оркестрѣ—полька съ колокольчиками!....

Неужели такъ трудно подуматъ о гармоничности впечатлѣній зрѣнія и впечатлѣній слуха? Эта гармоничность вызывается внутреннимъ эстетическимъ чувствомъ каждаго правильно-развитаго человѣка и пора бы составителямъ концертовъ объ ней хоть немножко позаботиться.

## Мазепа.

Опера барона Б. А. Фитингофа \*).



то изъ образованныхъ русскихъ не знаетъ «Полтавы» Пушкина? Какой богатѣйшій сюжетъ для музыкальной драмы!

Украинская красавица Марія, сокровище и гордость отца своего, Кочубея, влюбилась въ умъ и доблести стараго гетмана, Мазепы—какъ Дездемона въ душу и воинскую славу Отелло.

—съ не женскою душой  
Она любила конный строй,  
И бранный звонъ литавръ, и клики  
Предъ бунчукомъ и булавой  
Малороссійскаго владыки.

Изъ дому отца она убѣжала къ своему возлюбленному Гетману.—Кочубей мститъ похитителю своей дочери доносомъ Царю Петру объ измѣнѣ Мазепы.

Хитрая политика гетмана превозмогаетъ и Кочубей во власти врага.

Кочубей въ оковахъ—на пыткѣ, — Марія ничего не знаетъ объ его страшной участи и счастлива любовью своего гетмана.

\*) Театр. и Музык. Вѣстн., 1858 г. № 18.

Пропущена полемиическая статья: «Нейтрализаторъ въ музыкальной критикѣ» и отвѣтное письмо на нее.

Ред.

Разговоръ Мазепы съ Марією въ саду, въ тѣни тополей, осеребренныхъ луной,—последній допросъ Кочубея и знаменитый гордый отвѣтъ его о трехъ кладахъ;—сонъ Маріи въ спальнѣ, и монологъ Мазепы у ея изголовья;—Марія на зарѣ, пробуждена голосомъ матери:

. . . . .  
Сегодня казнь....

Спаси отца!

— Марія почти лишается разсудка. Толпа народа на полѣ казни,—пѣніе за упокой души,—казнь Кочубея передъ народомъ,—толпа расходится, ей на встрѣчу бѣгутъ Марія и ея мать.

Ужъ поздно, кто-то имъ сказалъ

И въ поле перстомъ указаль....

Между тѣмъ совершился полтавскій бой; Шведы бѣгутъ и съ ними скрывается примкнувшій къ Карлу XII, гетманъ.

Ночныя тѣни степь объемлютъ,

На брегѣ снято Днѣпра,

Между скалами чутко дремлютъ

Враги Россіи и Петра.

. . . . .  
Но сонъ Мазепы смутенъ былъ:

Въ немъ мрачный духъ не зналъ покоя.

И вдругъ въ безмолвіи ночью,

Его зовутъ,

Онъ вздрогнулъ какъ подъ топоромъ....

передъ нимъ—Марія, безумная.

Сколько сценъ глубоко западающихъ въ душу—сколько пылкости, огня, драматизма въ историческихъ характерахъ, сколько теплоты, украинской нѣги въ обстановкѣ, сколько поэзіи во всей этой гетманщинѣ, а тамъ, на дальнемъ планѣ—война, съ ея суровымъ величіемъ...

Трудно представить себѣ канву музыкальной драмы изъ области исторической и изъ эпохи не отдаленной, болѣе счастливую обиліемъ и разнообразіемъ задачъ для даровитаго художника.

На этотъ богатый сюжетъ написана новая русская опера, либретто князя Г. Я. Кугушева, музыка барона Б. А. Фитингофа.

Опера привлекла многочисленную публику. Театръ былъ полонъ. Автора по окончаніи спектакля вызвали, кажется четыре раза.

Слѣдовательно успѣхъ блистательный. Заносимъ его въ лѣтопись и, по мнѣнію многихъ, могли бы этимъ и ограничиться. Оперы пишутся для публики, публика—довольна, авторъ оперы также;—имъ значить и книги въ руки. Какое кому дѣло, чтò именно думаетъ о новомъ произведеніи господня А. или Г. Б., пишущій въ журналахъ?

При томъ же намъ удалось слышать такія сужденія: «надо похвалить».

При томъ мы видѣли, какъ многія лица, отлично знающія музыку, усердно аплодировали и вызывали автора.

Притомъ еще:—въ столбцахъ нашего журнала появлялось столько статей содержанія нехвалебнаго, что мы успѣли приобрести репутацію «зоиловъ», репутацію борзописцевъ, которые, Богъ знаетъ, изъ какихъ побужденій злоупотребляютъ печатными чернилами, чтобъ забрызгивать ими все, что появляется въ свѣтъ по музыкальной части и что пользуется общимъ сочувствіемъ.

И вѣчно сужденія наши въ разладѣ съ сужденіями публики!

Мы возносимъ то, что никому не нравится, напримѣръ, музыку Бетховена, и порицаемъ то, въ чемъ всѣ видятъ гениальныя достоинства, напримѣръ, произведенія Рубинштейна. Откинемъ же, хоть разъ въ жизни, всякое зоилство; и будемъ въ унисонъ съ публикою перваго представленія Мазепы и съ многими «знатоками»—хвалить новую оперу.

Но вѣдь нельзя же хвалить «бездоказательно». Не забудьте, что въ этихъ же столбцахъ гениальная партитура Глинки: «Русланъ и Людмила» была разобрана какъ опера, какъ сценическое представленіе и съ этой стороны оказалось несостоятельною. Позвольте же и въ настоящемъ случаѣ хоть спросить, за что именно надобно хвалить новую оперу?

За то-ли, что либреттистъ наложилъ свою руку на бессмертную поэму Пушкина, чтобы превратить это богатѣйшее созданіе въ мелодраматическую каню, отъ которой отказался бы самый неприхотливый изъ итальянскихъ оперныхъ мастеровъ, и не упоминая уже о Германіи, просвѣщѣнной, въ наше время, разумностью и органичностью оперныхъ текстовъ Вагнера \*).

Вотъ вамъ образчикъ искусства, съ которымъ ведены сцены въ либретто «Мазепы».

Полновластный гетманъ Малороссіи, Мазепа, страхъ и гроза цѣлой страны, получивъ отъ Кочубея, лично, отказъ въ рукѣ его дочери, ограничивается тѣмъ только, что нѣсколько разъ повторяетъ:

Марію я душою  
Остывшею люблю.  
Дрожи передо мною  
Тебя я погублю.

Этими угрозами оканчивается первое дѣйствіе.

Лирическое изліяніе поэта:

Марія, бѣдная Марія,  
Краса черкасскихъ дочерей,  
Не знаешь ты, какого змія  
Ласкаешь на груди своей...

\*) Въ заглавіи текста оперы: «Мазепа», она названа драматическою (?); не опечатка ли это, вѣсто мелодраматическая? Тогда было бы, по крайней мѣрѣ, согласно съ правдой дѣла. А то выраженіе: «драматическая опера» столько же странно, какъ если бы кто написалъ на своей книгѣ: «литературный романъ».

авторами оперы вложено въ уста кому бы вы думали?—Скорѣе всего казаку, влюбленному въ Марію, Поливодѣ.

Нисколько! клевету Мазепы—Орлику!! «свирѣпому Орлику», по выраженію Пушкина—тому, кто при холодномъ тиранѣ, гетманѣ, старостью и тонкимъ умомъ, напоминающимъ деспотическаго политика Людовика XI, шель въ параллель съ какимъ-нибудь Тристаномъ пустынникомъ (Tristan l'Ermite), неразлучнымъ съ грозною особою французскаго короля.

Подобная ошибка въ характерѣ, т. е. присвоеніе какому-то почти палачу—чувства нѣжнаго состраданія къ особѣ для него посторонней, притомъ чувства совершенно лишняго въ ходѣ пьесы, можетъ служить вамъ мѣркой, какъ глубоко авторы оперы вникнули въ поэму, пзъ которой черпали свои вдохновенія.

Въ 3-мъ дѣйствіи Панфилка, шутъ при дворѣ гетмана,—передъ лицомъ его и Маріи въ прибауткахъ рассказываетъ всю исторію Мазепы съ Маріей и Кочубеемъ!! какъ правдоподобно и согласно съ историческимъ характеромъ Мазепы!

Въ 4-мъ дѣйствіи то же изобрѣтена либреттистомъ сцена, гдѣ Мазепа подставляетъ грудь свою (!!) казаку Поливодѣ, который желаетъ убить Мазепу, но не можетъ, потому что тяжело раненъ.

Скрываясь отъ преслѣдованія русскихъ, спасая свою жизнь отъ пуль и штыковъ, Мазепа имѣетъ время участвовать въ длинномъ сайтиментальномъ квартетѣ съ Марією, Орликомъ и Поливодою. Раненный казакъ умираетъ только по окончаніи квартета, потомъ, т. е., по окончаніи квартета, Марія бросается въ пропасть (? дѣйствіе въ Малороссіи или въ Швейцаріи?), входятъ русскія войска и Мазепа, все еще неубѣжавшій (NB пѣшкомъ) въ присутствіи Петровыхъ полковъ, еще разъ показывается вдали въ горахъ (!!), чтобъ воскликнуть:

«Прощай мой край родной»!

Для театра «Bouffes Parisiens», гдѣ любятъ пиродировать самыя знаменитыя изъ поэтическихъ сюжетовъ, либретто разбираемой нами оперы, гдѣ почти ничего не осталось изъ самыхъ лучшихъ сценъ поэмы, было бы истинною находкою; но, согласитесь, что, смотря на искусство съ нешуточной точки, такую канву для оперы, даваемой въ первый разъ въ 1859 году, при лучшей къ тому волѣ—невозможно похвалить.

Помня, что весьма плохое либретто можетъ быть—до нѣкоторой степени—спасено хорошею музыкою, обратимся къ музыкѣ «Мазепы».

Я спрошу васъ опять:—въ оперѣ вообще и въ оперѣ по преимуществу драматической (согласно съ заглавіемъ) вправѣ ли мы, въ наше время, требовать драматизма? Отрицательно, конечно, никто отвѣчать не станетъ.

Первыя требованія драматизма музыкальнаго не состоятъ ли въ передачѣ музыкальными звуками характера дѣйствующихъ лицъ?—Опять и объ этомъ спорить никто не будетъ.

Далѣ, отъ оперы, написанной въ 1859 г. въ Россіи и русскимъ, не вправѣ ли мы требовать, чтобъ въ ней были, хотя по мѣрѣ силъ, выполнены требованія развитія у насъ, кромѣ современныхъ чужеземныхъ оперъ, операми Глинки и Даргомыжскаго; въ отношеніи къ характерности самаго стиля музыки? То есть Глинка и Даргомыжскій, и всѣ современные намъ писатели оперъ французскихъ и нѣмецкихъ не приучили ли насъ требовать музыки, напоминающей Испанію, когда сюжетъ Испанскій,—музыки русской, когда дѣйствіе въ Россіи, музыки съ мотивами малороссійскими, когда дѣйствіе въ Украинѣ? Автору новой оперы до всего этого было также мало дѣла, какъ и до либретто. Музыка Мазелы написана почти сплошь—во вкусѣ—итальянскомъ, à la Verdi et consortes (съ меньшимъ талантомъ, конечно)!

Если мы недовольны какой нибудь одной фальшивой ноткой въ пѣніи или въ игрѣ на инструментѣ, то какъ же назвать чувство, рождаемое въ насъ колоссальною фальшью всего поворота большого музыкальнаго произведенія въ его цѣломъ и во всѣхъ его частяхъ—?

Еслибъ даже и случились какія-нибудь красоты въ отдѣлностяхъ это еще недостаточно, чтобъ одобрить стиль и направленіе—повторяю—ложное, и въ отношеніи задачи текста, и въ отношеніи современнаго состоянія музыки и, въ отношеніи успѣховъ русской школы въ этомъ искусствѣ.

Что сказать можно объ авторѣ, который двадцать лѣтъ послѣ «Жизни за Царя», старику Мазелѣ, извѣстному историческому лицу, далъ партію високаго тенора (?)—для эффектнаго выкрикиванія верхнихъ нотокъ, въ концѣ приторно-сладенькихъ селадонскихъ кантиленъ?—Что сказать о партіи контральта (?) для роли казака, влюбленнаго въ Марію, когда это могъ и долженъ былъ быть теноръ—? Что сказать о разчетѣ на эффекты: застольной пѣсни (въ родѣ Brindisi въ Лукреціи Борджіа—съ прибавкой вскрика хороваго унисономъ изъ одной сцены Вильгельма Телля), сантиментальной аріи, которую поѣтъ басъ (Орликъ), только для того, чтобы пропѣть арію? чѣмъ извинить длинный и неинтересный дивертисментъ, написанный только для того, чтобы были между прочимъ, и танцы?—Что сказать о хорѣ негодованья и проклятъя (финаль 2 дѣйствія), написанномъ въ характерѣ торжественно-радостнаго гимна! Что сказать объ авторѣ, когда такой патетическій текстъ, какъ отвѣтъ Кочубея о трехъ кладахъ, положенъ на музыку грубо-танцевальную?!—Не умножая примѣровъ, (они—въ каждой сценѣ, къ каждой нотѣ) послѣ всего этого спрошу, есть ли какая-нибудь справедливость или вѣрность взгляда въ тѣхъ, кто о такомъ произведеніи можетъ отзываться съ похвалою—?

Хороша драматическая опера, гдѣ въ слезныхъ сценахъ не вышло ничего трогательнаго, въ покушеніяхъ на сцены веселья не вышло ничего веселаго, гдѣ малороссійскій Гетманъ и казаки объясняются условнымъ стилемъ итальянскаго фразерства, съ рѣшительнымъ отсутствіемъ элемента музыки

украинской и съ недочетомъ «красивости», которая всегда встрѣчается въ произведеніяхъ италіанской школы!

Тамъ всегда есть свой стиль, своя, хотя рутинная, но вполнѣ выдержанная манера;—здѣсь: только попытки подражанія весьма невысокимъ идеаламъ, а въ результатѣ—пародія на нихъ.

Увертюра оперы, конечно, также лишена всякой оригинальности вымысла, но, по крайней мѣрѣ кругло обдѣлана и гладко инструментована.

Въ первомъ хорѣ и въ аріи Маріи во 2-мъ дѣйствіи, не смотря на мелкость формъ, мелькаетъ нѣчто похожее на музыкальность. Во всемъ остальномъ ея нѣтъ и слѣда.

Если такую музыку хвалить, то оперу кн. Вяземскаго «Чародѣй», и «Куликовскую битву» Рубинштейна, безъ сомнѣнія, придется признать гениальнѣйшими произведеніями.—Искренно жаль, что выборъ автора оперы упалъ на такое чудное созданіе какъ «Полтава» Пушкина! Контрастъ задачи съ ея музыкой выходитъ слишкомъ рѣзокъ.

Окончивъ тяжелое, но по моему убѣжденію—полезное дѣло безпристрастной правды въ порицаніи, перейдемъ къ тому, что можно, и слѣдуетъ похвалить дѣйствительно.

У насъ, особенно въ высшемъ кругу общества (именно въ томъ, который преимущественно составлялъ публику перваго представленія Мазепы), «въ модѣ» отзываться о русской оперной труппѣ съ крайнимъ пренебреженіемъ. Оттого мнѣ и случилось слышать во время спектакля такіе отзывы: «музыка очень не дурна, но испорчена пѣвцами». А я скажу по совѣсти и крайнему своему разумѣнію: «музыка плоха, между тѣмъ исполнена добросовѣстно, мѣстами даже очень-хорошо».

Чтожъ мнѣ дѣлать, что моимъ убѣжденіямъ суждено являться всегда такимъ рѣзкимъ диссонансомъ противъ убѣжденій нашего «beau-monde»!

Оставивъ въ сторонѣ г. Сѣтова, который гримировкой своей и игрою столько же мало согласовался съ характеромъ Мазепы какъ и ноты его партіи, упомянемъ особенно о г. Петровѣ (Кочубей). Этотъ артистъ обладаетъ завиднымъ даромъ создавать *нѣчто* почти изъ ничего! Кто бы повѣрилъ, что въ сценѣ допроса, при самой безхарактерной музыкѣ нашъ превосходный артистъ умѣлъ придать сценѣ патетической интересъ, умѣлъ игрою и выраженіемъ вызвать горячія и искреннія рукоплесканія—?

Г-жа Леонова (казакъ Поливода!) свою партію (то во вкусѣ италіанщины, то съ пародіями на «Ваню» въ Жизни за Царя пѣла очень отчетливо и симпатично (въ несообразности женскаго голоса съ мужскимъ характеромъ роли—не она виновата). Въ первомъ актѣ, благодаря исполненію, застольная пѣсенка à la Лукреція Борджія была, по требованію публики, повторена.

Бенефициантка, г-жа Булахова (Марія) была чрезвычайно на мѣстѣ уже одною своею наружностью. Марія въ 3-мъ дѣйствіи, въ своемъ праздничномъ нарядѣ, въ особѣ г-жи Булаховой, доставляетъ столько отрады глазамъ, что сглажи-

ваетъ, заставляетъ простить цѣлую сотую долю тяжкихъ грѣховъ противъ искусства со стороны авторовъ оперы.

Но пѣла г-жа Булахова весьма и весьма мило, особенно въ дуэтѣ Мазепою во 2-мъ дѣйстви, и въ своей веселенькой аріи, въ 3-мъ. Даже итальянскія фіоритуры (на которыя композиторъ не поспешилъ—NB—въ украинской драмѣ) вышли въ пѣніи бенефициантки очень удачно. Сцена сумасшествія не удалась. Но отъ г-жи Булаховой невозможно и требовать чудесъ, совершаемыхъ Петровымъ. Въ сценѣ безумія, какъ ее написалъ авторъ музыки, нѣтъ и слѣда даже самыхъ обыкновенныхъ «пріемовъ» такого рода сценъ, — нѣтъ напоминаній свѣтлыхъ минутъ минувшаго, что есть въ «Эльвирѣ» Пуританъ, и въ «Лучіи», однимъ словомъ—нѣтъ совершенно «ничего»,—*tabula rasa*

Партія г-жи Лилѣвой (жена Кочубея) слишкомъ незначительна, чтобъ въ чемъ-нибудь исполнительница могла выказаться.

Г. Васильевъ (Орликъ) свою сентиментальную арію 3-го дѣйстви исполнилъ весьма хорошо. Въ остальномъ ему даны, только: рутинныя речитативы, гдѣ, впрочемъ, красивый звукъ его голоса выступалъ иногда довольно выпукло.

Г. Гумбинъ (шутъ Панфилка)—чрезвычайно даровитый артистъ и употребилъ всѣ силы, чтобъ придать жизнь и смыслъ своей сценѣ, но усилія не преодолѣли непокорнаго матеріала.

Въ дивертисментѣ расчетливо соединено все, что нравится публикѣ, что производитъ вѣрный эффектъ: — цыганская пляска г. Пишо (сколокъ съ этого танца въ Русалкѣ А. С. Даргомыжскаго) и соло г-жи Кошевой въ завлекательномъ костюмѣ. Но странное дѣло! и дивертисментъ прошелъ безъ эффекта. Увлечательность и балетной сцены въ прямой зависимости отъ музыки. А вы—если вѣрите мнѣ—уже знаете какова музыка новой оперы.

Во всякомъ случаѣ явленіе это кажется намъ эфемернымъ.





## Заграничныя письма \*).

### I.

6 іюня, 25 мая 1859. Веймаръ.

Игра судьбы.—Напутственныя благословенія.—Нѣчто хуже смерти.—  
Баста съ полемикой надолго.—Германская музыкальная жизнь.—Кон-  
цертъ въ лейпцигскомъ театрѣ.—



В прошломъ году, отправляясь въ Германію, я ѣхалъ на штетинскомъ пароходѣ вмѣстѣ съ г. Ростиславомъ. Черезъ нѣсколько времени спустя, я видѣлъ въ Баденъ-Баденѣ «Пчелку», гдѣ нашель нѣсколько строкъ и о себѣ, и — къ крайнему моему удивленію не ругательныхъ! Г. Ростиславъ, изумившись что-ли, что, при всѣмъ извѣстной «свирѣпости» моего нрава, я однако не выбросилъ его черезъ бортъ, высказалъ нѣсколько комплиментовъ своему всегдашнему противнику, съ которымъ на пароходѣ много бесѣдовалъ, какъ самъ пишетъ—«не безъ удовольствія». — Судьба-злодѣйка устроила такъ, что и нынче 16—28 мая, садясь опять на штетинскій пароходъ, опять встрѣчаюсь съ г. Ростиславомъ, т. е. если не съ нимъ лично, то со статьею его противъ меня, только что вышедшей въ тотъ день! Самое для меня забавное въ этомъ забавномъ случаѣ то, что и въ нынѣшней, яростной, грозной діатрибѣ противъ Діафоріуса, именно идетъ рѣчь между прочимъ и о нашей встрѣчѣ на палубѣ парохода «Владиміръ»,—и на этой самой палубѣ я читалъ забавныя эти строчки! Мое отплытіе за границу въ нынѣшній годъ подоспѣло какъ разъ подъ самыя жестокіе выстрѣлы раздраженнаго фельетониста и мнѣ пришлось оставить «Невскіе берега» подъ градомъ самыхъ неистовыхъ ругательствъ «Пчелки». Если прибавить къ этому, что всѣ приверженцы барона Фитингофа и его оперы, Рубинштейна и его твореній (а такихъ въ Петербургѣ не мало), безъ сомнѣнія отъ всей души, за одно съ г. Ростиславомъ, готовы осыпать меня чуть не проклятіями,—согласитесь, что все это вмѣстѣ очень эффе́ктное «напутствіе». Дѣло въ томъ только, что какъ всѣ эти господа ни горячись, а молчатъ я — ужъ такъ и быть—не стану и, нисколько не обращая вниманія на могучій «унисонъ» Рубинштейнистовъ и Фитингофистовъ, попрежнему—ничѣмъ не стѣсняясь—буду высказывать свои мнѣнія и впечатлѣнія съ полной откровенностью.

Въ послѣдней статьѣ г. Ростислава, названной имъ «Окончательный расчетъ съ самозванцами (хотя это и «не окончательный», и «не расчетъ»,

\*) Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 23.

и «не самозванцами»), ярый противникъ мой старается «охаять» рѣшительно всю мою дѣятельность по музыкальной части (экъ, доѣхалъ его Діафоріусъ!). Тутъ достается уже не только статьямъ моимъ, но и лекціямъ, которыя г-нъ Ростиславъ разобралъ, повторяя слова г. Арнольда и даже не вникнувъ въ смыслъ его цитатъ и т. д. Тутъ встрѣчается между прочимъ любопытѣйшая логика такого рода: «Съровъ рѣшительно въ грошъ не ставитъ общественное мнѣніе (?), потому что осмѣливается читать съ кафедръ, въ залахъ университета, о музыкѣ, тогда какъ (слушайте!)... тогда какъ двумя знатоками дѣла былъ изобличенъ въ рѣшительномъ невѣжествѣ по части музыкальныхъ знаній» — Но кто же эти грозные знатоки — обличители?

Во первыхъ — г. Арнольдъ, который года два тому назадъ печатно указывалъ примѣръ тройной фуги (!) въ хорѣ трехъ кантоновъ изъ Вильгельм-Телля, а нынче, на моей 3-й лекціи, написанный мною на доскѣ примѣръ изъ «Allegretto» седьмой симфоніи Бетховена, принялъ за отрывокъ изъ похороннаго марша въ третьей симфоніи.

Во-вторыхъ — г. Ростиславъ, который не умѣетъ отличить даже минорной пьесы отъ мажорной, величая тріо Мендельсона, исполненное Рубинштейномъ на вечерахъ Лауба, — en mi b. majeure, тогда какъ оно въ — ut mineur и разрѣшается блистательнымъ гимномъ въ ut majeure. Совсѣмъ иная тональность! Но г-на Ростислава сбили съ толку — три бемолика, общіе для Es-dur и для C-moll. Слѣдуя своему принципу слушать глазами, онъ заглянулъ въ партіи незнакомой для него музыки, промолвилъ, «если не ошибаюсь», да и — ошибся!

Г-нъ Ростиславъ, повидимому крайне обидѣлся моимъ выраженіемъ о «Нейтралитетѣ», что это, пожалуй, разговоръ въ царствѣ мертвыхъ, и прісеріозно увѣряетъ меня, что — на мое горе (!) — онъ еще здравствуетъ. А я скажу въ отвѣтъ, что можно жить и все-таки не состоять въ числѣ живущихъ: «безсмысліе» хуже физической смерти. Вотъ какъ объ этомъ говоритъ Листъ въ письмѣ, которымъ пригласилъ меня на лейпцигскій музыкальный праздникъ: «Croyez-moi, — la plupart des gens (même de ceux dont on parle et qu'on lit) n'existent point. Pourquoi nous en occuperions nous?» \*) Это сказано по случаю одной статьи моей, напечатанной въ Парижѣ (въ France musicale) противъ нѣкаго Адольфа Ботта, осмѣливагося (въ Revue Musicale) критиковать гармонию (!) въ «Canzona in modo lidico» Бетховенскаго A-moll'наго квартета. Листъ пожурилъ меня, что я трачу много пороха противъ такого ничтожнаго фельетониста; а еслибъ Листъ могъ знать, съ какими противниками я принужденъ воевать на своей родимой почвѣ, Листъ уже не журилъ бы меня, а — пожалѣлъ.

Находясь теперь далеко отъ театра постоянной моей войны (!) съ музыкантомъ литераторомъ, до сихъ поръ не выучившимся понимать слово ритмъ и увѣряющимъ публику Сѣверной Пчелы, что я его идеями (!!) пользуюсь

\*) „Повѣрьте мнѣ, большинство людей (даже изъ тѣхъ, о которыхъ говорятъ, или которыхъ читаютъ) вовсе не существуютъ. Стоитъ ли ими заниматься?“

для своихъ лекцій, чувствую себя внѣ обязанности продолжать полемику. Я теперь ва почвѣ истинной, серіозной музыки, истинной серіозной музыкальной критики, охваченъ музыкой со всѣхъ сторонъ, и если стану сколько-нибудь подробно отдавать вамъ отчетъ о всемъ, что мнѣ довелось слушать въ теченіи только пяти дней, то врядъ ли умѣщу все это въ рамкахъ даже весьма большой статьи. Я слушалъ: три концерта, двѣ мессы, двѣ оперы. — И такъ къ дѣлу.

Прибывъ въ Штетинъ во вторникъ 19 (31) мая, и проведя полсутки въ Берлинѣ, я поспѣлъ въ Лейпцигъ на другой день, въ среду 20-го мая (1 іюня), къ самому открытію музыкальнаго праздника 25 лѣтняго юбилея лейпцигской музыкальной газеты (*Neue Zeitschrift für Musik*), основанной Робертомъ Шуманомъ въ 1834, а нынѣ издаваемой Францомъ Бренделемъ. Открытіе праздника совершилось блистательнымъ концертомъ въ лейпцигскомъ театрѣ (*Stadt-theater*), куда я явился—прямо изъ вагона.

Вотъ программа концерта (устроенная, разумѣется, Листомъ, какъ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ и душою всего праздника).

1-я часть, подъ управленіемъ лейпцигскаго капельмейстера Рициуса (*Riccius*):

1) Увертюра Мендельсона: «*Meeresstille*».

2) Прологъ соч. Штерна (о новѣйшемъ направленіи музыки), декламированный г-жею Риттеръ (родная сестра пѣвицы Иоганны Вагнеръ).

3) Дуэтъ (H-moll) для скрипки и фортепіано, сочин. Франца Шуберта, исполненный первымъ концертмейстеромъ въ Лейпцигѣ, знаменитымъ скрипачемъ Фердинандомъ Дэвидомъ и первымъ изъ учениковъ Листа, Гансомъ фонъ Бюлоу.

4) Арія для сопрано изъ оперы Берліоза «*Бенвенуто Челлини*», исполненная (конечно съ оркестромъ) примадонною веймарскою, г-жею Мильде.

5) Увертюра Шумана къ «*Манфреду*» Байрона.

2-я часть подъ управленіемъ веймарскаго капельмейстера, Франца Листа:

1) Прелюдія (*Vorspiel*) къ новой (еще неоконченной) оперѣ Вагнера: «*Тристанъ и Изольда*».

2) Двѣ баллады Фридриха Гёббеля («*Der Haidenknabe*»,—*Schön Hedwig*) въ видѣ мелодрамъ для декламации, съ музыкою Шумана для ф. п. Декламировала Г-жа Риттеръ; аккомпанировала ученикъ Листа, Гансъ ф. Бронсаръ.

3) Дуэтъ для сопрано и баритона изъ оперы Вагнера «*Голландецъ*»,—исполненный (съ оркестромъ) веймарскими пѣвцами, г. и г-жею Мильде.

4) Ноктюрнъ Шопена и венгерская рапсодія (№ 2) Листа;—исполнитель Бюлоу.

5) Двѣ пѣсни (*Lieder*) Роберта Франца («*Wilkommen mein Wald*»,—«*Gewitternacht*»), исполненные г-мъ Мильде съ аккомпаниментомъ ф. п. (Бронсаръ).

6) Симфоническая фантазія (Simphonische Dichtung) Листа: Tasso, для оркестра.

Программа во всякомъ случаѣ — чрезвычайно интересная, умно составленная; если прибавите, что исполненіе каждой пьесы было — совершенство, то можете имѣть хорошую общую идею объ этомъ концертѣ. Даже знакомая и перезнакомая увертюра Мендельсона имѣла для меня прелесть новизны отъ мастерскаго исполненія оркестра, — одного изъ лучшихъ въ свѣтѣ (оркестръ лейпцигскаго «Gewandhaus'a») — вышколенный самимъ Мендельсономъ! (и игрившаго «*con amore*», на славу!).

Лучшею піеосою всей первой части концерта была превосходная увертюра Шумана къ «Манфреду». Быть можетъ, въ этой музыкѣ не вполнѣ передана задача байроновскаго текста; — сторона адскаго вліянія на душу героя; — характеръ «Астарте» и рыцарственность самого Манфреда не отражаются въ этой музыкѣ, но музыка сама-по-себѣ преисполнена глубокаго паэоса, глубокаго, мучительнаго волненія души и чрезвычайной красоты въ соединеніи съ возвышеннымъ благородствомъ стилия. Оркестровка этой увертюры, по счастливому исключенію, колоритна и необыкновенно занимательна, тогда какъ въ другихъ твореніяхъ Шумана оркестровка страдаетъ одноцвѣтностью. Эта увертюра — вообще твореніе образцовое, гениальное и при удивительномъ исполненіи лейпцигскимъ оркестромъ произвела впечатлѣніе могучее, электризующее...

Дуетъ Франца Шуберта — піеса весьма виртуозная, исполнителямъ было гдѣ отличиться.

Тоже — то есть достоинство *виртуозное* было главнымъ качествомъ № 4-го программы, арія изъ оперы Берліоза. Вообще же для тѣхъ, кто не знакомъ съ этою оперою, съ ея гениальными красотою, — эта арія Терезы, хотя бы, какъ въ нынѣшній разъ, отлично исполненная, не можетъ дать настоящаго понятія объ оперномъ стилѣ Берліоза, и о драматическомъ достоинствѣ его великолѣпной партитуры. Среди другихъ нумеровъ оперы (которую я изучилъ въ партитурѣ еще въ прошломъ году) эта арія чуть ли не слабѣе всего и попала въ программу (какъ мнѣ объяснилъ Листъ впоследствии) по особымъ обстоятельствамъ. Въ подробностяхъ оркестра и тутъ однако было много прелестнаго; иначе у Берліоза и быть не можетъ. Исполнительница была вѣскольکو женирована тѣмъ, что гѣла арію въ ея оригинальномъ видѣ, то есть съ текстомъ французскимъ. Для нѣмки — французскій выговоръ въ пѣніи — трудность почти не преодолимая. Голосъ г-жи Мильде необыкновенно пріятный и богатый сопрано, весьма хорошо обработанный.

Піесы второй части концерта надо прослѣдить по порядку: каждая въ своемъ родѣ была образцовая.

«Прелюдія» къ новой оперѣ Вагнера (которая будетъ дана въ первый разъ, въ концѣ этого года, въ Карлсруэ) музыка элегическая; — длинное адажіо, которое ни на секунду не выходитъ изъ сферы грустнаго, томительно-печальнаго настроенія. Такъ требовала задача драмы. Стилъ — строго-полифониче-

скій;—оркестровка, разумѣется, дивная. Но—на первый разъ, особенно для незнакомыхъ съ сюжетомъ и—какъ отдѣльная пѣса въ концертѣ—эта гениальная прелюдія не можетъ имѣть того поразительнаго дѣйствія, какое будетъ имѣть для слушателей въ театрѣ, какъ приготовленіе къ драмѣ музыкальной и не въ первые раза.

Тутъ есть глубокость и сосредоточенная меланхолія стиля Себастьяна Баха. Въ этой пѣсѣ я впервые увидѣлъ Листа, въ нынѣшній мой прїездъ въ Германію, и впервые вообще, во главѣ большаго оркестра, съ капельмейстерскимъ жезломъ, который въ его рукахъ—жезлъ волшебный. Одного изъ великихъ, первѣйшихъ въ свѣтѣ капельмейстеровъ я узналъ въ прошломъ году въ Баденѣ, другаго узналъ теперь. (Третій, Вагнеръ, уже десять лѣтъ томится невозможностью дирижировать своими созданіями!)

Декламация съ аккомпаниментомъ фортепіано (замѣняющимъ оркестръ) составляетъ область музыкальную, если не совсѣмъ новую (мелодрамы были въ большомъ ходу еще раньше Моцарта), то воскрешенную изъ забвенія Шуманомъ, и область, въ своемъ родѣ, весьма богатую. Музыка слѣдитъ за драматизмомъ разсказа, дополняетъ, дорисовываетъ, чего нельзя передать смысломъ словъ и оттѣнками декламации; декламация, въ свою очередь, идетъ свободно, не стѣняясь ритмомъ музыкальнымъ и интонаціей (что для нѣкоторыхъ отдѣльныхъ случаевъ, можетъ быть, выгодноѣ пѣнія). Все дѣло въ выборѣ разсказа, который вызывалъ бы именно такую обработку. Баллады знаменитаго драматика и этика Геббеля съ музыкою Шумана, особенно страшный разсказъ: «*der Haidenknebe*», производитъ впечатлѣніе не обыкновенно-сильное и глубоко поэтическое. (Въ произведеніяхъ русскихъ поэтовъ я могъ бы указать многія, которыя такъ и просятся подъ «мелодраму» въ такомъ Шумановскомъ смыслѣ, и съ ф. п., или съ оркестромъ, *ad libitum*). Г-жа Риттеръ, отличная актриса, декламировала превосходно. Столь же превосходно была исполнена и фортепіанная партія чрезвычайно даровитымъ ученикомъ Листа, пианистомъ и еще болѣе композиторомъ, Бронсаромъ, который былъ и у насъ въ Петербургѣ весной прошлаго года.

Дуэтъ «Зенты и Голландца» изъ оперы Вагнера «Корабль Призракъ» (*Der fliegende Holländer*) глубиною и красотою драматически-музыкальной мысли, прелестію мелодіи и оркестра можетъ привести въ горькую досаду тѣхъ, кто любитъ гениальную Вагнерову музыку какъ ее любитъ слѣдуетъ, и не слышалъ еще первой изъ трехъ его великихъ музыкальныхъ драмъ. Баритонъ Мильде и его супруга образовались, какъ пѣвцы и актеры, подъ благотворнымъ вліяніемъ Листа и первые воплотили вполне поэтическія созданія современнаго намъ музыкальнаго Шекспира.

Фортепіанное соло, въ наше время, казалось бы, должно играть довольно жалкую роль среди программы, гдѣ красуются оркестровыя и вокально-оркестрованныя пѣсы достоинства первостепеннаго. Но нѣтъ правила безъ исключенія. Разумѣется, если бы самъ Листъ сѣлъ за фортепіано, среди какого

угодно концерта, великая индивидуальность «проступила бы» сквозь благодарныя средства «одноцвѣтнаго» звука ф. п. взяла бы *seve* и вышла бы явленіемъ поразительнымъ, не смотря ни на какое опасное сосѣдство оркестровыхъ и вокальныхъ силъ. Листъ въ публикѣ не играетъ, но замѣнилъ себя учениками, изъ которыхъ первое мѣсто по всѣмъ правамъ принадлежитъ Гансу ф.-Бюлоу. Умъ, тонкость оттѣнковъ, всѣ техническія совершенства дѣлають изъ этого чуднаго виртуоза рѣшительно «второй томъ» Франца Листа. Мнѣ случилось слушать нѣсколько разъ венгерскую рапсодію № 2, исполненную самимъ авторомъ, и я могу засвидѣтельствовать, что почти не нахожу разницы въ исполненіи этой же рапсодіи Гансомъ ф.-Бюлоу! Исполненіе со всѣхъ сторонъ изумительное. Листъ не даромъ говоритъ про этого ученика своего: «*ce n'est pas mon élève, c'est ma gloire!*».

Робертъ Францъ пользуется въ Германіи чрезвычайною знаменитостью, какъ авторъ пѣсень (*Lieder*) въ духѣ Франца Шуберта и Роберта Шумана.— Двѣ пѣсни, исполненныя г. Мильде, принадлежать дѣйствительно къ лучшимъ лирическимъ произведеніямъ этого простодушно-музыкальнаго рода, котораго богатства неисчерпаемы, какъ самая душа человѣческая.

Наконецъ надо повести рѣчь и о заключительной пьесѣ, о вѣнцѣ всего концерта. Скажу вамъ, что я зналъ «Tasso» Листа (*Lamento e trionfo*) въ аранжировкѣ для двухъ фортепіанъ еще въ Петербургѣ, слышалъ прошлымъ лѣтомъ въ Веймарѣ эту аранжировку, исполненную авторомъ и однимъ изъ учениковъ, изучилъ эту фантазію и въ партитурѣ, любовался чудесною ея оркестровкой, но признаюсь не особенно симпатизировалъ этому произведенію. Многое мнѣ казалось не натуральнымъ, многое довольно плоскимъ со стороны мелодическаго изобрѣтенія.

Въ оркестрѣ, подъ управленіемъ автора, эта самая музыка привела меня въ восторгъ.

Теперь только я понялъ, что объ этихъ симфоническихъ фантазіяхъ никто не смѣетъ и заикнуться, если не слыхалъ ихъ такъ какъ онѣ задуманы, то есть въ полномъ оркестрѣ (точно тоже и съ музыкою Вагнера, и съ музыкою Берліоза: на ф. п. вы не получите о нихъ и сотою доли настоящаго попятія). Что за колоритъ! Что за великолѣпная краса мысли и ея оркестроваго осуществленія! Тутъ бездна чудныхъ оттѣнковъ, красокъ, которыхъ мнѣ рѣшительно не случалось встрѣчать нигдѣ, ни даже въ Берліозѣ и Вагнерѣ. Это все вполне ново и изумительно красиво. Я знаю теперь одну изъ этихъ симфоническихъ поэмъ, осталось узнать на мое счастье тринадцать! Подробно разбирать эту фантазію не стану. Ей надо бы посвятить отдѣльную статью, да и то, безъ нотныхъ примѣровъ, нельзя пояснить почти ничего (пусть г. Ростиславъ продолжаетъ увѣрять свою публику, что я не разбираю музыки подробно, потому что не умѣю начинать своихъ разборовъ фа—дѣзами и ре—бекарами). Скажу только, что еслибы кто вздумалъ остановить порывы моихъ восторговъ по случаю Листовой музыки, напримѣръ, такимъ вопро-

сомъ: Листъ пишетъ фантазию для оркестра совершенства неслыханнаго, значитъ, по вашему, Листъ симфонистъ лучше и выше Бетховена?—я отвѣчалъ бы такъ: нашъ Ивановъ, конечно, не затмѣваетъ ни Рафаэля, ни Тиціана, ни Рубенса, тѣмъ не менѣе люди знающіе толкъ—въ полномъ правѣ сказать про картину Иванова, что это въ своемъ родѣ чудо искусства и чудо небывалое: «Обитатели многи суть». Къ этому предмету, вызывающему на размышленіе, намъ придется возвратиться еще не разъ и не два. Продолженіе отчета о праздникѣ до другаго письма.

## II.

Веймаръ \*) 3 (15) іюня 1859 г.

Извѣстная истина, что мы всего болѣе обязаны бываемъ нашимъ врагамъ (*nos ennemis sont nos meilleurs amis*),—блистательно подтверждается новымъ примѣромъ. Со времени знаменитой «окончательной расправы» въ Сѣв.-Пчелѣ, отъ 16 мая этого года, съ меня сложена большая часть отвѣтственности во всемъ, что я пишу въ этихъ столбцахъ. Если, почему нибудь, читателямъ Вѣстника не понравится тонъ моихъ критическихъ отчетовъ, или они ихъ найдутъ сухими, скучными, туманными, безтолковыми, или невѣжественными по музыкальной технику, или безграмотными, однимъ словомъ плохими и глупыми до нельзя—пусть читатели мои пеняютъ, пожалуйста, не на меня,—мое дѣло тутъ—сторона! Вся вина за—г. Ростиславомъ, такъ какъ онъ объявилъ публично, что—увы!—только по его милости я подвизаюсь въ Театральномъ и Музыкальномъ Вѣстникѣ! Въ самомъ дѣлѣ—не откажись г. Ростиславъ отъ сотрудничества въ этомъ журналѣ, во время его возниканія, и редакція не была бы, (какъ выражается г. Ростиславъ) окомпрометирована моими работами. Вы можете замѣтить, мимоходомъ, что г. Ростиславъ, не смотря на всѣ залпы свои противъ меня—холостыми зарядами—конечно, не пересталъ питать нѣжной страсти къ нашему журналу,—не пересталъ чувствовать влеченія, «родъ недуга»... М. Я. Раппапортъ, О. Т. Стелловскій, безъ сомнѣнія, могли бы печатно выразить свою признательность г. Ростиславу и за эту симпатію къ ихъ журналу, и за добрые «совѣты» насчетъ сотрудниковъ, но—по моимъ же словамъ—они уже исключили г. Ростислава изъ списка литераторовъ «существующихъ».

И такъ, мнѣ осталось, давая отчетъ объ одномъ только Лейпцигскомъ праздникѣ, рассказать вамъ еще про два концерта, двѣ мессы и одну оперу. Вооружитесь терпѣніемъ, а въ случаѣ чего, памяните лихомъ... г. Ростислава.

На другой день послѣ моего прибытія въ Лейпцигъ, т. е. на слѣдующее утро послѣ перваго большаго концерта, въ театрѣ происходилъ маленькій концертъ (*Privat-matinée*) въ залѣ одного клуба (*Schützenhaus*), избранной для «засѣданій» собравшагося общества музыкантовъ (*Tonkünstlerversammlung*). Это музыкальное утро было только для «приглашенныхъ членовъ», но публика лейпцигская не особенно пострадала отъ такого лишенія.

\*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1859 г., № 24.

Вотъ программа концертика: 1) Двѣ части изъ «Тріо» для ф. п., скрипки и виолончели соч. О. Баха (не великаго Себастьяна и ни котораго изъ сыновей его, а нѣкоего вѣнскаго «любителя музыки», сына тамошняго министра). Исполняли: ганноверскій придворный пианистъ Альфредъ Гаэль (Jaell),—лейпцигскій первый концертмейстеръ Фердинандъ Давидъ и первый виолончелистъ соло въ Лейпцигѣ, Грюцмахеръ.

2) Пѣсни Фр. Шуберта и молодаго музык-директора (изъ Листовыхъ учениковъ) Эдуарда Лассена. Исполняла веймарская пѣвица (не театральная, хотя дочь актера и режиссера) Fräulein Genast. Аккомпанировалъ Лассенъ.

3) Дуэтъ для ф. п. и виолончеля, соч. Шведскаго компониста, Бервальда. Исполняли: племянница автора и ученица Листа, дѣвица Тегерстрёмъ и Грюцмахеръ.

4) Пѣсня (или вѣрнѣе сцена) для голоса и ф. п. «Loreley», слова Гейне, музыка Листа. Исполняли г-жа Генастъ и Лассенъ.

5) Фантазія для ф. п. на мотивы изъ новой оперы в. герцога Саксен-Кобургскаго «Diane de Solanges». Сочинитель фантазіи и исполнитель—Альфредъ Гаэль.

6) «Hommage à Händel»—дуэтъ для ф. п., сочин. Мошелеса, исполненный Гаэлемъ и авторомъ.

Сколько мнѣ разъ случалось, во время гощенья моего у Листа, въ прошломъ году, присутствовать на импровизованныхъ частныхъ музыкальныхъ утрахъ и вечерахъ, которые и составомъ и исполненіемъ далеко превышали это лейпцигское утро. Оно, надо замѣтить впрочемъ, попало въ число праздничныхъ засѣданій почти случайно (въ напечатанной программѣ Фестивала на это число назначены были «музыкальныя лекціи» и засѣданіе по случаю одного новаго музыкальнаго проэкта. Замѣнено это было концертикомъ по причинамъ, отъ распорядителей независѣвшимъ. Вездѣ случаются такого рода причины!). Изъ всего, что я привелъ вамъ по порядку программы, замѣчательны были № 2—пѣсни Фр. Шуберта и Лассена и № 4 «Loreley» Листа. Г-жа Генастъ обладаетъ голосомъ небольшимъ, но поетъ и декламируетъ «Lieder» Шуберта и другихъ въ его родѣ, прелестно, въ совершенствѣ. Лассенъ—замѣчательнѣйшій композиторъ этого рода музыки; пѣсни Лассена должны и будутъ имѣть скоро повсемірную извѣстность въ Германіи на ряду съ Шубертомъ, Шуманомъ и Робертомъ Францомъ. «Loreley» Листа (не писалъ ли я вамъ объ этой пѣснѣ еще въ прошломъ году...?) неподобное вдохновеніе! Драматизмъ духъ захватывающій, при этомъ постоянная красота звука въ голосѣ и въ картинномъ, выразительнѣйшемъ аккомпаниментѣ!

Замѣчательнъ былъ еще послѣдній № программы, но уже съ отрицательной стороны. Старичекъ Мошелесъ выступилъ со своею старомодненькою пьескою, стариннымъ манерцемъ исполненною. Въ сравненіи съ нынѣшними пианистами, особенно Листовской школы, мнѣ показалось, что Мошелесъ дотрогивается до клавишъ не пальцами, а какими то наперстками металлическими,



заостренными какъ стальныя перья. Игра столько же бѣдно-сухенькая и вяло-блѣдненькая какъ и сочиненіе! «Fiut tempus!»

Alfred Jaell весьма хорошій пианистъ, нынѣшній (съ пальцами безъ наперстковъ) и очень щеголяющій своимъ отменно-пріятнымъ, бархатнымъ «Touché».—Но чтожь изъ этого! Особенно когда Листъ, Бюлоу—въ числѣ слушателей! и что за фантазія играть такія фантази!

Въ тотъ же день, въ 4 часа пополудни (нѣмцы обѣдаютъ во второмъ часу), въ церкви св. Оомы (знаменитой Thomaskirche), была исполнена большая месса—Листа: Die Graner Messe, т. е. написанная для освященія церкви въ г. Грань\*). Самъ авторъ управляетъ (на хорахъ церкви, передъ органомъ) оркестромъ изъ 70 человекъ и хоромъ изъ 250 человекъ (составленнымъ изъ разныхъ Sing-Vereino'въ Лейпцига).

Касательно музыкальнаго творчества, музыкальной производительности вообще, мы съ вами живемъ въ престранное время! Въ прошломъ вѣкѣ и въ началѣ нынѣшняго, когда публика и критика стояла къ сочинителямъ музыки въ отношеніи наивности, всякій, кто писалъ квартетъ или тріо, или сонату, или хоть двѣ три пѣсенки и напечаталъ свои произведенія, свою музыку «tale quale», тотчасъ поступалъ въ полкъ композиторовъ и на него смотрѣли съ подобающимъ уваженіемъ, какъ на одного изъ героевъ музыкальнаго Парнасса. Слава такая, по крайней мѣрѣ на время, доставалась до нельзя легко. (У насъ въ литературѣ было то же самое въ концѣ прошлаго и до тридцатыхъ годовъ нынѣшняго столѣтія). Теперь всѣ порядки перемѣнились.

Наивность сужденія въ критикѣ исчезла совершенно, въ публикѣ (я говорю про германскую) начинаетъ исчезать. Между тѣмъ авторская извѣстность, слава достается иногда легко, иногда до невѣроятности трудно, иногда по заслугамъ, иногда чуть не даромъ, и тутъ преудивительныя совершаются явленія! Критика разрабатываетъ тщательно трудные вопросы музыкальной эстетики, доходитъ до результатныхъ мнѣній, о которыхъ философамъ прошлыхъ столѣтій и не снилось; критика нынѣшняя въ состояніи распознать, разоблачить сразу поэзію отъ не-поэзіи, музыку отъ не-музыки, искусство отъ шарлатанства, разсудочность отъ вдохновенія. Критическіе взгляды серьезные вкореняются отчасти и въ слояхъ высшей образованной публики. Чего-жь бы лучше для судьбы искусства? Но, на ряду съ этимъ, вотъ что бываетъ на практикѣ: нотная пачкотня, въ которой нѣтъ ничего кромѣ ремесленнаго умѣнья нанизывать ноту къ нотѣ, аккордъ къ аккорду, рутинная, дюжинная производительность, которая бы должна была со стороны критики нынѣшней сразу быть оттолкнута въ яму забвенія «несуществованія» въ искусствѣ, печатается, рекомендуется, анализируется «сop amoge» даже знатоками дѣла; имя автора такой пачкотни, наводняющей многіе музыкальные магазины, красуется въ числѣ первостепенныхъ знаменитостей! Съ другой стороны, произведенія вдохновенныя, строго-органическія, и этимъ организмомъ, расцвѣтающимъ

\*) Древнѣйшая церковь Венгрии. Освященіе происходило въ 1856 году.

изъ главной, всеединой мысли, этимъ общимъ резульатнымъ настроеніемъ, пролагающія новыя стези въ искусствѣ, блистательно открывающія ему новыя, безконечные горизонты, такія произведенія, передъ которыми прежде всего надо преклониться въ прахъ каждому, кто чтитъ святость искусства, такія произведенія остаются долгое время едва замѣченными, достигаютъ публичности только послѣ необыкновенныхъ, невѣроятныхъ препятствій! *Достигаютъ* публичности, но публика, настроенная враждебными толками, молчитъ въ недоумѣніи, а журналисты, всею возможною ядовитостью, ополчаются противъ новыхъ, по ихъ принципамъ, незваныхъ гостей въ искусствѣ, стараются заклеить и самыя произведенія и авторовъ ихъ позорною насмѣшкою надъ чистѣйшими, идеальными стремленіями, стараются запятнать славу, въ самый моментъ ея возниканія, грязью изъ постыднаго смѣшенія желчи, зависти и отсталого туповидія! Вотъ мысли, которыя промелькнули во мнѣ (процессъ мысли, какъ вамъ извѣстно, побыстрѣ процесса слова) при первыхъ звукахъ глубоко-религіозной, высоко-поэтической мессы Листа! Мнѣ жалко вспомнить, сколько есть на свѣтѣ людей даже любящихъ музыку, которые Листа, какъ сочинителя музыки, знаютъ только авторомъ «Хроматическаго галопа!» А какой нибудь господинъ преважно величается авторомъ ораторіи и симфоніи, хотя ораторіи эти и симфоніи, въ сущности столько же благодѣтельны и дороги для искусства, какъ творенія знаменитаго автора ораторіи «Страшный судъ», Александра Лазарева. Подробный разборъ музыкальныхъ красотъ величественной мессы Листа, составилъ бы не статью, а брошюру. При этомъ я не имѣю еще права на такой разборъ (безполезный безъ нотныхъ примѣровъ), не имѣвъ передъ собою партитуры этого громаднаго произведенія. Слышавъ его только однажды безъ предварительнаго подготовленія чтеніемъ этихъ нотъ, хотя бы въ эскизѣ, я могу говорить только объ общемъ характерѣ мессы, о настроеніи, которое она рождаетъ въ душѣ. Изъ легіона мессъ (католическихъ обѣденъ) есть—однѣ безъ оркестра, въ чисто-ритуальномъ, литургическомъ характерѣ (мессы Палестрины, современниковъ его и ихъ школь); есть мессы съ оркестромъ, стиля исключительно—полифоническаго (мессы Баха); есть мессы съ оркестромъ стиля свободно-музыкальнаго (мессы Моцарта, Гайдна, Гуммеля, Керубини и др.). Во многихъ изъ мессъ этого разряда характеръ музыки чисто-концертный, весело-симфоническій въ вѣнскомъ вкусѣ и итальянски-медоточивый въ вокальныхъ соло; онъ ушелъ далеко въ сторону отъ истиннаго, строгаго назначенія церковной музыки. Композиторъ, который могучимъ взмахомъ своего лирическаго полета, возвратилъ музыку мессы къ идеальной строгости религіознаго настроенія, который примирилъ формы современнаго ему искусства, даже формы драматической выразительности и всѣ богатства инструментовки, съ условіемъ стиля полифоническаго и стиля литургическаго старинныхъ итальянцевъ, былъ Бетховень въ своей первой мессѣ (C—dur, op. 86). Бетховень, стоя совершенно на почвѣ современнаго ему церковнаго стиля, глубоко проникнуть содержаніемъ текста и чудесно пере-

далъ настроеніе прозрачной, теплой, дѣтски-простодушной вѣры. Во второй своей большой мессѣ (*Missa solemnis D—dur*, op. 123) Бетховенъ подарилъ искусству произведеніе громадности титанической, бездну премудрости и неизсякаемый родникъ красоты.

Формы Палестрины, стиль Баха и Генделя, неслыханныя сочетанія вокальныя, симфоническія изъ сокровищницы самого Бетховена, (изъ періода девятой симфоніи и послѣднихъ квартетовъ), сплетаются, скрещаются въ этомъ дивномъ произведеніи и дѣлаютъ изъ него широкую, необъятную ткань музыкальныхъ чудесъ на службу единой, всецѣльной, глубоко-религіозной мысли. Эту недосыгаемо-великую мессу Бетховенъ самъ считалъ лучшимъ, полнѣйшимъ, высочайшимъ изъ своихъ твореній. Судить поэтому какъ высоко я поставлю музыку Листа, если скажу, что въ общемъ результатномъ настроеніи, въ грандіозности формъ и всего стиля, въ поразительной красотѣ сочетанія оркестровыхъ и голосовыхъ, *Missa solemnis* Листа (тоже *D—dur*), въ ближайшемъ родствѣ со второю мессою Бетховена. И между тѣмъ новое произведеніе ничуть не подражаніе Бетховенской мессѣ. Многимъ моментамъ текста данъ совершенно иной поворотъ и вообще, тогда какъ въ Бетховенской мессѣ каждая музыкальная мысль проведена по всѣмъ фазисамъ самаго широкаго развитія, въ мессѣ Листа замѣтенъ «лаконизмъ» стиля, направленіе передавать смыслъ текста, внушать данное религіозное настроеніе немногими музыкальными образами, сильно и выпукло воплощенными. Особенно поразительное дѣйствіе на меня имѣли начало мессы: *Kyrie eleison*, многія мѣста изъ *Credo* (картина страшнаго суда передана съ величіемъ неслыханнымъ!) и «*Benedictus*». Какъ бы я хотѣлъ слышать эти красоты еще и еще! Когда это случится?! Надо будетъ довольствоваться партитурой (великолѣпно-изданной въ Вѣнѣ; хотя, какъ я замѣтилъ по случаю «*Tasso*», чудесныя, словами неизобразимыя прелести и новизны Листовскаго оркестра непремѣнно требуютъ воплощенія своего въ живыхъ звукахъ, а не въ мертвыхъ музыкальныхъ знакахъ на мертвой бумагѣ! Мастеръ, великій мастеръ и великій поэтъ въ звукахъ! Теперь уже не долго ему ждать, пока предъ нимъ преклонится весь музыкальный міръ. Пора одуматься критикѣ и публикѣ! Вагнеръ побѣдилъ, побѣдитъ и другой, столько ему родственный геній! Какъ онъ управляетъ исполненіемъ, какъ онъ, вліяніемъ своего капельмейстерскаго жезла, магнетизируетъ всю массу пѣвцовъ и инструментистовъ, этого нельзя рассказывать.

Въ церкви не аплодируютъ, но замѣтно было, что Грановская месса, исполненная еще въ первый разъ для Лейпцига, произвела впечатлѣніе могучее. Даже враги новаго направленія, личные враги Листа (ихъ было не мало въ огромной толпѣ слушателей; пустаго мѣста въ церкви не оставалось), всѣ эти кривотолки и клеветники, должны пріутихнуть на время. Лейпцигское празднество было для Листа днями двухъ блистательныхъ побѣдъ надъ врагами новаго направленія музыки. Это разумѣется и была главная цѣль празднества, которое, какъ Листъ писалъ мнѣ, никакъ не должно быть смѣшиваемо

съ обыкновенными «Фестивалами нѣмецкими», каждый годъ появляющимися въ количествѣ дюжинъ. На юбилей лейпцигской музыкальной газеты дѣло шло объ окончательномъ завоеваніи Листомъ и его школою почвы, которую оспариваютъ у него туповидцы, рутинисты и завистники въ продолженіи цѣлаго десятилѣтія. Теперь знамя новой школы (Neu-deutsche Schule) новаго направленія въ музыкѣ геройскою рукою Листа водружено въ самомъ средоточіи германской музыкальной жизни, въ Лейпцигѣ. Во времена Бетховена поразительный, имъ данный искусству «полетъ въ страны невѣдомыя», совершился никѣмъ не замѣченный. Наше время, при большей сознательности въ публикѣ и критикѣ, требуетъ, чтобы прогрессъ искусства формировался и внѣшнимъ образомъ.

Съ героемъ празднества и триумфаторомъ, съ великимъ артистомъ, окруженнымъ толпами его почитателей и жаркихъ приверженцовъ, въ нынѣшнемъ году, я свидѣлся за ужиномъ въ Schützenhaus, тотчасъ послѣ перваго концерта въ театрѣ (въ среду 1 іюня н. ст.), и былъ принятъ еще теплѣе, еще дружественнѣе, нежели въ прошломъ году. Въ четвергъ (2 іюня), въ день исполненія Листовской мессы въ большой залѣ того же клуба, былъ парадный ужинъ (Festmahl), человекъ на триста (все по приглашенію учредителей). Единственный гость изъ далекой Россіи, подоспѣвшій пунктуально къ открытію юбилея, былъ по особымъ распоряженіямъ хозяевъ, посаженъ за почетный столъ, въ главѣ котораго сидѣлъ Листъ. За ужиномъ, по европейскому обыкновенію, провозглашаемы были многіе тосты. Бесѣда, какъ водится между людьми артистическаго направленія, шла живо, весело.....

Пятница 3 іюня (22 мая).

Третій день празднества открылся чтеніемъ и говореніемъ рѣчей (въ залѣ Schützenhaus). Очень замѣчательна была рѣчь (или, лучше сказать, лекція) объ исторіи гармоніи въ примѣненіи ея къ нынѣшнему statu quo — Вейцмана, берлинскаго музыкальнаго теоретика, который гармонію знаетъ гораздо лучше даже г. Арнольда и г. Ростислава, и рѣчь доктора Амброза (изъ Праги) о вліяніи музыки на образованность (Cultur) и образованности на музыку.

Музыкальное засѣданіе происходило и до обѣда, и послѣ обѣда. Послѣ чтенія рѣчей или лекцій (Vorträge), приступлено было къ основанію новаго музыкальнаго общества, общаго для всей Германіи. (Allgemeiner deutscher Musik-Verein) въ отличіе отъ мѣстныхъ музыкальныхъ филармоническихъ и т. д. обществъ, существующихъ по разнымъ городамъ Германіи. Членами новаго общества подписались, конечно, всѣ присутствующіе, но, пока не избранъ былъ комитетъ для опредѣленія уставовъ учреждаемаго общества, происходили пренія въ родѣ парламентскихъ. (Дѣло весьма интересное для чужеземца, никогда еще не бывавшаго среди такого проявленія европейской общественной жизни). Въ преніяхъ, диспутахъ, главную роль игралъ опять Францъ Листъ. Безъ его энер-

гической воли и столько же энергического слова (на нѣмецкомъ), засѣданіе не пришло бы ни къ какимъ положительнымъ результатамъ.

Вечеромъ того же дня, уже весьма утомленный всѣмъ слышаннымъ, я присутствовалъ въ Thomaskirche, при великолѣпномъ, тщательномъ исполненіи большой мессы великаго Себастьяна Баха: (Die hohe Messe H-moll). Дирижировалъ музик-директоръ Ридель; хоры—Musik-Verein'a, въ которыхъ Ридель же главою; въ оркестрѣ волонтерами участвовали многіе знаменитые артисты. Партія органа аранжирована Доммеромъ, исполнена Финкомъ. Эта колоссальная месса, опять изъ такихъ произведеній, о которыхъ отчетъ невозможно дать въ двухъ строкахъ, а для подробнаго разбора надо посвятить отдѣльный трактатъ съ многими отступленіями въ область историческую и эстетическую.

Поразительно красивы, глубоки содержаніемъ и, въ своемъ строго-полифоническомъ стилѣ, недосыгаемо совершенны многія части этого, по справедливости, знаменитѣйшаго творенія. Упомяну только о неподобномъ первомъ хорѣ (фуга) и соло альты во 2-й части (gloria); о хорахъ «Incarnatus, crucifixus» (съ постоянно одинаковымъ ходомъ баса, basso ostinato, во время всей пьесы) о чудесномъ соло альты въ «Agnus Dei».

Но есть другія части въ этой массѣ:—соло, дуэты, даже и хоры, очень формалистичныя, сухія для нашего времени, мало интересныя и положительно скучныя. Summa summagum, это произведеніе изъ такихъ, которыя не теряютъ почти ничего при кабинетномъ изученіи партитуры, не вызываютъ ея непремѣннаго исполненія. Однако такъ какъ эту мессу и въ Германіи исполняютъ весьма рѣдко (по ея сложности и многотрудности), я былъ очень доволенъ этимъ случаемъ, узнать ее на дѣлѣ. Имѣя передъ глазами партитуру во время самого исполненія, я могу засвидѣтельствовать, что въ партіяхъ тромбоновъ и въ партіи органа были сдѣланы произвольныя прибавки, (усиленія голосовъ хора, а въ органѣ—имитациіи во время нѣкоторыхъ соло), что впрочемъ не искажало впечатлѣнія нисколько. Я спрашивалъ, тотъ ли это органъ, на которомъ игралъ Себастьянъ Бахъ? Отвѣчали: нѣтъ, уже другой, но на этомъ часто игралъ Мендельсонъ. Это не совсѣмъ одно и то же.

Въ субботу, 4-го іюня (23 мая) опять концертъ, въ 10 часовъ утра, въ знаменитой концертной залѣ Gewandhaus.

Прежде всего замѣчу, что зало мнѣ сильно не нравится (какъ очень многое изъ практической жизни въ Лейпцигѣ). Оно не велико, человекъ на четыреста (считая и галерею). Мѣста для публики устроены параллельно вдоль зала, т. е. половина слушателей—лицомъ къ другой (какъ въ омнибусахъ) и слѣдовательно, бокомъ къ концертной эстрадѣ. Убранство залы не изящное. Надъ главными дверьми, за эстрадой; надпись: «Res severa est verum gaudium». За симъ программа концерта (или matinee für Kammermusik).

- 1) Квартетъ братьевъ Мюллеровъ, (сыновей знаменитыхъ квартетистовъ), къ сожалѣнію не изъ музыки Бетховена или Гайдна, а новый, сочиненія одного изъ исполнителей, квартетъ in vier fugierten Sätzen

(Скученъ! мнѣ пришло на память, что Берлиозъ перевелъ латинскую надпись въ этой залѣ такимъ образомъ: l'ennui est le vrai plaisir).

- 2) Псаломъ An den Wässern zu Babylon, соч. Гиллера, для сопрано, соло съ ф. п. (исполняла г-жа Рекламъ). Музыка зѣло-плохая!
- 3) «Итальянскій концертъ» Себастьяна Баха, исполненный Гансомъ ф. Бюлоу. *Совершенство*, какъ сочиненіе и какъ исполненіе. Въ этомъ родѣ я ничего лучше не слыхалъ; Бюлоу, какъ я уже вамъ докладывалъ, артистъ великій (хотя по моимъ понятіямъ не гениальный; только высшая степень таланта, съ высшимъ развитымъ умомъ). Впечатлѣніе отъ этой музыки Баха, такъ исполненной, повторяю, несравнимое.
4. Соната Тартини, мастерски исполненная первостепеннымъ скрипачемъ, Фердинандомъ Давидомъ, отлично аккомпанированная Гансомъ Бронсаромъ.
- 5) Баллада Бюргера «Леонора», декламированная г-жею Риттеръ съ музыкою Листа для ф. п. (Бронсаръ). Эта мелодрама столько же, если не болѣе удачна какъ баллада Шумана, der Haidenknecht. Это отличное произведеніе Листа было исполнено здѣсь еще въ первый разъ по рукописи.
- 6) Тріо Франца Шуберта для ф. п., скрипки и виолончели В-dur (Бюлоу, Давидъ и Грюцмахеръ). Есть прелестныя части, но вообще длиновато, а въ стилѣ мелковато.

Послѣ обѣда было еще засѣданіе въ залѣ Schützenhaus. Опять читали и говорили рѣчи (между прочимъ было прочтено мое письмо «Offener Brief» о нѣкоторыхъ взглядахъ на симфоніи Бетховена, съ технической ихъ стороны).

Вечеромъ въ театрѣ дана была единственная, написанная Шуманомъ опера: «Геновева». Этимъ произведеніемъ основателя лейпцигской музыкальной газеты (Neue Zeitschrift) заключили юбилейное празднество. Отчетъ объ этой замѣчательной оперѣ и нѣкоторой другой, слышанной мною на слѣдующій день, въ Веймарѣ, останется напредѣ. Всему на свѣтѣ бываетъ конецъ, долженъ же онъ быть и для этого письма.

### III.

Веймаръ \*) 24—12 іюля 1859 г.

Печальная вѣсть. — Веймарская слава. — Продолженіе музыкальнаго отчета: «Геновева», опера Шумана, въ Лейпцигѣ.

Сегодняшнее письмо долженъ начать «некрологомъ». Веймаръ оплакиваетъ обожаемую свою Государыню, Великую Княгиню Всероссийскую и Великую Герцогиню Саксенъ-Веймарскую, Марію Павловну! Кончина ея неожиданно послѣдовала вчера, въ 6 часовъ вечера, въ Бельведерѣ (загородномъ дворцѣ), послѣ весьма краткой простудной болѣзни. Для меня печальное извѣстіе было это тѣмъ поразительнѣе, что за нѣсколько дней, 7 іюня (26

\*) Театр. и Муз. Вѣстн. 1859 г., № 25.

мая), вскорѣ по приѣздѣ изъ Лейпцига въ Веймаръ, я имѣлъ счастье быть представленнымъ Великой Княгинѣ, и Ея Высочество, съ свойственною ей снисходительностью и милостивою внимательностью, изволила довольно много говорить со мною о моихъ музыкальныхъ занятіяхъ и планахъ на будущее время, въ томъ числѣ изволила спрашивать и о читанномъ мною теоретическомъ музыкальномъ курсѣ, о которомъ знала по письмамъ изъ Петербурга; изволила также говорить о «Лоэнгринѣ» (данномъ въ Веймарѣ наканунѣ того дня),—о характерѣ Вагнеровской музыки вообще и, по этому случаю, о превосходномъ, необыкновенно высоко цѣнимомъ Великою Княгинею, капельмейстерствѣ Листа. Каждое слово этой бесѣды, которой не суждено было повториться,—осталось въ моей памяти навсегда. Блестая, какъ отрасль Россійскаго Императорскаго дома, украшая Собою тронъ Веймарскій, Великая Княгиня рѣдкимъ сочувствіемъ ко всему изящному, обворожала поэтовъ и художниковъ, привлекала ихъ къ Веймарскому двору, какъ къ средоточію изящныхъ искусствъ въ Германіи. Еще Шиллеръ вдохновился ею для одного изъ блистательныхъ своихъ стихотвореній: «Die Huldigung der Künste». Гёте былъ ея постояннымъ собесѣдникомъ въ продолженіи болѣе трехъ десятковъ лѣтъ; одинъ изъ знаменитѣйшихъ въ свѣтѣ виртуозовъ и сочинителей фортепیانной музыки, Гуммель, Великою Княгинею былъ оставленъ при Веймарскомъ дворѣ со званіемъ придворнаго капельмейстера и концертмейстера. Въ позднѣйшее время,—т. е. тому десять лѣтъ назадъ это самое званіе, по желанію Великой Княгини, получилъ Францъ Листъ и конечно такой выборъ гениальнаго музыканта, (вмѣстѣ съ Вагнеромъ первѣйшаго въ наше время,) увеличивая художественную славу Веймара, свидѣтельствуетъ о просвѣщенномъ вкусѣ Великой Княгини, отъ самаго рожденія призванной къ благотворному вліянію на судьбы искусства.

Ограничиваясь для нашего журнала этими немногими намеками на предметы, заслуживающіе пространнаго похвальнаго слова, я не касаюсь вовсе высокихъ достоинствъ въ Бозѣ почившей Великой Княгини, какъ правительницы, какъ благодѣтельницы вѣреннаго ей народа.

Слезы всѣхъ Веймарцевъ, искреннія и обильныя, краснорѣчиво свидѣтельствуютъ о важности горькой утраты!

Безъ переходной мысли о философскомъ значеніи смерти, тогда какъ жизнь другихъ со всѣми ея дѣлами и мелочами, со всѣмъ дѣльнымъ и бездѣльнымъ, продолжаетъ течь своимъ порядкомъ,—прямо, безъ модуляціи обратимся къ нашимъ текущимъ дѣламъ.

Я въ долгу передъ вами еще касательно Лейпцига. Послѣ концертовъ, мессъ и музыкальныхъ засѣданій, богатыхъ числомъ и содержаніемъ, празднество могло бы и заключиться, но устроители его отлично-кстати придумали въ послѣдній день празднества, 4 іюня, дать въ лейпцигскомъ театрѣ единственное театральное произведеніе основателя лейпцигской музыкальной газеты, Роберта Шумана. Четырехъ-актная опера его, «Геновева» (Genoveva),—нача-

тая въ 1847, въ августѣ 1848 оконченная, до сихъ поръ дана была только въ Лейпцигѣ—трижды (25, 28, 30 іюня 1850 г.) и нѣсколько разъ въ Веймарѣ (въ первый разъ, подъ управленіемъ Листа, 9 апрѣля 1855, въ день рожденія Великой Княгини). Ни въ Лейпцигѣ, ни въ Веймарѣ однако эта опера, при всѣхъ ея огромныхъ достоинствахъ, удержаться въ репертуарѣ не могла. Причины будутъ для васъ ясны изъ отчета, который постараюсь дать вамъ о характерѣ этого произведенія, и со стороны музыки, и со стороны текста.

Довольно извѣстна средневѣковая легенда о Женевьевѣ брабантской, молодой герцогинѣ красавицѣ, оклеветанной передъ мужемъ въ нарушеніи супружеской вѣрности въ отсутствіи его, оклеветанной по пронкамъ челядинцевъ съ адски-удачною хитростью, потомъ, по приговору мужа, осужденной на смертную казнь, но избавившейся отъ смерти чуднымъ случаемъ и чрезъ семилѣтнія, невыразимо-тяжкія страданія, при совершенной непорочности и безропотной вѣрѣ въ промыслъ и покорности судьбѣ, стяжавшей себѣ мученическій вѣнецъ (Женевьева, въ западной церкви, причислена къ лику святыхъ).

Эта легенда, въ главныхъ чертахъ своихъ, послужила сюжетомъ для превосходной трагедіи Фридриха Геббеля (Hebbel), изданной еще въ 1843 г. (я прочиталъ эту сильную, энергическую трагедію съ необыкновеннымъ наслажденіемъ, собственно для сличенія ея съ оперой).

Трагедія Геббеля, которую Шуманъ узналъ только въ 1847 г., плѣнила композитора какъ задача для оперы именно въ такомъ родѣ, котораго онъ жаждалъ уже нѣсколько лѣтъ. (Въ бумагахъ его найдены 23 проекта разныхъ оперныхъ сюжетовъ, изъ которыхъ онъ ни однимъ не воспользовался).

Но въ сотрудничествѣ себѣ, т. е. въ либреттистѣ Шуманъ не нашелъ достаточно талантливаго литератора. Нѣкто Рейникъ (Reinick) изъ Дрездена обработалъ для Шумана текстъ его оперы, но нашелъ нужнымъ во многомъ отступить отъ Геббелева плана, подмѣнать туда нѣкоторыя сцены изъ драмы Тика на тотъ же сюжетъ, и всѣмъ этимъ рѣшительно испортилъ дѣло и трагическую основу текста. Либретто вышло и не интересно, и плоско, и слабо, и вообще—весьма плохо.

Удивительно становится даже, какъ Шуманъ, артистъ столько просвѣщенный по литературѣ, самъ литераторъ, могъ не видѣть столько разныхъ недостатковъ этого текста, какъ могъ допустить такое искаженіе трагедіи, вдохновившей его!

Въ дѣятельности композиторовъ частенько встрѣчаются подобныя необъяснимыя явленія!

Разумѣется, что многія главныя сцены, также какъ и главные характеры, главныя пружины дѣйствія, остались и въ либретто, но что придаетъ ему непростительную слабость—это поворотъ цѣлаго къ счастливой развязкѣ!

У Геббеля палачи, изъ челядинцевъ герцога, по его приказанію заводятъ Геновеву въ непроходимую дебрь, чтобы тамъ отрубить ей голову. Вместе съ палачами провожаетъ несчастную герцогиню (съ груднымъ младенцемъ



на руках!) — безумный, родъ юродиваго. Челядинцы, которымъ должность палача все таки довольно омерзительна, сваливаютъ ее на этого безумца, давъ мечъ ему въ руки и приказывая рубить голову Геновевѣ. Юродивый этого не исполняетъ, а убиваетъ того изъ челядинцевъ, который далъ ему мечъ, и съ мечемъ убѣгаетъ. Чудомъ спасенная Геновева уходитъ съ младенцемъ въ глубину дебри. — Страстно влюбленный въ герцогиню рыцарь Голо (Golo), довѣренное лицо Герцога и главное орудіе клеветы (терзаніями тюрьмы онъ, по наущенію одной старухи колдуньи, думалъ заставить Геновеву уступить своей страсти), — потомъ и самъ герцогъ, возвратившійся изъ похода, считаетъ Геновеву погибшею подъ мечемъ, такъ какъ палачъ, оставшійся въ живыхъ, для оправданія своего, показываетъ окровавленный мечъ (отнятый имъ у безумца) и косу Геновевы, которую онъ отрубилъ еще прежде. Голо, не признавшійся герцогу въ клеветѣ, самъ себя наказываетъ жестокимъ истязаніемъ и потомъ смертью.

Глубокій трагизмъ у Геббеля проведенъ очень органически черезъ всю драму.

Въ оперѣ—колдунья Маргарита еще во-время открыла герцогу все злодѣйство;—герцогъ съ толпою вассаловъ (для хора!) спѣшать въ лѣсъ и поспѣваютъ къ Геновевѣ въ ту самую минуту, когда палачи занесли надъ ней мечъ!? Разумѣется,—затѣмъ прощенье, лобзанія, общее счастье и ликованіе!— оперный финалъ съ веселымъ заключительнымъ хоромъ!

Такая развязка напомнила мнѣ какъ нельзя ближе оперу князя Шаховскаго и Кавоса «Иванъ Сусанинъ», гдѣ какой-то бояринъ, съ отрядомъ русскихъ, поспѣваетъ въ глушь лѣсную въ ту самую минуту, когда поляки собирались убить Сусанина.

Вмѣсто того, чтобы пожертвовать жизнию за своего царя,—въ чемъ, какъ извѣстно, вся сущность сюжета, Сусанинъ подходитъ къ рампѣ и поетъ назидательный куплетецъ:

Пусть злодѣи страшится  
И дрожить весь вѣкъ!  
Долженъ веселиться  
Добрый человѣкъ!

Наивность, которую можно отчасти простить русской «оперѣ-водевилю», сочиненной съ полстолѣтія назадъ, трудненько мирится съ дѣятельностью образованнѣйшаго нѣмецкаго музыканта и критика—въ 1848 году!

Главный недостатокъ музыки въ этой оперѣ тотъ же самый, какъ въ поворотѣ текста, то есть и музыкѣ не достаетъ одного главнаго, результатнаго настроенія.

Подробности, мѣстами, есть превосходныя (хотя и здѣсь, какъ въ симфоническихъ сочиненіяхъ, Шуманъ одноцвѣтенъ, не довольно колоритенъ, особенно для театра!); есть и юморъ въ хорахъ челядинцевъ; есть и фантастическій элементъ—въ сценахъ колдуньи (магическое зеркало, въ которомъ

колдунья трагедии ложно показывает преступление Геновевы ее мужу, в опере передано в живые картины, которые, особенно при плохой обстановке, только смѣшат!); есть много энергического, много сплетений мастерских контрапунктных в голосах и в оркестре: — иначе можно ли ожидать от такого композитора, как Шуман! — есть, наконец, много и силы, и страстности в драматизме; но все это отрывочно и настоящим, вполне драматическим духом, не проникнуто. Прослушав оперу, вы невольно скажете: «Нѣтъ, этот даровитый музыкант призванія къ оперѣ не имѣлъ».

При неудачном даже расположеніи текста всетаки остались сцены, гдѣ, для музыки—ширикое раздолье. Хоть бы сцена прощанья Геновевы съ мужемъ, когда онъ отправляется на войну (конецъ 1-го акта). Сколько тутъ могло бы быть теплоты, женской нѣжности, женственности, контрастовъ съ героизмомъ Зигфрида! В трагедіи это прощанье напоминаетъ Гектора и Андромаху; у Шумана вышло—слабо. Удивительно, что онъ даже не воспользовался трубными призывами на войну, продиктованными ему в текстѣ!

Либретто почти совсѣмъ отняло у Геновевы «святость» ее характера. Она в текстѣ оперы является весьма обыкновенной женщиной; тѣмъ болѣе надобно было музыканту возвысить ее характеръ;—это опять Шуману не удалось хотя обѣ «молитвы» Геновевы (одна в спальнѣ, другая в лѣсу) изобилуютъ отличными достоинствами музыкальными.

Слушая оперу Шумана я все время мысленно сравнивалъ ее съ Вагнеровыми. Боже! какая разница, безконечная разница! если «Геновева» не завоевала себѣ мѣстечка постоянного на нѣмецкихъ оперныхъ сценахъ десять лѣтъ назадъ, то теперь этого уже никогда не случится, потому что Шуманова опера совершенно раздавлена такими произведеніями, какъ Тангейзеръ и Лоэнгринъ. Передъ Вагнеровыми могучими созданими «Геновева» имѣетъ видъ ребяческой поштыки.

И какъ будто нарочно для моей повѣрки критической, на другой же день послѣ «Геновевы» в Лейпцигѣ, в Веймарѣ давали «Лоэнгринъ» и я, не слышавъ еще этой оперы в прошломъ году, разумеется, съ утра 5-го іюня поспѣшилъ в Веймаръ.

Отчетъ о «Лоэнгринѣ» вы мнѣ позволите отложить до слѣдующаго письма.

#### IV.

Веймаръ \*) 30 (18) іюня 1859 г.

Театръ в Лейпцигѣ и Веймарѣ.—«Лоэнгринъ».

Говоря обѣ оперѣ Шумана, я не сказалъ еще ничего обѣ ее исполненіи, ни о театре, в которомъ она давалась. Меня поразило, что в Лейпцигѣ, весьма богатомъ торговомъ городѣ, центрѣ книжной и концертной жизни Германіи, театръ крайне бѣденъ в своей внѣшности, малъ, грязноватъ и

\*) Муз. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 28.

оперная труппа въ немъ только что посредственная. Постановка и обстановка «Геновевы» отзывалась ярмарочными спектаклями. Костюмы поношенные, кое-какъ пригнанные, декорации безвкусныя, худо написанныя. Актеры-пѣвцы отличались только однимъ достоинствомъ: твердымъ знаніемъ ролей (что не бездѣлица въ такой сложной и иногда запутанной музыкѣ, какъ Шуманова). Лучшимъ исполнителемъ былъ теноръ (Голо), нѣкто Юнгъ, гость съ мюнхенской придворной сцены У него хорошій, свѣжій голосъ, при этомъ онъ не дурной актеръ и весьма красивъ собою. Не дурень былъ супругъ Геновевы, Зигфридъ, нѣкто Бертрамъ, (который, вѣроятно въ честь своего имени, явился въ плащѣ изъ костюма отца Роберта-Дьявола, да къ этому прибавилъ серебрянный шлемъ съ лебедемъ—изъ «Лоэнгринна»). Этотъ баритонъ не безъ достоинствъ и особенно ярко выступилъ въ воинской аріи (въ 3-мъ актѣ), дышащей въ музыкѣ прелестною, совсѣмъ особенною свѣжестью. Примадонна, г-жа Эренбергъ, ни наружностью, ни голосомъ, ни игрою не могла нисколько отвѣчать высокимъ требованіямъ роли. Въ партіи какойнибудь «Нанси», подруги леди Генріэтты,—такого рода пѣвицы и актрисы «нѣчто», но... святая страдальца Геновева!!

Роль колдуньи Маргариты, довольно хорошо отгѣненная Шуманомъ (хотя крайне слабо въ сравненіи съ тѣмъ, что эта роль въ трагедіи Геббеля), не могла выйти поразительною на сценѣ, потому что исполнительница, г-жа Мейеръ, не позаботилась даже о томъ, чтобы гримировать себя «старухой, страшною вѣдьмой», осталась какой-то не то цыганкой, не то индѣянкой, еще довольно молодой и нисколько не отталкивающей наружности.

Пѣла, впрочемъ, не дурно свою весьма интересную партію. Въ сценѣ колдовства, въ живыхъ картинахъ, вышло много забавнаго. Луна, прорѣзанная въ какомъ то четырехугольномъ темномъ лоскуткѣ, долженствующемъ изобразить облако (!), «опоздала» при открытіи одной изъ картинъ; это комическое облако съ круглымъ окошкомъ неуклюже заколыхалось на небѣ (!) передъ тѣмъ, какъ картинѣ уже пора была закрыться и размѣшила всю публику. Въ сценѣ «Геновевы» съ палачами много было тоже кое чего комическаго, что очень вредило трагизму впечатлѣнія, и безъ того испорченному нелѣпнѣйшимъ концомъ. Постановка въ оперѣ должна играть весьма и весьма важную роль. Время «оперъ-концертовъ» миновалось, къ счастью, безвозвратно.

На другой день послѣ «Геновевы» назначенъ былъ въ дополненіе музыкальнаго праздника, большой концертъ «органный» въ городкѣ Мерзебургѣ (очень близко отъ Лейпцига), гдѣ въ одной церкви есть знаменитѣйшій органъ. Многие изъ собравшихся въ Лейпцигѣ артистовъ и гостей отправились на этотъ концертъ, утромъ въ воскресенье, 5-го іюня (24 мая),—въ томъ числѣ и Листъ (который игралъ на органѣ одну піесу своего ученика Бронсора,—чего впрочемъ въ программѣ концерта не было). Миѣ было не до органаго концерта, когда я увидѣлъ афишу Веймарскаго театра: въ это же воскресенье давали въ Веймарѣ «Лоэнгринна» и я, разумѣется, поспѣшилъ въ

Веймаръ (что и Листъ очень одобрилъ, зная что я «Лоэнгрина» въ прошломъ году еще не слышалъ).

Вѣшность веймарскаго театра и его сцена знакома была мнѣ еще съ прошлаго года (я видѣлъ въ немъ драму Брахфогеля «Нарцисъ»). Театръ, на площади котораго красуется бронзовая, вызолоченная группа Шиллера и Гёте,—весьма не великъ, меньше петербургскаго Михайловскаго, и убранствомъ весьма скромнѣе. Театры, вообще въ свѣтѣ существуютъ какъ «фениксы» т. е. стораютъ и потомъ возраждаются изъ пепла въ новой красотѣ. Такъ и зданіе веймарскаго театра—столько знаменитое трудами для веймарской сцены двухъ такихъ дѣятелей какъ Шиллеръ и Гёте, вмѣстѣ и дружно управлявшихъ всею драматической жизнью Веймара въ послѣднихъ годахъ прошлаго и первыхъ нынѣшняго столѣтія,—сдѣлалось жертвою пламени въ 1825 году. Въ возобновленномъ зданіи однако еще очень часто бывалъ Гёте и мнѣ показывали ложу, гдѣ было его постоянное мѣсто. Со времени веймарской жизни Листа, веймарская сцена получила въ отношеніи къ цѣлой Германіи ту же важность для оперныхъ представленій, которую имѣли при Шиллерѣ и Гёте—для драмъ и трагедій. Я упоминалъ уже, что въ Веймарѣ въ первый разъ со времени своего созданія (въ 1848) дана была опера Вагнера «Лоэнгринъ», подъ управленіемъ придворнаго веймарскаго капельмейстера Франца Листа, 28 августа 1850 года. Теперь, когда эта опера красуется и на вѣнской сценѣ, и на берлинской, на дняхъ блистательно поставлено будетъ въ Дрезденѣ, весьма часто и уже нѣсколько лѣтъ дается въ Карлсруэ, въ Ганноверѣ и т. д.,—теперь, когда музыка Вагнера завоевала себѣ симпатію германской публики, завоевала себѣ почетное мѣсто въ репертуарѣ главнѣйшихъ оперныхъ театровъ нѣмецкихъ, когда самые рьяные враги Вагнеровою реформы и всего его направленія не могутъ отрицать блистательныхъ достоинствъ въ его операхъ, а не-враги видятъ въ нихъ «лучшее», что до сихъ поръ было создано по части «оперъ»,—теперь какъ будто и важности никакой нѣтъ, гдѣ и какъ была поставлена опера «Лоэнгринъ» въ первый разъ. Но если вспомнить, что въ 1850 году извѣстность Вагнера (послѣ «Ріэндзи», «Голландца» и еще не любимаго нисколько «Тангейзера») была весьма необширна, ограничивалась почти однимъ Дрезденомъ,—что между тѣмъ Вагнеръ уже былъ въ изгнаніи, послѣ Дрезденскихъ смуть въ 1849, и политическая опала не могла пройти безъ вліянія въ публикѣ и на артистическія произведенія изгнанника, если сообразить, что стиль «новой», тогда никому «незнакомой» оперы «Лоэнгринъ» «самъ-по-себѣ очень труднѣе, требуетъ полнѣйшаго вниманія, полнѣйшаго довѣрія со стороны исполнителей на сценѣ и въ оркестрѣ, чтобъ возбудить сколько нибудь симпатію въ слушателяхъ,—мы увидимъ, что Листъ долженъ былъ бороться съ тысячами препятствій колоссальныхъ, что бы поставить такую оперу на сценѣ, при томъ еще весьма не богатой, стѣсненной многими условіями; мы увидимъ, что для того, чтобы въ 1850 году привести такое предпріятіе къ вожделѣнному концу, чтобы такимъ «подвигомъ» вдвинуть въ гер-

манскую публику, въ германскій оперный репертуаръ созданіе глубоко-геніальное и потому никакъ не тотчасъ доступное всёму и каждому,—надо было имѣть «геройскую» волю и «геройскую» силу—Франца Листа. Онъ—въ постоянномъ своемъ стремленіи къ тому, чего требуетъ польза искусства, не смотря ни на какія въ свѣтѣ преграды, ни на какіе толки глупцовъ и завистниковъ—поставилъ въ Веймарѣ «Геновеву» Шумана, которая почти упала въ Лейпцигѣ при первыхъ своихъ представленіяхъ (не могла ожить надолго въ Веймарѣ по недостаткамъ, какъ вы видѣли, собственно своимъ, органическимъ, а не внѣшнимъ); онъ воскресилъ для друга своего Берліоза—въ высшей степени замѣчательную, во многомъ «геніальную» оперу его «Бенвенуто Челлини», которую Парижъ не могъ оцѣнить, а интриги противъ Берліоза постарались «уронить» совершенно. И для оперы «Лоэнгринъ» Листъ сталъ «вторымъ отцомъ». Безъ веймарскаго титана это чудо искусства и до сихъ поръ оставалось бы въ портфелѣ автора.

Вотъ какъ пишетъ самъ Вагнеръ изъ Цюриха, въ маѣ 1852, посвящая Листу литографированную партитуру «Лоэнгринъ» и благодаря своего друга за его побѣдоносную энергію (*deine sieggekronete Energie*). «Этотъ оттискъ рукописи не книга, а только «эскизъ» произведенія, которое тогда только въ самомъ дѣлѣ «существуетъ», когда проявляется для глазъ и для ушей такъ, какъ ты этого достигъ. Оно теперь вызвано къ жизни; пусть зазвучитъ и передъ другими слушателями болѣе и болѣе, и хоть этимъ утѣшить меня въ томъ, что я самъ никогда его не услышу!» Въ этомъ лишеніи, безконечно тяжкомъ для художника, судьба Вагнера не напоминаетъ ли другого великаго страдальца—Бетховена?....

По странному случаю мнѣ пришлось впервые услышать и Тангейзера, и Лоэнгринъ на тѣхъ самыхъ сценахъ и почти въ той самой обстановкѣ, какъ эти оперы давались въ самые первые раза! «Тангейзера» въ Дрезденѣ съ Тихачекомъ, Миттервурцеромъ и Иоганной Вангеръ (какъ въ 1845 г.); «Лоэнгринъ» въ Веймарѣ, съ тѣми же исполнителями для ролей Эльзы и Тельрамунда какъ въ 1850 г. Веймарская сцена для такихъ оперъ какъ Тангейзеръ и Лоэнгринъ рѣшительно тѣсна, мала; зала также несоразмѣрна съ громадною силою звучности въ такой оркестровкѣ; хористовъ слишкомъ мало, внѣшность постановки не богата. При всемъ томъ веймарскій театръ можетъ служить отлично для... изученія оперъ. Тутъ въ музыкѣ ни одна тонкость не пропадаетъ, а напротивъ усиливается, увеличивается въ впечатлѣніи. Послѣ «Лоэнгринъ» я долженъ былъ сказать самъ себѣ, что въ такой тѣсной рамкѣ, какъ веймарскій театръ, эта опера «сама себя раздавливаетъ»; громадность общаго впечатлѣнія дѣйствуетъ даже тяжело нѣсколько; но съ другой стороны именно эта преувеличенность силы, эта несоразмѣрность рамки съ произведеніемъ были для меня въ высокой степени назидательны въ томъ родѣ, какъ симфоническіе концерты въ Пѣвческой Капеллѣ, гдѣ зала также несоразмѣрна съ могучимъ оркестромъ.

Прошлогодніе отчеты мои о слышанных мною операхъ убѣдили меня въ ихъ впечатлѣніи на публику, что отъ описаній музыки и постановки весьма немного пользы для тѣхъ читателей, которымъ самыя оперы нисколько не знакомы. Чѣмъ подробнѣе описаніе, тѣмъ оно утомительнѣе для чтенія и тѣмъ менѣе, можетъ быть, способно дать настоящей взглядъ на предметъ. Притомъ же музыку словами рассказывать то же самое, какъ посредствомъ описаній и сравненій дать понятіе о запахѣ розы или фіалки тѣмъ, кто бы не зналъ этого запаха на дѣлѣ. Однако, не смотря на все это, я не могу удержаться, чтобы не сообщить читателямъ Вѣстника именно тѣхъ впечатлѣній, которыя составляютъ одну изъ главнѣйшихъ цѣлей моего пребыванія за границей; не могу не подѣлиться—хотя почти безрезультатно—тѣми наслажденіями, которыя испытываю отъ Вагнеровыхъ оперъ и нѣкоторыхъ другихъ (о чемъ въ своемъ мѣстѣ).

Притомъ—быть можетъ между читателями моими найдется горсточка и такихъ, которые познакомились уже съ Вагнеровою музыкою изъ фортепیانыхъ партитуръ его оперъ! Это знакомство,—хотя чрезвычайно недостаточное, потому что никакой въ свѣтѣ Clavierauszug не даетъ и сотой доли настоящаго понятія объ этой музыкѣ въ оркестрѣ и никакое (хотя-бы отличное) пѣніе у фортепіано этой музыки не даетъ и сотой доли ея впечатлѣнія на сценѣ, — это знакомство все-таки лучше, нежели ничего, все-таки позволить ознакомившемуся прослѣдить мои отчеты подѣльнѣе и, при нѣкоторомъ довѣріи къ моимъ словамъ, дать возможность пробудить симпатію къ твореніямъ величайшаго до-сихъ-поръ опернаго поэта—музыканта. Вотъ вся моя цѣль!

Имѣя надежду прослушать «Лоэнгринна» еще не однажды на великолѣпной сценѣ дрезденской, я на этотъ разъ, послѣ единичнаго, предварительнаго для меня представленія этой оперы въ Веймарѣ, ограничусь самымъ небольшимъ общимъ ея очеркомъ, отложивъ подробности до Дрездена.

Сюжетъ «Лоэнгринна», помнится, былъ рассказанъ въ столбцахъ этого журнала съ голоса французскихъ музыкальныхъ газетъ. Одной причиною больше, чтобы рассказать этотъ сюжетъ снова.

Дѣйствіе въ Антверпенѣ, въ первой половинѣ десятаго вѣка.

На берегу рѣки Шельды, подъ маститымъ дубомъ, нѣмецкій король Генрихъ Птицеловъ, окруженный съ одной стороны саксонскими и тюрингскими, съ другой стороны брабантскими вельможами и рыцарями, чинитъ судъ и расправу. Жалобникомъ передъ королемъ является брабантскій графъ Фридрихъ фонъ-Телрамундъ, обвиняющій бывшую свою невѣсту Эльзу, послѣднюю принцессу брабантскую, въ томъ что она умертвила своего брата, принца Готфрида, для того чтобы «одной» имѣть право на корону и потомъ раздѣлить власть свою съ возлюбленнымъ, котораго отъ всѣхъ держитъ въ тайнѣ. Фридрихъ прибавляетъ, что въ ужасѣ отъ злодѣянія Эльзы онъ отступился отъ нея, бывъ назначенъ ей въ супруги и опекуны ея отцомъ, и соединился бракомъ съ Ортрудой изъ дому Радбода. Эльзу призываютъ передъ короля.

Ангельски-кроткая, свѣтлая дѣвственною чистотою красота Эльзы все-

ляетъ во всѣхъ присутствующихъ недоверіе къ жалобѣ Телрамунда. На вопросы короля: «извѣстно-ли ей тяжкое обвиненіе? чѣмъ она оправдается?»—Эльза отвѣчаетъ сначала безмолвною грустью объ участи своей и брата, потомъ разсказомъ о таинственномъ видѣніи, которое часто является ей,—о сіяющемъ рыцарѣ, который освободитъ ее отъ всѣхъ золъ; онъ будетъ богомъ посланъ, ему она отдастъ себя и наслѣдственный вѣнецъ брабантскій. Фридрихъ проситъ короля не внимать такимъ бреднямъ;—король назначаетъ судъ Божій, т. е. рѣшеніе тяжбы—поединкомъ. Эльза не избираетъ себѣ защитникомъ никого изъ присутствующихъ;—она будетъ ждать своего таинственнаго рыцаря.—Звучитъ труба герольда; — долгое молчаніе, ожиданіе,—никто не является! Эльза умоляетъ короля велѣть повторить призывъ,—сама становится на колѣни и у неба проситъ заступничества... Эльза все еще молится, когда народъ на берегу рѣки начинаетъ волноваться въ тревожно-радостномъ изумленіи, Всѣ повторяютъ другъ-другу: чудо! диво!—лебеди! рыцарь!... Волненіе растетъ, восклицанія учащаются, усиливаются;—на рѣкѣ видѣнъ челнокъ, влекомый лебедемъ; въ челнокѣ витязь-красавецъ въ серебрянныхъ доспѣхахъ, ослѣпительно сіяющихъ въ солнечномъ блескѣ... Челнокъ приближается, причаливаетъ, витязь выходитъ на берегъ; Эльза оборачивается, видитъ витязя,—узнаетъ свое видѣніе! Ортруда, взглянувъ на защитника Эльзы и на его лебедя, блѣднѣетъ какъ мертвая и все время не отводитъ глазъ съ витязя, для нее роковаго. Невѣдомый витязь прощается со своимъ лебедемъ; челнокъ уплываетъ. Витязь подходитъ къ королю,—самъ узнаетъ обвиняемую и провозглашаетъ себя ея рыцаремъ. Эльза падаетъ къ его ногамъ. Нѣжно обращаясь къ Эльзѣ витязь спрашиваетъ ее, избереетъ ли она его въ супруги? Но на радостный, страстный отвѣтъ Эльзы, витязь вѣщаетъ условіе ихъ брака и счастья: Эльза никогда не должна спрашивать мужа: *«кто онъ, откуда онъ?»*

Nie sollst du mich befragen,  
 Noch wissen's Sorge tragen,  
 Woher ich kam der Fahrt,  
 Noch wie mein Nam und Art.

Эльза клянется, что никогда никакое сомнѣніе не западетъ ей въ душу, всѣ вопросы лишніе—при ея любви. Тогда витязь, полный любви къ Эльзѣ, гордый ея довѣріемъ, торжественно провозглашаетъ Телрамунда клеветникомъ и вызываетъ его на смертный бой. Телрамундъ неистовствуетъ и не слушаетъ своихъ приверженцевъ, которые упрашиваютъ его отступить отъ поединка съ чуднымъ витяземъ, любимцемъ неба. Послѣ общей молитвы начинается судъ Божій. Два, три взмаха мечей—и Телрамундъ распростертъ на землѣ; блестящій невѣдомый витязь-побѣдитель даруетъ Телрамунду жизнь; Эльза падаетъ въ объятія своего спасителя. Народъ въ ликованіи поднимаетъ Эльзу и ея героя на щитахъ. Конецъ перваго дѣйствія.

Во второмъ—темная ночь въ стѣнахъ Антверпенскаго кремля (Burg). Съ одной стороны дворецъ, въ окнахъ котораго мелькаютъ огни и откуда повре-

менамъ раздаются веселые звуки пировастья; съ другой стороны соборъ (Мюнстеръ); на ступеняхъ паперти сидятъ Телрамундъ и Ортруда въ бѣдной темной одеждѣ. Телрамундъ лишень графскаго титула, всѣхъ почестей, изгнанъ (gefehmt). Онъ осыпаетъ проклятіями жену, которая одна—причина его бѣдствій: она оклеветала Эльзу, она побудила Телрамунда начать тяжбу передъ королемъ. Ортруда сначала не слушаетъ упрековъ мужа, вся погруженная въ свои мрачныя думы и вперивъ злой взглядъ на окна дворца. При словахъ Фридриха, что онъ побѣжденъ волей «Бога», Ортруда адски хохочетъ. Среди христіанства она осталась вѣрна древне-германскому язычеству, вѣрить Водану, Фрейфъ и силамъ чародѣйства. Вкрадывался опять въ душу Фридриха, опутывая эту гордую, но слабую душу своими адскими замыслами, Ортруда убѣждаетъ мужа, что невѣдомый витязь только волшебному, колдовскому вліянію обязанъ своей побѣдой, что онъ именно отъ этого наложилъ строгій запрѣтъ на свою Эльзу;—имя свое онъ долженъ хранить въ тайнѣ по необходимости; Фридриху стоитъ только отрубить кончикъ мизинца у невѣдомаго рыцаря—и вся его сила исчезнетъ... Фридрихъ въ новомъ нествѣтѣ, что честь свою, свое доброе имя потерялъ черезъ колдовство, черезъ обманъ, обмороченье, и клянется обнаружить мрачныя, преступныя происки незнакомца.

Между тѣмъ на балконѣ дворца появляется Эльза. Воздуху, звѣздамъ ночи она повѣряетъ свое счастье, свое блаженство... Ортруда прислушивается и тихо говоритъ мужу, чтобъ онъ оставилъ ее наединѣ съ Эльзой. Печальною, грустною повѣстью своихъ нынѣшнихъ бѣдствій Ортруда разжалобила дѣтски-простодушную принцессу брабантскую, которая тотчасъ послѣ этой бесѣды принимаетъ Ортруду къ себѣ въ домъ. Взрывъ злобнаго торжества Ортруды передъ тѣмъ, что она переступаетъ завѣтный порогъ.

Утренняя заря. Трубные призывы перекликаются съ башенъ. На площади передъ дворцомъ собираются мало-по-малу толпы рыцарей и народа; королевскій герольдъ объявляетъ объ изгнаніи Телрамунда, о титулѣ витязя побѣдителя, который отказался отъ герцогства, а будетъ называться только защитникомъ Брабанта.—Сегодня витязь справитъ свою свадьбу, а назавтра выступитъ съ войскомъ на войну подъ королевскими знаменами. Въ народѣ нашлись и голоса «недовольныхъ» новымъ вельможей. Къ нимъ примыкаетъ Телрамундъ неожиданно, въ своемъ темномъ плащѣ появившійся среди толпы.

Сподвижники Фридриха, опасаясь гнѣва короля, прячутъ изгнанника за собою; вниманіе толпы народа отвлечено пажамъ Эльзы, которые выступили на балконъ. Длинное брачное шествіе изъ дворца въ соборъ черезъ площадь. Когда Эльза, въ сопровожденіи своей свиты, достигаетъ дверей церкви, на паперти останавливаетъ ее Ортруда, опять въ графской коронѣ и мантии. Передъ всѣмъ народомъ Ортруда обвиняетъ защитника Эльзы въ обманѣ, въ колдовствѣ; въ доказательство приводитъ скрыванье имъ своего имени. Эльза поражена и дерзостью Ортруды и новизной подозрѣнія, первое сѣмя котораго Ортруда забросила въ душу Эльзы въ ночномъ разговорѣ. Теперь Ортруда



смѣло насмѣхается надъ витяземъ-героемъ и его тайной. Эльза не знаетъ какъ отвѣчать, какъ выйти изъ труднаго положенія. Между тѣмъ приходятъ на площадь брабантскіе графы, вельможи, король и «защитникъ Брабанта». Онъ изумляется, что супруга его въ бесѣдѣ съ Ортрудой, грозитъ Ортрудѣ, какъ женѣ преступника. Шествіе свадебное продолжается опять своимъ порядкомъ; но вторично прерывается уже Телрамундомъ, на самыхъ ступеняхъ Мюнстера. Фридрихъ требуетъ, чтобы супругъ Эльзы брабантской открылъ свое имя вельможамъ, королю. Витязь вѣщаетъ, что не обязанъ сдѣлать этого никому въ свѣтѣ; при взглядѣ на Эльзу замѣчаетъ ея смущеніе, волненіе, молится, чтобъ сомнѣніе не овладѣло ея душой. Король и графы окружаютъ витязя, увѣряютъ его въ своей преданности, въ своемъ полномъ довѣрїи къ его чистотѣ, къ его доблести. Между тѣмъ Фридрихъ подкрадывается къ Эльзѣ и шепчетъ ей, что есть одно средство узнать имя ея мужа... что онъ, Фридрихъ, проберется ночью въ ихъ комнату... Герой Эльзы замѣчаетъ, съ кѣмъ она говоритъ,—окончательно изгоняетъ Фридриха и Ортруду и торжественно съ Эльзой вступаетъ въ двери храма. При звукахъ органа изъ церкви падаетъ занавѣсъ.

Въ третьемъ дѣйствїи—поконъ новобрачныхъ. Въ одну дверь входятъ женщины длиннымъ пугомъ, за ними Эльза. Съ противоположной стороны входятъ мужчины, вельможи, король и супругъ Эльзы. Пажы со свѣтильниками предшествуютъ обѣимъ процессїямъ. Послѣ благословенія со стороны короля и привѣтствїи отъ всѣхъ гостей свадебныхъ, новобрачные остаются наединѣ. Длинная бесѣда о своемъ взаимномъ счастьи, которому нѣтъ границъ... блаженство неземное... Эльза вспоминаетъ, среди своей радости, о тѣхъ минутахъ, когда обожаемый супругъ ея являлся ей таинственнымъ видѣніемъ; она тогда уже любила его больше всего въ мірѣ... Витязь отвѣчаетъ вѣжливѣйшимъ голосомъ: «Эльза!»—«Какъ сладко звучитъ мое имя въ твоихъ устахъ! Зачѣмъ же я лишена этого наслажденія *назвать*—тебя!» Витязь старается отвлечь супругу отъ этихъ мыслей, подводитъ ее къ окну: «Вѣтерокъ приноситъ намъ благоуханія цвѣтовъ, безотчетно я вдыхаю въ себя эти ароматы, отдаюся ихъ волшебному упоенію; такъ было со мной, когда я тебя увидѣлъ, узналъ... Но Эльза все ближе и ближе подходитъ къ сомнѣнію, къ желанію, къ томительной жаднѣ узнать имя своего героя и супруга, узнать—откуда онъ... Слова его, что онъ на спасеніе ея явился изъ странъ вѣчнаго сіянія и блаженства,—только усиливаютъ ея мученія. Ею овладѣваетъ страшная мысль, что счастье ея только на время и что супругъ ея, таинственно явившїйся, также таинственно и покинетъ ее, исчезнетъ отъ нея навсегда. — И вотъ, среди мучительнаго сомнѣнїя, среди тоски своей, она уже какъ будто видитъ лебедя съ челнокомъ; ей кажется, что настала часъ разлуки; она не внемлетъ упрекамъ, угрозамъ своего супруга, она ничему не внемлетъ, ничего не слышитъ и произноситъ роковой вопросъ: «кто ты,—откуда? («Woher die Fahrt? Wie deine Art?»).

Въ это мгновеніе за спиной витязя выступастъ изъ засады Телрамундъ

со своими четырьмя сподвижниками. Они бросаются на витязя; но Эльза, увидѣвъ ихъ раньше, успѣла подать мужу мечъ со стѣны. Витязь убиваетъ Телрамунда, Эльза падаетъ безъ чувствъ. Супругъ ея, въ глубочайшей грусти, призываетъ женщинъ изъ свиты Эльзы и повелѣваетъ отвести ее передъ короля, куда и самъ тотчасъ явится.

Перемѣна декораціи: берегъ Шельды и маститый дубъ, какъ въ первомъ дѣйствіи. Свѣжее утро. Съ разныхъ сторонъ сѣзжаются на коняхъ брабантскіе графы со своими вассалами и отрядами войскъ. Оруженосцы потомъ уводятъ коней. Когда всѣ собрались, является король со своей свитой. Всѣ спѣшатъ въ походъ и король держитъ напутственную рѣчь. Вдругъ волненіе въ толпѣ; приносятъ тѣло Фридриха. Затѣмъ приходитъ печальная Эльза со своими женщинами; затѣмъ и самъ «защитникъ Брабанта». Онъ прежде всего объявляетъ, что не можетъ предводить войскомъ, потому что долженъ погнунуть Брабантъ теперь же; потомъ рассказываетъ о поступкѣ Телрамунда и о своей необходимой оборонѣ; наконецъ повѣствуетъ нарушеніе Эльзой клятвеннаго запрѣта и, не связанный болѣе тайною, открываетъ передъ всѣми, «кто онъ и откуда».

«Въ далекой странѣ, только избраннымъ доступной, есть свѣтлый храмъ, сияющій драгоценными камнями;—въ немъ сохраняется, какъ высшее на землѣ сокровище, чаша, одаренная святою, благодатною силою. Каждый годъ является съ неба голубь для возобновленія таинственной благодати, хранимой въ священной чашѣ. Чашу и содержимое въ ней называютъ «Сан-Грааль»;—братство рыцарей служитъ Сан-Граалу и черезъ вѣру въ него владѣетъ преимуществами свыше земныхъ. Кого Сан-Грааль изъ среды своихъ рыцарей посылаетъ въ чужія страны на защиту невинности, въ томъ священная сила пребываетъ, покуда «имя» и званіе рыцаря хранится имъ въ тайнѣ. Довѣріе къ рыцарю, полное довѣріе содѣйствуетъ его подвигамъ; какъ только тайна будетъ нарушена, рыцарь долженъ возвратиться къ Сан-Граалу. Оттуда я къ вамъ присланъ былъ; тамъ царствуетъ отецъ мой—Парсиваль; я одинъ изъ рыцарей Граала, мое имя—«Лоэнгринъ».

Въ невыразимой горести прощается Лоэнгринъ съ Эльзой, она у ногъ его умоляетъ простить ей вину, старается удержать его всѣми силами,—но его зоветъ Сан-Грааль въ обратный путь:—лебедь съ челнокомъ показался уже на рѣкѣ; Эльза падаетъ въ обморокъ; Лоэнгринъ еще разъ прощается съ Эльзой, цѣлуетъ ее и идетъ къ челноку. Ортруда, въ полной радости при этомъ видѣ, высказываетъ свои тайныя мысли. Она торжествуетъ, что гордый герой отплываетъ во-свояси;—лебедь на своей цѣпочкѣ знакомъ Ортрудѣ:—это братъ Эльзы, наслѣдникъ брабантскій, котораго она, Ортруда, сама заколдовала въ лебедя.—«Рыцарь Граала послѣ, пожалуй бы, и брата Эльзы освободилъ».—Всѣ ужасаются, Лоэнгринъ, между тѣмъ, услышавъ громкое признаніе Ортруды, останавливаетъ челнокъ, становится на колѣни и безмолвно молится. Надъ рыцаремъ появляется въ воздухѣ голубокъ;—Лоэнгринъ сни-

маеть цѣпь съ лебедя и лебедь тотчасъ погружается въ воду. вмѣсто него изъ воды выходитъ юноша, Готфридъ брабантскій, братъ Эльзы. Пока всѣ въ изумленіи встрѣчаютъ молодого герцога, Лоэнгринъ уплываетъ въ челнокѣ, котораго цѣпочку влечетъ голубь. Ортруда убита будто молніею какъ только явился Готфридъ; Эльза взорами провожаетъ Лоэнгринъ и въ объятіяхъ брата умираеть. Занавѣсъ падаетъ.

Повторяю, что я считалъ необходимою для васъ эту «программу» оперы. При случаѣ теперь могу указать ту или другую сцену, въ увѣренности, что содержаніе драмы вамъ уже извѣстно.

Касательно музыки на сегодня ограничусь афористическими замѣчаніями.

И до сихъ поръ много еще ходитъ по свѣту толковъ о Вагнерѣ самыхъ безмысленныхъ, или умышленно кривыхъ. Живымъ протестомъ противъ этихъ толковъ—сами оперы Вагнера въ своемъ изящномъ организмѣ, въ благоуханіи своей поэзіи, въ блескѣ своей красоты и силы!

Не любить Тангейзера или Лоэнгринъ—значить не любить ни Глука, ни Моцарта, ни Спонтини, ни Бетховена, ни Вебера.—Вагнеръ прямой продолжатель всего превосходнаго, что до сихъ поръ существовало въ драматической музыкѣ. Но онъ нововводитель, реформаторъ въ силу того, что никто еще раньше его не сознавалъ въ такой степени ясности всего могущества отъ органическаго сліянія между собой поэзіи сцены театральнoй съ поэзіей музыки;—никто еще (смѣло повторять буду тысячи тысячъ разъ) до Вагнера не доходилъ до такихъ блистательныхъ результатовъ проникновенія *музыки* драмой насквозь и насквозь и—*драмы* музыкой насквозь и насквозь. Быть можетъ, найдутся знатоки собственно драматическаго дѣла, которые закритикуютъ; напримѣръ, рассказанную мною программу Лоэнгринъ, найдутъ, что это канва хорошая, конечно, только вѣдь не Шекспировская же драма... и т. д. Да, Боже мой! потрудитесь вспомнить, что эта канва, заимствованная изъ средневѣковыхъ легендъ, создавалась въ головѣ художника-музыканта для музыки, неразлучно съ музыкой. А если взять эту канву, да посравнить со всѣми возможными оперными либреттами, не Вагнеровскими,—разница окажется громадная. Жалко подумать, на какой степени младенчества были оперныя канвы! Чѣмъ подчивали публику господа сочинители либреттъ, чѣмъ довольствовались даже великіе драматическіе композиторы! Это, какъ вы знаете, одна изъ вѣчныхъ моихъ темъ и я не скоро устану развивать ее и подкрѣплять примѣрами, образчиками самыми разительными.

Въ Лоэнгринѣ Вагнеръ увелъ свой стиль еще дальше, еще выше, чѣмъ въ Тангейзерѣ.

Въ Лоэнгринѣ, какъ вы замѣтите можете, больше богатства и въ самой канвѣ; есть контрасты характеровъ самые выгодные для драмы и для музыки, есть сцены съ глубокимъ психологическимъ анализомъ, чисто Шекспировскимъ. А впечатлѣніе музыки собственно, вмѣстѣ съ драмой, въ театрѣ, — это волшебство, очарованіе!

Мнѣ говорили, когда я еще не слыхалъ этой оперы на театрѣ, что будто бы второй актъ длинноватъ, нѣсколько утомителенъ. Напротивъ, я нашелъ второй актъ еще лучше, еще занимательнѣе, музыкально-разнообразнѣе перваго, а первый уже самъ-по-себѣ цѣлая опера, съ самымъ неисчерпаемымъ богатствомъ красоты формъ, характерности и колорита. Третій актъ долженъ быть еще сильнѣе двухъ первыхъ, если бы встрѣтились исполнители, вполне отвѣчающіе своей неизмѣримо-высокой задачѣ. Если же—какъ мнѣ случилось видѣть очень хорошую Эльзу (Frau Milde), да весьма неудовлетворительнаго Лоэнгина (Seuffart изъ Мекленбурга), впечатлѣніе не полно,—когда на этихъ двухъ лицахъ интересъ всего акта, — очарованіе разрушено. Объ организмѣ музыкальныхъ темъ, о воплощеніи характеровъ въ этой изумительно мелодической музыкѣ, о складѣ, поворотѣ, картинности и симфоничности каждой сцены—до другаго раза, а то письму этому и конца не будетъ.

## V.

Дрезденъ \*) 16—28 іюня 1859 г.

Веймарскій театръ еще и еще.—Тангейзеръ.—Другіе спектакли.—«Фиделіо» Бетховена —  
Пробываніе въ Веймарѣ вообще.—Поездка въ Галле на праздникъ въ честь Генделя.

Въ Дрезденѣ я теперь уже около мѣсяца и гошу здѣсь такъ долго почти исключительно для Лоэнгина, который пойдетъ наконецъ въ первый разъ (для здѣшней публики) на будущей недѣлѣ (т. е. въ то время, какъ вы будете читать эти строки). Хотя я уже слышалъ и видѣлъ лучшую изъ до сихъ поръ даваемыхъ Вагнеровскихъ оперъ, въ Веймарѣ, но Дрезденское исполненіе, на гораздо бѣльшей сценѣ, съ бѣльшею роскошью и изящностью постановки, для меня будетъ событіемъ. Ясно, что и отчеты мои будутъ опять преимущественно наполнены «Лоэнгиномъ». Партитуру этой чудеснѣйшей оперы не перестаю изучать какъ нельзя прилежнѣе, и чтобы воспользоваться исполненіемъ со всѣхъ возможныхъ сторонъ, на этихъ дняхъ иду и на послѣднія оркестрныя пробы оперы (по приглашенію главнаго героя здѣшней труппы Тихачека, съ которымъ пріятельски знакомъ).

Надоѣлъ вамъ Вагнеромъ, но.... что-жъ дѣлать?!

Между тѣмъ остается еще многое рассказать вамъ изъ того, что я слышалъ и видѣлъ за мѣсяцъ назадъ, еще раньше Дрездена.

Въ Веймарѣ, черезъ нѣсколько дней послѣ «Лоэнгина», давали «Тангейзера», и этою неподобною оперою, столько знакомою мнѣ черезъ прошлогоднее пребываніе въ Дрезденѣ, я насладился еще разъ! Спектакль былъ для меня съ очень многихъ сторонъ назидателенъ. Я убѣдился еще сильнѣе, что фантастическое царство Венеры (Venus-Berg), которымъ открывается опера «Тангейзеръ», дѣло весьма рискованное въ отношеніи впечатлѣнія. Чуть въ постановкѣ, въ картинности, въ прихотливой внѣшней поэзіи этой сцены случаются важныя недочеты—впечатлѣніе, вмѣсто роскоши и обаятельной нѣги,

\*) «Муз. и Геатр. Вѣстн.», 1859 г., № 31.

будеть граничить съ чѣмъ-то весьма не эстетическимъ, иногда жалкимъ и досаднымъ. Въ Веймарѣ, отъ небогатства матеріальныхъ средствъ, отъ недостатка фантазіи и вкуса въ декораторахъ и отъ крайней скудности и неизящности балета (какъ вездѣ въ Германіи), вышла именно та неэстетичность, которой я всегда боялся въ этой, столько важной для оперы интродукціи. Добавляю, что исполнитель главной роли, теноръ Каспари, способенъ только бѣсить тѣхъ, кто любитъ и понимаетъ Вагнерово созданіе. Игры — никакой; пѣніе отъ постоянного «portamento di voce» — обращено въ какое то унывное мяуканье. Если вы припомните, что Тангейзеръ во всѣхъ трехъ актахъ оперы почти не сходитъ со сцены, то легко представите себѣ, что чуть не половина всего впечатлѣнія была рѣшительно испорчена. Однако, повторяю, я наслаждался, — и глубоко — по причинамъ отъ г. Каспари не зависящимъ. Въ вознагражденіе за плохого Тангейзера я могъ любоваться превосходной Елисаветой, въ лицѣ Розалии Мильде, веймарской примадонны, будто созданной для Вагнеровыхъ ролей и супругомъ этой примадонны въ весьма значительной и симпатической партіи баритона Вольфрама фонъ Эшенбаха.

Видя, какъ плохъ Каспари и въ 1-мъ дѣйствіи, и во второмъ, я ожидалъ, что онъ будетъ еще невыносимѣе въ 3-мъ, въ сценѣ длиннаго своего разсказа о пилигримствѣ; — по счастью я ошибся: Каспари былъ именно въ этомъ разсказѣ весьма недуренъ, вѣроятно отъ того, что тутъ нѣтъ *santo spirato*, а декламаціей онъ владѣетъ порядочно. Въ постановкѣ я не нашелъ той живописности, того поэтическаго дыханія жизни, которое такъ очаровало меня въ прошломъ году въ Дрезденѣ. Не было ни мерцанія вечерней звѣзды на отдаленномъ небосклонѣ, ни утренняго разсвѣта, котораго холодныя голубоватые тоны такъ отрѣзвительно дѣйствуютъ послѣ розоваго видѣнія въ Венериномъ гротѣ и такъ волнуютъ душу, сливаясь со свѣтомъ факеловъ при похоронахъ Елисаветы. Увы! много еще пройдетъ времени, пока всѣ на свѣтѣ театры, съ ихъ режиссерами, капельмейстерами, декораторами, поймутъ вполнѣ ту внутреннюю гармонию, которая въ созданіяхъ Вагнера дѣлаетъ виѣшность сцены необходимымъ послѣдствіемъ звуковъ музыки, и музыку органическимъ осуществленіемъ лирико-эпической мысли въ формѣ музыкальной драмы! До тѣхъ поръ, пока все это не будетъ понято какъ слѣдуетъ, пока не войдетъ въ сознаніе общее (какъ, на примѣръ, сознаніе драматизма Шекспировскаго, при тщательномъ исполненіи его пьесъ въ Англіи) до тѣхъ поръ.... много будетъ разочарованій, промаховъ, незорѣлости всякаго рода и впечатлѣніе отъ оперы Вагнера будетъ только слабымъ подобіемъ того впечатлѣнія, которое имъ продиктовано въ словахъ его текстовъ и въ нотахъ его партитуръ.

Кромѣ «Тангейзера» и «Лоэнгрина» я слышалъ въ веймарскомъ театрѣ два произведенія Вебера, поминутно даваемые на всѣхъ германскихъ сценахъ, а именно: «Преціозу» и «Фрейшюца». Во «Фрейшюцѣ» маленькую роль Оттокара исполнялъ баритонъ Мильде и заставилъ меня полюбоваться,

какъ хорошее исполненіе партіи, даже незначительной, можетъ скрасить цѣ-  
лость впечатлѣнія, округлить общность пьесы и придать выпуклость такимъ  
ея сторонамъ, которыя остаются обыкновенно слишкомъ въ тѣни. Роли Агаты  
и ея подруги исполняются въ Германіи вообще весьма хорошо, совсѣмъ въ  
духъ Веберовской музы и Веберомъ задуманныхъ характеровъ. Розалія Милде,  
безъ сомнѣнія, одна изъ лучшихъ въ свѣтѣ исполнительницъ столько симпа-  
тической роли мечтательной невѣсты Макса, бѣлокурой, чисто-нѣмецкой дѣ-  
вушки въ родѣ женскихъ идеаловъ Шиллера и Ламотъ-Фукэ. И наружность  
германской примадонны какъ нельзя лучше отвѣчаетъ этому типу женской  
красоты.

Въ роляхъ Эльзы и Елисаветы, съ длинными, но не густыми прядями  
волосъ изъ-подъ короны, Милде чрезвычайно близко напоминаетъ знаменитую  
мадонну Гольбейна въ Дрезденской галлерей.

Главными мужскими ролями нельзя было восхититься въ веймарскомъ  
исполненіи «Фрейшюца». Макса игралъ нѣкто Зейфортъ съ мекленбургскаго  
театра (онъ же исполнялъ при мнѣ и Лоэнгрин). Недурно, мѣстами даже  
хорошо, но—и только. Каспаръ—Негг Roth, первый басистъ веймарской сцен-  
ны, весьма хорошъ, но нашъ О. А. Петровъ все таки для меня остается луч-  
шимъ Каспаромъ, какого мнѣ случилось видѣть. Декораціи умны, но поста-  
новка Волчьей долины бѣдна и несравненно плоше дрезденской и петербург-  
ской (въ Театрѣ-Циркѣ). Все дѣло спасается крайнею темнотою. На сценѣ  
такъ темно, какъ въ печной трубѣ. По журналамъ извѣстно, что въ нынѣш-  
немъ году въ Вѣнѣ ставятъ «Фрейшюца» совсѣмъ вновь, съ самою большою  
обдуманностью и тщательностью, на славу и въ образецъ другимъ театрамъ  
(не мѣшаешь!).

Назначена еще была опера Вебера, которая для меня была бы наход-  
кою, такъ какъ я еще никогда ея не слыхалъ, а она отлична и сама по себѣ,  
и полезна, какъ точка сравненія для Вагнеровскихъ оперъ;—я говорю объ  
«Эвриантѣ». Болѣзнь примадонны, а послѣ трауръ по Великой Княгинѣ, ли-  
шили меня этого наслажденія. За то мнѣ довелось въ Веймарѣ же услышать  
капитальнѣйшую оперу, которая тоже неизвѣстна была мнѣ въ исполненіи на  
сценѣ,—«Фиделіо», Бетховена. Мнѣ совѣстно было признаться Листу и себе-  
стѣдникамъ его, что я до нынѣшняго года еще никогда отъ роду не слыхалъ  
этой оперы! Нѣмцы ахнули отъ изумленія. *Wie, Sie haben noch niemals den*  
*«Fidelio» gehört?! Unglaublich!!* «Что-жъ прикажете дѣлать?»—отвѣчалъ я  
имъ, нѣмецкой оперы въ Петербургѣ нѣтъ уже около двадцати лѣтъ. Для  
итальянцевъ опера Бетховена очень не лакомый кусокъ, хотя они и давали  
эту оперу изрѣдка въ Лондонѣ и Тамберликъ очень даже любитъ партію  
Флорестана, ко всему ужасу одного петербургскаго «*opescchiante*», убѣгающаго  
отъ Бетховена, какъ отъ чумы.

Теперь я уже не столько отсталый, какимъ былъ въ началѣ нынѣшняго  
года: я слыхалъ уже «Лоэнгрин» и «Фиделіо» (да еще и «Оберона» Вебе-

ра, и кое-что другое на придачу, какъ увидите изъ моихъ дрезденскихъ отчетовъ).

Бетховена опера, и въ дѣятельности безсмертнаго художника, и среди другихъ оперъ ей современныхъ, ранѣйшихъ и позднѣйшихъ, есть, unique, произведение единичное, исключительное. Разобрать всѣ стороны ея эстетической важности, опредѣлить съ точностью истинное ея мѣсто среди всѣхъ существующихъ оперъ съ ихъ столько разными направленіями, указать влияние Бетховенскаго опернаго стиля на огромные шаги въ развитіи музыкальной драмы, сдѣланныя въ наше время,—богатый предметъ для отдѣльной монографіи (куда, конечно, должны войти подробные разборы и четырехъ увертюръ, существующихъ для этой оперы),—предметъ брошюры, книги, которая долгомъ лежитъ на современныхъ намъ, столько развитыхъ, нѣмецкихъ музыкальныхъ критикахъ. На нынѣшній разъ, среди отчетовъ, по необходимости не слишкомъ специальныхъ, я могу затронуть только иные изъ важнѣйшихъ точекъ сужденія объ этой гениальной оперѣ. Во первыхъ, если, къ досадѣ лицъ, противъ меня враждующихъ, читатели мои имѣютъ нѣкоторое довѣріе къ моему взгляду, я прошу васъ навсегда уничтожить въ себѣ понятіе, довольно вкоренившееся, во многихъ любителяхъ и даже знатокахъ музыки, что Бетховень, исполински-великій въ области симфонической, будто бы не имѣлъ призванія къ музыкѣ драматической, театральной, что опера «Фиделіо» все таки больше симфонія, нежели настоящая, истинная оперная опера, какія писалъ, на примѣръ, Моцартъ.

Такое мнѣніе, взятое въ его категорической силѣ,—положительно должно. Гениальность Бетховена отличается совсѣмъ инымъ характеромъ отъ гениальности Моцарта. Эта разница не могла ускользнуть отъ критики, еще даже весьма не развитой. Критика должна была перейти черезъ тотъ фазисъ, когда типомъ опернаго стиля былъ исключительно Моцартъ, настолько, какъ типомъ симфоническаго стиля—Бетховень. Наша современная критика должна видѣть въ сильно драматическихъ сценахъ «Фиделіо» совсѣмъ другой оперный стиль, не Моцартовъ, а между тѣмъ не менѣе, но гораздо болѣе еще объективный, выразительный. Въ «Фиделіо», именно въ лучшихъ сценахъ втораго акта, въ квартетѣ и дуэтѣ стиль музыки тотъ же, что въ Эвриантѣ Вебера и — въ операхъ Вагнера. Симфоническій Бетховенскій оркестръ несетъ тутъ на всѣхъ парусахъ,—голоса пѣвцовъ, индивидуальныя, характерныя—въ этомъ морѣ звуковъ выражаютъ собою во всей правдѣ то, что должны выразать по драматической задачѣ;—однимъ словомъ тутъ музыкальная драма въ такомъ же совершенствѣ какъ и у Вагнера. Но (замѣтьте это «но» — оно важно какъ ключъ къ реформѣ Вагнеровой) только отчасти въ финалѣ перваго акта этой оперы и почти вездѣ во второмъ—Бетховень взмахомъ своего генія поднялъ оперный стиль до такой высоты. Въ первомъ дѣйствіи образцомъ себѣ онъ взялъ прямо Моцарта, и поддѣлываясь подъ эту живопись en détail, подъ эти tableaux de genre, во вкусѣ вѣнской школы, Бетховень, — при всей красотѣ своихъ

звукѡвъ, будто въ гостяхъ, а не у себя дома. Именно то, что въ «Фиделіо» напоминаетъ Моцарта, значительно послабѣе прочаго,—до такой степени *разны* направленія этихъ великихъ художниковъ. Отъ подробностей самой пьесы и отъ описанія красотъ ея музыки по порядку—увольняю читателей. Прибавляю только, что сюжетъ, который плѣнилъ Бетховена, — женщина, чародѣйскимъ самоотверженіемъ и геройскою рѣшимостью освобождающая своего супруга отъ голодной смерти въ подземельной тюрьмѣ,—этотъ сюжетъ могъ быть воплощенъ несравненно лучше, нежели въ канвѣ пьесы, выбранной Бетховеномъ для либретто. Вся пьеса въ двухъ только дѣйствіяхъ, но первое, кромѣ экспозиціи главной темы, занимаетъ зрителя незанимательными и совсѣмъ лишними сценами любви дочери тюремщика къ героинѣ пьесы, Леонорѣ, которая является юношей Фиделіо, поступившимъ къ тюремщику въ услуженіе. Это влюбленіе женщины въ женщину, вызывающее ревность въ глуповатомъ женихѣ наивно-обманувшейся дѣвушки, это «qui pro quo», граничащее съ комизмомъ, тогда какъ основа драмы полна самаго естественнаго, глубокаго паоса, подѣйствовавшаго на меня со сцены еще во сто разъ пріятнѣе, нежели изъ строкъ партитуры. Весь первый актъ слабѡватъ въ драматическомъ отношеніи и выкупается нѣсколько чудесными красотами музыки въ первомъ квартетѣ (канонѣ), прѡзрачномъ, свѣтломъ восхитительно-оркестрованномъ, въ терцетѣ тюремщика, его дочери и Леоноры; въ Adagio аріи Леоноры, въ дуэтѣ тюремщика и губернатора—и въ финалѣ, который открывается неподобнѣйшимъ хоромъ арестантовъ. Петербургская публика слышала въ нынѣшнемъ году этотъ дивный хоръ (по-итальянски) въ симфоническихъ концертахъ Театральной Дирекціи. На сценѣ впечатлѣніе этой музыки безконечно сильнѣе. Финаль 1-го дѣйствія чудесно подготавливаетъ сцены подземелья; во 2-мъ—впечатлѣніе отъ этихъ сценъ страданія и потомъ освобожденія — передать словами нечего и трудиться! Можно только пожалѣть о тѣхъ, кто искренно любя театръ и музыку, еще не имѣлъ случая плакать во вторамъ дѣйствіи «Фиделіо!».

Исполненіемъ я остался чрезвычайно доволенъ. Хотя роль Флорестана поручена была плохому тенору Каспару, но и онъ не слишкомъ портилъ дѣло; а г-жа Мильде (Фиделіо) и ея мужъ (Пизарро) были первостепенно-хороши. Оркестръ веймарскій во всемъ почти безукоризненъ, и самая сцена веймарская—маленькая, уютная, — для этой скромной оперы, не требующей ни малѣйшей пышности въ постановкѣ, пришлась какъ нельзя лучше кстати.

Кромѣ театра со столько замѣчательными операми, веймарское мое пребываніе и въ нынѣшнемъ, какъ въ прошедшемъ году, доставило мнѣ неоцѣненные наслажденія отъ длинныхъ бесѣдъ съ однимъ изъ гениальнѣйшихъ и просвѣщеннѣйшихъ людей нашего времени. Я опять въ продолженіи цѣлаго мѣсяца жилъ въ домѣ Листа,—дѣлился съ нимъ мыслями, намѣреніями, часто слушалъ, что достается теперь слушать весьма и весьма немногимъ избраннымъ,—его игру! Какъ прошлымъ лѣтомъ, по воскреснымъ утрамъ собирались около Листа всѣ его веймарскіе ученики и ученицы, поклонники и поклонницы.



Между ученицами и поклонницами великаго музыкальнаго героя яркой звѣздочкой блистаетъ теперь наша петербургская виртуозка, Ингеборгъ-Штаркъ. Успѣхи, сдѣланные ею съ прошлаго года и въ исполненіи, и въ композиторствѣ,—истинно изумительны. Музыкальное дарованіе ея развертывается такъ быстро что заставляеть насъ призадуматься, до какихъ именно высокиихъ ступеней въ искусствѣ суждено дойти этому прелестному существу, такъ щедро надѣленному всѣми очарованіями юности, красоты, ума и таланта!

Въ нынѣшнемъ году исполнилось сто лѣтъ со смерти великаго композитора Георга Фридриха Генделя, уроженца Саксоніи, но усыновленнаго Англіею, которая именно въ немъ ставитъ всю свою музыкальную славу.

Ясно, что англичане не пропустили случая отпраздновать столѣтній юбилей своего любимца въ размѣрахъ пышности и торжественности самыхъ колоссальныхъ. На этомъ музыкальномъ фестивалѣ въ Сайденгемскомъ кристалльномъ дворцѣ, — гдѣ исполнителей для Генделевскихъ ораторій собрано было до трехъ тысячъ (!), мнѣ быть не случилось. Скажу вамъ по секрету, что я не очень стремился къ этимъ громадностямъ. Мнѣ всегда кажется, что чрезмѣрная колоссальность въ исполненіи никакъ не вяжется съ истинно-музыкальными впечатлѣніями, что тутъ всегда главное дѣло не въ музыкѣ собственно, а въ ея обстановкѣ,—въ вознѣ и хлопотнѣ по случаю музыкальнаго фестиваля, а именно до возни, до хлопотни, до безконечнаго кипѣнія жизни въ громадномъ котлѣ изъ нѣсколькихъ десятковъ тысячъ народу, я вовсе не большой охотникъ.

Такимъ образомъ я и предпочелъ этимъ оргіямъ и вакханаліямъ промышленной жизни британскихъ островитянъ скромненькій юбилей Генделя на континентѣ, въ саксонскомъ городкѣ,—мѣсто рожденія великаго музыканта,—именно въ Галле (Halle).

Желаніе мое быть въ Галле при открытіи памятника Генделю 1-го іюля (н. ст.) понравилось и Листу. Онъ захотѣлъ быть на юбилей вмѣстѣ со мною и съ небольшимъ кружкомъ преданныхъ ему веймарцевъ. Такимъ образомъ 1-го іюля, въ пятницу, рано утромъ мы по желѣзной дорогѣ перелетѣли изъ Веймара въ Галле. Тамъ на улицахъ толпился уже народъ. Вскорѣ съ балкона ратуши загремѣлъ хораль и при трубныхъ звукахъ и рукоплесканіяхъ толпы на площади, въ окнахъ и на крышахъ, открылась и заблестѣла на солнцѣ колоссальная бронзовая, позолоченная статуя великаго саксонца (Il gran Sassone). Статуя, работы очень талантливаго молодого ваятеля Гайделя, —представляетъ Генделя въ парадномъ костюмѣ его времени, во французскомъ кафтанѣ и длиннокудромъ парикѣ. Одной рукой, со сверткомъ нотъ, Гендель опирается о дирижерскій пюитръ, другая покоится на ефесѣ шпаги. Этимъ и гордою величавостью всей осанки Гендель получаетъ фельдмаршальскій видъ; крѣпкой, дебелой фигурѣ его—это очень идетъ. Памятникъ вообще весьма изященъ въ своей простотѣ.

Вскорѣ надо было намъ идти въ церковь (на той же площади). Тамъ, въ

11<sup>1/2</sup> часовъ, началось исполненіе одной изъ Генделевыхъ ораторій, «Самсонъ» (въ обработкѣ Мозеля).

Въ церкви, противъ хоровъ, съ большимъ органомъ, была устроена для исполнителей эстрада, красиво убранная цвѣтами и померанцовыми деревьями; мѣста за деньги какъ и въ концертахъ.

Оркестръ подъ управленіемъ капельмейстера, весьма знаменитаго своими «Lieder», Роберта Франца, заключалъ въ себѣ 20 первыхъ скрипокъ, 20 вторыхъ и т. д. въ обыкновенной пропорціи, двойной комплектъ духовыхъ. Въ оркестрѣ участвовали лейпцигскіе виртуозы: Давидъ, Грюцмахеръ и многіе изъ Берлина, также вся лейпцигская консерваторія. Въ хорѣ было 50 дискантовъ, 36 альтовъ, 40 теноровъ и 40 басовъ. Партію Самсона исполнялъ знаменитый дрезденскій теноръ Тихачекъ, партію Далилы—берлинская примадонна Кестеръ, партію контральто (Micaë) — берлинская знаменитость Юганна Вагнеръ, партію баса (Maïoah)—г. Сабатъ. Вы видите, что и этотъ юбилей, при всей скромности своей, былъ обставленъ съ большимъ раченіемъ. Не то было бы, конечно, еслибъ юбилей случился прошлаго года. Нынѣшнимъ лѣтомъ всѣ нѣмцы—народъ крайне трусливый, были въ паническомъ страхѣ передъ войной и ея ужасами: *Inter arma silent musae*. Первымъ дѣломъ они сочли нужнымъ поскорѣе отмѣнить всѣ празднества, назначенныя на нынѣшнее лѣто—въ томъ числѣ большой фѣстиваль въ Дюссельдорфѣ и большой юбилей Шиллеру въ Веймарѣ. Надобно было такую энергическую волю, какъ у Листа, чтобъ удержать во всей силѣ Лейпцигскій музыкальный праздникъ (о которомъ я вамъ писалъ). Все это готово было не состояться. При такомъ невыгодномъ, общемъ для Германіи, настроеніи, юбилей въ Галлѣ долженъ былъ принять размѣры весьма стѣсненные, ограничиться одной ораторіей (тогда какъ въ Лондонѣ празднество продолжалось четыре дня; исполнены были три ораторіи и множество отрывковъ изъ отдѣльныхъ пьесъ).

Мнѣ и тутъ, въ первый еще разъ, пришлось прослушать цѣликомъ ораторію Генделя въ отличномъ исполненіи. Такъ какъ я себѣ долгомъ поставилъ святую откровенность, то признаюсь вамъ, что отъ «Самсона», не смотря на Тихачека, ни на Юганну Вагнеръ, я вовсе не въ восторгѣ. Есть, безъ сомнѣнія, много и много красоты въ этой музыкѣ, но формы ея настолько устарѣли въ общности, что сильнаго впечатлѣнія на душу производить не могутъ. Чистоинструментальныя части, какъ, напримѣръ, весьма прославленный похоронный маршъ (около конца ораторіи), показался мнѣ ребячески-наивнымъ, такъ что вызываетъ ни печаль, ни грусть, ни умиленіе надъ судьбою героя, а—улыбку.

Впрочемъ, повторяю, многія мѣста въ вокальныхъ развитіяхъ грандіозны, многія мелодіи, даже въ аріяхъ (вообще слабѣйшихъ частяхъ), патетичны; прослушать такую ораторію отъ ноты до ноты можно, съ нѣкоторымъ напряженіемъ, одинъ разъ. Повторить это наслажденіе во мнѣ жажды большой не оказывается. Послѣ ораторіи былъ парадный обѣдъ въ залахъ лучшей ресторации. Тамъ, какъ быть водится, провозглашались тосты, говорены были рѣчи,

инны весьма удачно. Листъ, разумѣется, былъ въ числѣ самыхъ почетныхъ гостей. Вечеромъ того же дня я переселился въ Дрезденъ.

## VI.

Вѣна \*) 29 августа (10 сентября) 1859 г.

Пауза. — Недомолвка: Карлъ Таузигъ. — Дрезденскій оперный театръ. Теноръ. — Примадонны «Оберонъ» Вебера. — «Тамплиерь» Маршнера.

Болѣе мѣсяца прошло съ тѣхъ поръ, какъ я написалъ къ читателямъ «Вѣстника» свое пятое письмо изъ Германіи. При всемъ крайнемъ желаніи бесѣдовать съ вами каждую недѣлю, давать вамъ, по возможности, подробный отчетъ о самомъ замѣчательномъ изъ слышаннаго и видѣннаго мною (и входящаго въ нашу спеціальность), я долженъ былъ сдѣлать такой длинный промежутокъ между статьями.

Окончательно оставивъ Дрезденъ 28 іюля (9 августа), я проѣхалъ въ Швейцарію (черезъ Лейпцигъ на Баварію и черезъ Константское озеро), прогостилъ почти недѣлю въ Люцернѣ (для свиданія съ Рихардомъ Вагнеромъ), на нѣсколько дней остановился потомъ въ Мюнхенѣ, гдѣ столько сокровищъ по части пластическихъ искусствъ;—по Дунаю изъ Штраубингена приплылъ въ Вѣну на пароходѣ и вотъ гошу здѣсь уже болѣе двухъ недѣль, бывая въ театрѣ каждый день кряду. «Это все—вы вправѣ сказать—еще не помѣха письмамъ для «Вѣстника»—можно найти время и на смотрѣнье, и на слушанье, и на отчеты въ статьяхъ. «Не могу и съ этимъ не согласиться, но прошу замѣтить только, что одинъ маршрутъ мой намекаетъ уже вамъ на разнообразіе моихъ впечатлѣній въ эти четыре недѣли;—а если прибавите къ этому, что я, проѣздомъ черезъ Лейпцигъ, любовался неподражаемой, гениальной артисткой, Маріей Зеебахъ-Ниманъ въ роли Гретхенъ, въ Гётевомъ «Фаустѣ», что я въ первый разъ въ жизни видѣлъ чудеса альпійской и придунайской природы, о которыхъ никакія описанія и даже никакія картины и діорамы не даютъ настоящаго понятія, или прибавите, что, любя страстно произведенія живописи и скульптуры, я цѣлые дни проводилъ въ разсмотрѣніи галлерей Мюнхенскихъ и Вѣнскихъ, если прибавите, что въ настоящую минуту я еще не могу оправиться отъ наплыва мыслей, вслѣдствіи моихъ личныхъ бесѣдъ съ великимъ творцомъ лучшихъ въ наше время оперъ, не могу еще придти въ себя отъ полноты поэтическаго очарованія, въ которое погрузило меня блистательное представленіе «Лоэнгина» на вѣнской сценѣ,—если сообразите все это вмѣстѣ, однимъ аккордомъ—неисправность моей корреспонденціи не будетъ для васъ непонятна, и вы мнѣ ее простите.

\*) Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 36.

Вы, конечно, не потребуете от меня описаній и разсказовъ о всѣхъ предметахъ, которыхъ одинъ перечень занимаетъ много строкъ. Я вѣдь не сочиняю «писемъ русскаго путешественника» и никакъ не претендую на способность нѣкоторыхъ фельетонистовъ писать всякую всячину—съ одинаковою самоувѣренностью толковать и о политикѣ, и о музыкѣ, и о сайденгемскомъ кристалльномъ дворцѣ, и объ электрическихъ телеграфахъ, и о «томъ, что внутри земли, и отъ чего на небѣ мѣсяцъ свѣтитъ». Не чувствуя въ себѣ призванія къ такой энциклопедичности, полагаю еще, что описаній Рейнскаго водопада, Люцернскаго озера, часовни Вильгельма Телля, комментариевъ на европейскія знаменитыя собранія картинъ въ Мюнхенской Пинакотекѣ, въ Вѣнскомъ бельведерѣ, въ дворцахъ Лихтенштейна и Эстергази—никто не задумаетъ искать въ столбцахъ «Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника». Но и оставаясь строго въ предѣлахъ нашей программы, я, все-таки, не заставляю васъ жаловаться на скудность матеріаловъ.

Прежде всего долженъ возвратиться къ Веймару, чтобы поскорѣе загладить одинъ непростительный промахъ. Разсказывая вамъ о моей веймарской жизни нынѣшнимъ лѣтомъ, я, кажется, ни разу не упомянулъ объ одномъ музыкальномъ явленіи, стоящемъ всего вашего вниманія. (Какъ случилось такая оплошность съ моей стороны, и объяснить себѣ не могу!) Дѣло въ томъ, что въ кругу учениковъ и пламенныхъ почитателей Листа, есть одинъ юноша, Карлъ Таузигъ, уроженецъ варшавскій. Раннее развитіе его музыкальныхъ способностей (ему только 18 лѣтъ), сила его виртуозности, какъ піаниста, огромныя надежды, которыя онъ подаетъ какъ композиторъ, и вообще, многосторонняя даровитость его натуры возбуждаютъ изумленіе и симпатію во всѣхъ, кто его знаетъ. Симфоническія произведенія Листа Таузигъ переложилъ для фортепіано въ двѣ руки и, при мнѣ, передъ самимъ Листомъ, многія изъ нихъ исполнилъ съ успѣхомъ блистательнымъ. Труднѣйшую, многосложнѣйшую партитуру еще неизданной вагнеровою оперы (Тристанъ и Изальда) Таузигъ игралъ при мнѣ «à livre ouvert» (съ корректурныхъ листовъ печатаемой партитуры) и успѣвалъ на клавишахъ фортепіано умѣщать контрапунктныя сплетенія оркестрной ткани ткани въ 5 и 6 голосовъ. Виртуозность его, техника его фортепіанная страдаетъ, быть можетъ, излишнею иногда кипучею страстностью. Нѣмецкіе знатоки, всегда расположенные болѣе къ флегмѣ, нежели къ вулканамъ, говорятъ про Таузига, что онъ играетъ положительно слишкомъ бурливо «zu ungestüm». Самъ гениальный учитель его, которому нѣкоторая преувеличенность, необузданность музыкальной и виртуозной страстности знакома изъ эпохи собственнаго его развитія въ юношескіе годы, улыбаясь говорилъ мнѣ про Таузига: «c'est un gargantua musical; il mange des pèlerins dans sa salade». Но все это, какъ видите, недостатки «отъ избытка» (еще слово Листа: Tausig a immensément de moyens; il en a même trop). Всѣ эти музыкальные пороки въ прямой зависимости отъ одного главнаго, который не замедлитъ исправиться, я разумѣю: молодость.

Феноменальный юноша, Таузигъ, далъ уже нѣсколько концертовъ по разнымъ городамъ, между прочимъ, въ Парижѣ. Будущей или предбудущей весной собирается къ намъ, въ Петербургъ. Симпатія къ виртуозамъ и особенно пианистамъ значительно побавилась у насъ противъ временъ прежней, блаженной наивности публики, въ отношеніи всѣхъ вообще концертистовъ, но иногда приходится сдѣлать исключеніе изъ общаго правила. Такого гостя, какъ Таузигъ, можно встрѣтить дружнымъ: «милости просимъ».

Безъ дальнѣйшей модуляціи перехожу теперь къ запущеннымъ мною отчетамъ о Дрезденской сценѣ. Еще въ прошломъ году я много писалъ вамъ о главномъ героѣ Дрезденской оперной труппы, о знаменитомъ тенорѣ Тихачекѣ. Похвалы, которыя я ему расточалъ, по случаю Тангейзера, я долженъ теперь еще усилить вообще, потому что роль Тангейзера оказывается вовсе не лучшею въ богатомъ репертуарѣ нѣмецкаго пѣвца, чрезвычайно любимаго Дрезденцами и всѣми, кто его слышалъ по многу разъ. Тихачекъ годами весьма не молодъ, но обладаетъ еще такими вокальными средствами, такимъ превосходнымъ голосомъ, что кажется, будто само время шадитъ роскошный даръ природы и порѣшило, чтобъ Тихачекъ оставался вѣчно-юнымъ теноромъ, пѣніемъ, декламациею, игрою и наружностью будто созданнымъ для героическихкихъ, рыцарскихъ партій. Изъ примадонъ дрезденскихъ въ прошломъ году я слышалъ только г-жу Краль и очень любовался ея пѣніемъ и игрою въ роли «Агаты». (Партію Елисаветы въ Тангейзерѣ исполняла при мнѣ въ прошломъ году берлинская гостя, Юганна Вагнеръ, племянница композитора). Нынѣшнимъ лѣтомъ г-жа Краль пѣла при мнѣ въ трехъ операхъ (о которыхъ тотчасъ скажу своимъ порядкомъ) и мнѣнія своего объ ней я не перемѣнилъ. Въ игрѣ, въ манерѣ у нея конечно нѣтъ величавости, идеальной строгости, серьезности, что для иныхъ ролей необходимо; она иногда то простодушіемъ, то кокетливостью близка къ типамъ субретокъ, но голосъ ея чрезвычайно пріятенъ и хорошо выработанъ, въ игрѣ и во всей особѣ ея есть чувство, симпатичность, есть изящество и граціозность. Къ сожалѣнію, именно этихъ столько важныхъ качествъ (т. е. истинной выразительности, симпатичности, граціозности и изящества) я не нашелъ нисколько въ весьма восхваляемой всею Германіею примадонѣ, г-жѣ Бюрде-Ней (Bürde-Ney). За ней остаются несомнѣнныя достоинства какъ виртуозки, весьма сильный, обширный, выработанный (но уже не свѣжій) голосъ и привычка къ сценѣ. Но что же значить голосъ, хотя-бы и хорошій, и обработанный—безъ внутренней поэзіи въ самомъ качествѣ этого голоса и въ способѣ выраженія?—что значить виртуозность безъ вкуса въ пѣніи и въ декламации, который, конечно, въ неразрывной связи съ внутреннею поэзіею? При такихъ недочетахъ въ главномъ, и самая сценическая опытность не обращается ли въ полную рутину? Прибавьте къ этому, что наружность г-жи Бюрде-Ней, женщины уже не молодой, настолько же лишена красоты, симпатичности и граціи, какъ и манера ея пѣнія. Во всѣхъ роляхъ, гдѣ вышнее изящество (по крайней мѣрѣ до извѣст-

ной степени) условіе необходимое, хваленная дрезденская примадона производит впечатлѣніе прямо противоположное тому, котораго желали авторы оперы.

Замѣчанія мои о самыхъ операхъ, изъ которыхъ инныя мнѣ довелось слушать въ первый разъ въ жизни,—по необходимости должны сдѣлать краткими, афористическими—ограничиться одними указаніями, намеками. Обо всемъ слышанномъ мною и замѣчательномъ говорить подробно, развивая каждый предметъ и каждое сужденіе, значило бы писать не письма, а цѣлые томы.

Питая съ дѣтства особенную симпатію къ Веберову «Фрейшюцу», я жаждалъ услышать, узнать въ сценическомъ исполненіи другія двѣ знаменитыя оперы Вебера, столько знакомыя мнѣ по партитурамъ: «Эвріанту» и «Оберона». Эвріанта и до сихъ поръ убѣгаетъ отъ меня. Вождѣннаго «Оберона», наконецъ, я слышалъ. При мнѣ въ Дрезденѣ его давали два раза. Во второй разъ я не пошелъ. Вотъ вамъ уже нѣкоторая мѣрка степени, насколько я былъ «очарованъ» этою «волшебною» оперою. Музыку «Оберона» я всегда считалъ гораздо ниже музыки «Фрейшюца»! Какъ то сердце мое не лежало къ этимъ хорамъ турокъ, танцамъ и аріямъ турчанокъ, къ этимъ коротенькимъ нумерамъ музыки съ большими несомнѣнными достоинствами, но нисколько не связанными между собою. Опера эта на театрѣ объяснила мнѣ важный и довольно загадочный пунктъ: отчего нашъ Глинка, послѣ гениальнѣйшей драматической оперы, какъ «Жизнь за Царя», могъ потратить свой музыкальный талантъ на такую чудовищную чепуху, какъ либретто «Руслана и Людмилы»?—Теперь я знаю разгадку: Глинка во второй своей оперѣ прямо подражалъ Веберову «Оберону». Та же смѣсь «восточнаго» элемента съ «фантастическимъ», тѣ же несообразности въ складѣ пьесы, лишь бы побольше вычуръ и затѣй на сценѣ, тоже стремленіе къ яркой колоритности каждой картины музыкальной и тоже сплошное отсутствіе сценической жизни, сценическаго интереса; въ цѣломъ — та же скука и впечатлѣніе чего то дѣтски-неразумнаго. Но надобно отдать справедливость Глинкѣ: музыка «Руслана» не въ примѣръ лучше и выше Веберовой музыки въ «Оберонѣ», и до крайности жаль, что европейскій музыкальный свѣтъ, восхищаясь Оберономъ, по привычкѣ, врядъ ли когда нибудь доберется до красотъ въ Русланѣ. Драматическое сознаніе, намъ современное, заставляетъ Оберона, какъ оперу, доживать послѣдніе дни. Опера—хотя и гениальная по музыкѣ, но написанная рѣшительно въ томъ же направленіи, какъ едва извиняемый Оберонъ—дороги проложить себѣ въ наше время не можетъ. Черезъ пять, десять лѣтъ ни одна оперная сцена не посмѣетъ угощать публику такимъ великолѣпнымъ вздоромъ какъ Оберонъ и Русланъ. Повторяю, что больно за гениальныя подробности, разсыпанныя щедрою рукой въ этихъ партитурахъ; точно также больно и за даровитыхъ исполнителей, которые не знаютъ: чтó дѣлать со своими партіями, гдѣ нѣтъ ничего похожего на человѣческіе характеры, ни правды положеній, ни драматизма! Насколько «Оберонъ» уступаетъ «Руслану» по музыкѣ, настолько и на сценѣ Веберова

волшебнo-фантастическая опера выходитъ еще глупѣ русской, выходитъ болѣе похожа на ни для кого не забавную кукольную комедію. Г-жа Краль очень мило исполнила партію Фатимы. Тихачекъ и Брюде-Ней были смѣшны въ своихъ маріонетныхъ роляхъ Гюона и Реціи.

Въ первый разъ тоже узналъ я одну нѣмецкую оперу, довольно знаменитую: Маршнерова «Тамплиера» (Der Temppler und die Jüdin). Сюжетъ взятъ изъ очень извѣстнаго романа Валтеръ-Скота (Ivanhoe), гдѣ жидовку Ребекку присуждаютъ къ сожженію по интригѣ хромового рыцаря, Брианъ-де-Буа Гильбера, который мститъ этой еврейкѣ за то, что отвергнулъ ея; освобождаетъ ее любимый ею, но ее не любящій рыцарь, Айвано: эпизодическими лицами, въ романѣ и въ оперѣ, входитъ король Ричардъ Львиное Сердце, подъ видомъ чернаго рыцаря, и разстрига монахъ, разбойникъ и кутила, подъ видомъ набожнаго пустытника. Особенной красоты въ этой оперѣ нѣтъ; она довольно монотонна въ цѣломъ и не изобилуетъ мелодическимъ изобрѣтеніемъ; но въ ней есть истинный драматизмъ, мелькаютъ превосходные взрывы оркестра и видно, что для своего времени (тогдашъ послѣ Вебера) Маршнеръ былъ достойнымъ представителемъ нѣмецкаго опернаго стиля и органически разработалъ многія стороны, которыя теперь, въ полномъ блескѣ, явились въ созданіяхъ Вагнера. Продолженіе о Дрезденѣ не замѣдлю.

## VII.

Вѣна 5 (17) сентября 1859 г.

Продолженіе \*) объ операхъ въ Дрезденѣ: Кортецъ, Робертъ, Ризенди.

Въ прошломъ году я уже видѣлъ вторую знаменитую оперу, знаменитаго маэстро Спонтини: «Фердинанда Кортца» и писалъ вамъ, что вовсе не восхищенъ этимъ произведеніемъ, съ большими достоинствами, конечно, только—довольно холоднымъ, академическимъ. Оттого-ли, что въ Дрезденѣ исполненіе гораздо лучше, чѣмъ въ Карлсруэ (гдѣ мнѣ довелось узнать Кортца впервые), оттого-ли, что нѣвецъ въ главной партіи—теноръ Тихачекъ, который для меня имѣетъ особенную симпатическую прелесть, оттого-ли наконецъ, что я уже зналъ оперу, зналъ—чего въ ней искать и чего не искать,—въ нынѣшній разъ «Кортецъ» показался мнѣ произведеніемъ болѣе нежели замѣчательнымъ, произведеніемъ красивымъ, изящнымъ и величаво-монументальнымъ, много разлито красоты въ оркестрѣ и пѣніи, много правды и чувства въ трагической декламации,—правды, которая пересиливаетъ условность реторики, неизбѣжной по тогдашнему идеалу оперы. Есть въ Спонтини качество, въ пользу котораго можно и должно простить слабыя и скучныя его стороны, это качество—честность намѣренія, исключительное служеніе единой, всеодушевляющей, болѣе или менѣе поэтической мысли, хотя еще въ реторическихъ рамкахъ этого качества—безъ котораго весь талантъ, всѣ даже геніальныя подробно-

\*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1859 г., № 39.

сти обработки не ведутъ въ оперѣ ровно ни къ чему—этого качества напрасно ктонибудь сталъ бы искать въ угодики парижской публики и любимцы всѣхъ, кто о святости искусства и понятія не имѣетъ. Назвать ли вамъ этого, столько прославленнаго, оперныхъ дѣлъ мастера (съ огромнымъ талантомъ, употребленнымъ во вредъ искусству)?—

Вы должны догадаться, что я говорю объ авторѣ «Роберта» и «Гугенотъ». Именно вскорѣ послѣ Кортца, прекрасно исполненнаго Тихачекомъ (Кортца), г-жи Краль (Мексиканская Амацили) и Митервурцеромъ (Кацикъ Телоско, братъ Амацили), дрезденская сцена дала мнѣ «насладиться» Робертомъ. Много въ столбцахъ Вѣстника говорилъ я о Мейерберѣ вообще и о Робертѣ въ частности. Вамъ всѣмъ эта опера столько же знакома (и, можетъ быть, столько же и приѣлась!) какъ мнѣ. Притомъ разглагольствовать о «Робертѣ» въ наше время, въ эпоху Тангейзера и Лоэнгина—какъ то... странно (хотя охотники еще находятся; мнѣ случилось на дняхъ читать въ берлинской Musik. Zeitung рядъ длиннѣйшихъ статей,—à la Ю. К. Арнольдъ—«Мейерберъ и его современники»—гдѣ провозглашается безъ обиняковъ, что Мейерберъ—величайшій изъ оперныхъ творцовъ, бывшихъ, настоящихъ и будущихъ—!!).

Красоты Мейерберова таланта всѣ—въ подробностяхъ; а просвѣщенный вкусъ нашего времени стремится къ общему, къ главной мысли, къ задачѣ *цѣлаго* оперы, какъ пьесы, вмѣстѣ съ музыкой—съ этой стороны и въ Робертѣ, и въ Гугенотахъ, и въ Профетѣ ничего, кромѣ...недочетовъ и обманутыхъ ожиданий. Честности, святости цѣлей искусства и въ поминѣ нѣтъ;—все принесено въ жертву штукартству и фокусничеству передъ публикой! при такомъ положеніи дѣла «восторгъ» отъ подробностей оркестровки, характерности и т. д. въ моихъ глазахъ становится постыднымъ.

Постановка «Роберта» на Дрезденской сценѣ не богата. Особенно страдаетъ балетная часть (какъ вездѣ въ Германіи).—Балетъ 2 акта и дуэтъ Роберта съ Изабеллой, разумѣется, выпущены—сцена герольдовъ (съ обязательнымъ соло литавръ—Paukenquartett) исполняется какъ въ партитурѣ (у насъ въ Петербургѣ сокращаютъ); за то изъ лучшаго по музыкѣ акта, пятого, не оставлено ничего кромѣ финальнаго тріо. Вы видите, что Германія на хорошей дорогѣ. Прогрессъ еще больше обозначится, когда Мейерберовы оперы сократятъ совсѣмъ. Оперы эти свое отжили; ихъ дни сочтены.

Яркимъ контрастомъ Мейерберу блистаютъ въ Дрезденѣ три оперы Вагнера: Рієндзи, Тангейзеръ и съ нынѣшняго лѣта—Лоэнгинъ!

О Тангейзерѣ я писалъ много въ прошломъ году. Въ нынѣшній разъ въ Дрезденѣ я этой оперы не слышалъ, но кромѣ «Лоэнгина», блистательно при мнѣ поставленнаго на сцену (я былъ и на 3-хъ главныхъ пробахъ), я узналъ еще одну оперу, которая кромѣ Дрездена рѣдко гдѣ исполняется и, сравнительно съ Тангейзеромъ и Лоэнгиномъ, гораздо менѣе знаменита. Это—«Рієндзи, послѣдній изъ народныхъ Трибуновъ».



Опера эта въ хронологическомъ порядкѣ — первая изъ Вагнеровыхъ. Онъ началъ ее когда былъ капельмейстеромъ въ Ригѣ, въ 1838 году (Вагнеру было тогда 25 лѣтъ), кончилъ въ Парижѣ, въ 1840—(создавши въ этотъ промежутокъ еще другую оперу «Летучій Голландецъ»). Въ 1842 году опера «Риэндзи» была въ первый разъ дана въ Дрезденѣ, съ необыкновеннымъ, громаднымъ успѣхомъ и Вагнеръ тотчасъ былъ пожалованъ въ капельмейстеры придворнаго Саксонскаго театра. Позднѣйшія оперы Вагнера затмили славу оперы «Риэндзи» и самъ авторъ (въ своихъ «Mittheilungen», родъ автобиографической исповѣди) почти отступается отъ нея, какъ отъ произведенія юношескаго. Но дрезденцы и до сихъ поръ восторгаются свѣтлой, ясной музыкой «Риэндзи» быть можетъ сильнѣе, искреннѣе, нежели «Тангейзеромъ» и «Лоэнгриномъ», а что касается до внутренняго достоинства оперы «Риэндзи», то вѣдь не виновата же она, что гениальность Вагнера, уже владѣвшаго вполнѣ «академическимъ» стилемъ большой оперы, впоследствии предписала ему еще другой стиль, раскрыла фантазіи его другіе идеалы, несравненно высшіе. Въ симфоніяхъ Бетховена, напримѣръ, есть громадная разница въ стилѣ, въ идеалѣ, между первой и—героической, — между героической и — девятой; но плоха будетъ та критика, которая совершенно «забракуетъ» первую или вторую симфонію на томъ основаніи, что имъ «далеко до героической», а героическую признаетъ произведеніемъ посредственнымъ, потому что ей «далеко до девятой». Если художественное произведеніе само-по-себѣ «художественно», т. е. высказываетъ поэтическую задачу въ поэтическихъ формахъ, выполняетъ свою цѣль, даетъ слушателямъ особое настроеніе души, которое лежало въ душѣ автора при созданіи этого произведенія, оно, само по себѣ, имѣетъ свое значеніе, свое мѣсто, право гражданства въ искусствѣ.

Этого мѣста, этого права никто не посмѣетъ отнять у великолѣпной оперы «Риэндзи»,—хотя бы Вагнеръ создалъ еще десять оперъ выше «Лоэнгринъ». И точно также, какъ разумная, въ наше время развившаяся, музыкальная критика признаетъ, что съ симфоніей Бетховена начинается совсѣмъ новая эра инструментальной музыки, что каждая симфонія Бетховена, даже самая первая, созданная совершенно въ рамкахъ Гайдно-Моцартовскаго идеала симфоніи, пересиливаетъ, затмѣваетъ рѣшительно всѣ симфоніи Гайдна и Моцарта, потому что въ 1-й симфоніи Бетховена вѣетъ уже духъ, ни Гайдну, ни Моцарту не знакомый, духъ величайшаго въ мірѣ «симфониста»; точно такъ въ «Риэндзи»—внѣшній складъ, внѣшнія формы, внѣшняя фактура еще чрезвычайно родственны операмъ Спонтини, Россиньевскому Теллю, Оберовой «Фенеллѣ»,—опера эта также составлена изъ хоровъ, маршей, арій, дуэтовъ и терпетовъ; рисунокъ мелодій изобилуетъ итальянизмами, граничитъ иногда съ площаднымъ размахомъ мелодій Вердѣвскихъ — но вездѣ въ «Риэндзи» слышится внутреннее поэтическое зерно этой оперы,—зерно совсѣмъ изъ другихъ областей души и поэзіи, нежели идеалы Спонтини, Россини и Обера,—вездѣ чувствуется уже могучая гениальность, которой суждено было обновить оперный

стиль, придать «оперѣ» истинное ея значеніе, какъ музыкальной драмѣ. Текстъ «Ріендзи», какъ и всѣ тексты послѣдующихъ оперъ Вагнера, написанъ имъ самимъ.

Вы видите, что еще независимо отъ достоинства либретто и его музыки, тутъ, по отношенію къ созданію оперы, является уже совсѣмъ новая область искусства. Это не прежняя работа музыканта, который для славы или для денегъ болѣе или менѣе удачно «подбираетъ» музыкальныя мысли къ мыслямъ или полумыслямъ литератора, а литераторъ, въ свою очередь, «à contre-sens» скропаль оперный текстъ, поблажая пошлостямъ вкуса публики, условнымъ требованіямъ принятой въ этихъ случаяхъ тупой рутинны и — нисколько не понимая истинныхъ требованій «музыкальнаго» драматизма. Здѣсь, напротивъ, мы видимъ поэта-музыканта, вдохновившагося историческою личностью, которая пришла къ нему по душѣ и явилась ему въ сіяющемъ блескѣ минутной славы; народнаго обожанія—среди поэтической атмосферы Италіи, Рима, среди пышныхъ воинственныхъ религіозныхъ процессій.

Глубокій психологическій фактъ—столько разъ повторявшійся въ исторіи всѣхъ демократовъ—при такомъ картинномъ окруженіи—согласовался съ идеалами музыкально-сценическаго произведенія, зарождавшимся въ гениальной головѣ молодаго Вагнера и вотъ онъ, воспользовавшись содержаніемъ плѣнившаго его Бульверова романа (Rienzi), быстро создалъ планъ большой трагической оперы въ 5 дѣйствіяхъ, совершенно по образцу мелькавшихъ въ его памяти и воображеніи типовъ большихъ итальяно-французскихъ оперъ, гдѣ внѣшнему блеску сцены и пышности оркестровыхъ и вокальныхъ массъ отведена такая значительная доля. По опредѣленному заранѣе драматическому плану, текстъ сложился (какъ всегда у Вагнера) вмѣстѣ съ музыкой, и это постоянное согласіе, единодушіе между драматическимъ словомъ и драматическимъ звукомъ, между положеніемъ сценическимъ и воплощеніемъ его въ оркестрѣ и голосахъ, отличаютъ оперу «Ріендзи» существенно отъ всѣхъ итальяно-французскихъ серьезныхъ оперъ, на которыя стилемъ она отчасти похожа.

Въ смутныя времена папской власти, когда глава католическаго міра долженъ былъ избрать себѣ притономъ уже не Римъ, а Авиньонъ, папскій нотарій, Колà Ріендзи, лично оскорбленный римскими патриціями и глубоко возмущенный поступками ихъ съ народомъ, возымѣлъ мысль смѣлую: водворить въ Римѣ свободное республиканское правленіе. Народъ въ восторгѣ отъ его краснорѣчія, отъ его энтузіазма на пользу общую, клянется въ свободѣ Рима и, какъ первому изъ свободныхъ согражданъ, предлагаетъ Ріендзи царскую корону, Ріендзи отказывается и провозглашаетъ себя только трибуномъ народнымъ. Духовенство на сторонѣ Ріендзи и нѣсколько дней проходятъ во всеобщей радости и празднествахъ.

Между тѣмъ враги Ріендзи—Nobile, не дремлютъ. На праздникѣ, куда самъ Ріендзи пригласилъ и патриціевъ, приводится въ исполненіе ихъ заго-

воръ: одинъ изъ Nobili внезапно бросается на Ріэндзи съ тѣмъ, чтобы заколоть его.

Княжалъ скользнуть о скрытую на груди Ріэндзи кольчугу, но преступленіе явно.

Народъ жаждетъ казни виновныхъ патриціевъ. Ріэндзи прощаетъ своихъ враговъ. Великодушіе это — политическая ошибка. Многие изъ народа отступаются отъ Ріэндзи и готовы вредить ему.

Независть въ патриціяхъ только увеличилась. Краснорѣчіе трибуна, чистота его намѣреній, его вліяніе на толпу, его блистательная побѣда на полѣ сраженія противъ патриціевъ дѣлаютъ его опять на время идоломъ народа, но патриціи приобрѣли себѣ могучую союзницу: власть духовную. Въ ту минуту, когда Ріэндзи идетъ въ храмъ, чтобы присутствовать на торжественномъ «Te Deum» въ честь побѣды надъ врагами республики—на паперти является кардиналъ, папскій нунцій, покровительствовавшій сперва новому порядку дѣлъ и всенародно объявляетъ Ріэндзи, что онъ отлученъ отъ церкви. Народъ въ ужасѣ бѣжитъ отъ своего трибуна. Ріэндзи сосредоточивается въ душѣ своей, которая стремилась только къ благу народа, помимо всѣхъ себялюбивыхъ расчетовъ, изливаетъ скорбь свою во вдохновеннѣйшей молитвѣ.... Толпа, взволнованная церковнымъ проклятіемъ, осаждаетъ капитолий, чтобы схватить Ріэндзи, какъ богоотступника. Ріэндзи напоминаетъ толпѣ торжественныя ея клятвы передъ тѣмъ, что свобода правленія водворилась — ничто уже не помогаетъ—въ отвѣтъ на слова трибуна народъ бросаетъ въ него камнями. Ріэндзи гибнетъ среди пожара въ капитолий.

Главная политико-трагическая основа оперы расцвѣчена любовью юнаго патриція, Адріана Колонны, къ сестрѣ Ріэндзи, Иренѣ. Адріано спасаетъ ее изъ дерзкихъ рукъ патриціевъ, которые (въ самой первой сценѣ оперы) похищаютъ Ирену изъ дому ея брата (вслѣдствіе именно этого новаго оскорбленія, Ріэндзи производитъ взрывъ демократизма). Во все продолженіе драмы Адріано въ борьбѣ между любовью къ Иренѣ, приверженностью къ благороднымъ подвигамъ ея брата и между любовью къ своему отцу и, слѣдовательно, приверженностью къ партіи враговъ Ріэндзи. Отецъ Адріано гибнетъ въ сраженіи патриціевъ противъ демократовъ, и Адріано клянется мстить Ріэндзи. Любовь къ Иренѣ удерживаетъ его отъ гибельныхъ для Ріэндзи замысловъ. Послѣ политическаго паденія Ріэндзи, до послѣдней минуты, Адріано стремится соединить свою участь съ Иреной и тѣмъ спасти ее, но Ирена, восторженно любящая брата, отвергаетъ Адріано и гибнетъ вмѣстѣ съ Ріэндзи. (По странной фантазіи — неизвинительной съ точки строгой эстетики — Вагнеръ партію Адріано сдѣлалъ не теноромъ, а контральтомъ! Теноръ—Ріэндзи; басы—Кардиналъ Раймондо, Колонна и другой патрицій—Орсини).

Вся опера написана въ размѣрахъ колоссально-широкихъ. При всей любви къ ней на Дрезденской сценѣ, ее значительно сокращаютъ такъ, что изъ третьяго акта, наприимѣръ, уцѣлѣла едва ли третья доля! И все-таки

массы исполнителей въ оркестрѣ и на сценѣ работаютъ въ этой оперѣ больше, чѣмъ во всѣхъ другихъ. Рассказывать вамъ подробно красоты музыки, для васъ неизвѣстной—считаю лишнимъ трудомъ. Но, ознакомивъ васъ съ сюжетомъ, могу сдѣлать оглавленіе всѣхъ пяти актовъ оперы, какъ она дается, указывая на особенно-поразительное или особенно-изящное.

Въ увертюрѣ симфонически проведены всѣ главные моменты оперы. Увертюра великолѣпно оркестрованная сама по себѣ отлична, дышитъ силою, красотою и свѣжестью (какъ и вся опера) и ждетъ величайшаго успѣха въ симфоническихъ концертахъ нашей театральной дирекціи.

1-й актъ. Ночь, сцена похищенія Ирены: тревога на улицѣ и упреки Ріэндзи патриціямъ. Вездѣ Шекспировская правда драматизма. Формы, при всей горячности музыки, чрезвычайно прозрачны.

Терцетъ Ріэндзи, Ирены и Адріано—благородно-красивый въ чисто итальянскомъ вкусѣ, какъ вся (эпизодическая) партія Адріано. Дуэтъ Ирены и Адріано. Музыка лучше терцета.

Призывъ народа трубнымъ звукомъ — и большой финалъ: народъ сбѣгается на призывъ. Органъ и церковное пѣніе въ Латеранѣ. Ріэндзи въ блистательномъ вооруженіи на ступеняхъ Латерана, съ нимъ кардиналъ и духовенство. Большой монологъ Ріэндзи и клятва народная громаднымъ хоромъ. (Красота увлекательная!)

2-й актъ—открывается прелестною сценою «вѣстниковъ мира» (Friedensboten). Подъ однимъ изъ порталовъ Капитолія, съ чуднымъ видомъ на весь Римъ, отроки изъ лучшихъ семействъ, въ бѣлой одеждѣ съ масляными и пальмовыми вѣтвями, привѣтствуютъ Ріэндзи, какъ героя свободы. Затѣмъ патриціи, сенаторы—съ затаенною злобою въ душѣ, приходятъ, въ свою очередь, поздравить Ріэндзи. Трибунъ приглашаетъ ихъ на праздникъ въ своихъ покояхъ—и уходитъ.

Терцетъ Орсино, Колонны и Адріана. Патриціи замышляютъ убійство противъ Ріэндзи. Адріано ихъ подслушиваетъ и прерываетъ ихъ рѣчь. Короткій, сильно-драматическій ensemble.

Праздникъ начинается великолѣпнѣйшимъ маршемъ (яркую красоту котораго можно сравнить только съ лучшими маршами и праздничными хорами Россіи). Посланные изъ Ломбардіи, Неаполя, Богеміи, Венгріи — представляются черезъ герольдовъ Ріэндзи, какъ главѣ римскаго народа — Военный дивертиссементъ (въ партитурѣ здѣсь:—пантомимное представленіе водворенія первой республики въ Римѣ, послѣ Тарквиніевъ).

Во время балета — покушеніе на убійство Ріэндзи. Тревога, обвиненіе патриціевъ—просьбы Адріана и Ирены — прощеніе виновнымъ. Восторгъ отъ великодушія трибуна. Общее ликование (музыка, хотя съ итальянизмами—еще гораздо красивѣе и увлекательнѣе, нежели финалъ 1-го дѣйствія; речитативы—красивѣйшіе, голосъ Ирены ложится на массы вокальныя и оркестровыя плѣнительными гирляндами).

Третій акт (жестоко сокращенный) заключаетъ въ себѣ теперь хоръ народнаго ропота противъ Ріэндзи, — большую арію Адріана и блистательнѣйшій торжественный маршъ, подъ который народъ, подъ предводительствомъ Ріэндзи, выступаетъ въ сраженіе противъ патриціевъ (столько прославленный маршъ коронаванія въ *Профетѣ* по музыкѣ и многимъ намѣреніямъ просто сколокъ съ этого марша въ Ріэндзи, — тоже *Es dir*. Припомните, что опера Ріэндзи явилась на сценѣ въ 1842, а *Профетъ* въ 1849 г.) Ріэндзи самъ выѣзжаетъ передъ войскомъ на бѣломъ конѣ, Адріано бросается подъ ноги коня, чтобы остановить роковую битву. Трибунъ не слушаетъ этихъ заклинаній и дѣйствіе оканчивается большимъ воинственнымъ гимномъ: (*Sancto spirito cavaliere*) тоже *B—dir* и въ томъ же характерѣ какъ воинская пѣснь Іоанна Лейденскаго въ 3-мъ актѣ *Профета*. Два послѣдніе нумера коротки.

Въ 4-мъ актѣ — Адріано, уже окончательнo отступившійся отъ Ріэндзи, возбуждаетъ народъ противъ трибуна. Народъ ничего не предпринимаетъ рѣшительнаго, полагая, что духовная власть за Ріэндзи. Трибунъ, не зная о замыслахъ противъ него, идетъ съ Иреною на молебень послѣ побѣды. (Это шествіе по музыкѣ принадлежитъ къ красивѣйшимъ, самымъ симпатическимъ частямъ оперы). На панерти церкви какъ громъ разражается надъ головою Ріэндзи проклятіе. Словами невозможно передать силы потрясающаго впечатлѣнія, которымъ оканчивается актъ.

Въ 5-мъ—молитва Ріэндзи, уединившагося въ своей комнатѣ. По высокому вдохновенію, въ области чисто религіозной музыки, это лучший нумеръ оперы. Тутъ вѣтъ уже тотъ просвѣтленно-аскетическій духъ, который придаетъ необычайную прелесть многимъ сценамъ въ *Тангейзерѣ*. Въ молитвѣ Ріэндзи и оркестръ Вагнеровскій уже на той степени совершенства въ тонкости и новизнѣ колорита, какъ въ *Тангейзерѣ* и *Лоэнгринѣ*.

Послѣ сцены съ Иреной (очень сокращенной) и короткой сцены Ирены съ Адріаномъ—развязка судьбы Ріэндзи, гдѣ въ музыкѣ поразительно дѣйствуетъ напоминаніе сцены клятвы народной изъ перваго акта.

Вотъ вамъ самый сжатый очеркъ оперы и ея главныхъ красотъ. По моему, «Ріэндзи» съ *Тангейзеромъ* и *Лоэнгриномъ* не идетъ въ сравненіе, потому что задача совсѣмъ другая, — «идеаль» совсѣмъ другой, но безконечно, «не въ примѣръ» выше *Кортеца*, *Весталки*, *Жидовки*, и всѣхъ пресловутыхъ твореній пресловутаго «царя» современныхъ драматическихъ композиторовъ.— Чтобы вы могли на дѣлѣ провѣрить мое мнѣніе, желаю горячо, чтобы читателямъ моимъ удалось побывать въ Дрезденѣ, гдѣ эта опера исполняется превосходно «*con amore*», или чтобы ее перевели на итальянскій, да поставили на нашу сцену Большаго Театра съ итальянцами. Тамберликъ не будетъ столько хорошъ въ роли Ріэндзи, какъ Тихачекъ, но будетъ достаточно хорошъ, чтобы привести публику въ восторгъ отъ всей оперы, какъ будто созданной для петербургской пышности, для петербургскихъ громаднхъ средствъ!—

Я впрочемъ забылъ маленькое условіе успѣха: на афишѣ, чтобъ не сбивать публики именемъ «цукундѣиста—Вагнера», надобно выставить имя «цукундѣиста»—Верди. Тогда «Ріэндзи сдѣлается столько же въ модѣ, какъ Трубадуръ или Травіата».



## Заклѣчительный отчетъ о пребываніи за границей \*).

### I.

Возвращеніе въ-свои. — Важныя недомки. — «Лоэнгривъ» въ Дрезденѣ и въ Вѣнѣ. — Постепенность Вагнеровыхъ оперъ въ отношеніи ихъ стили и въ отношеніи публики. — Встрѣча въ Дрезденскомъ театрѣ. — Вѣнская оперная труппа. — Вѣнская драматическая труппа. — Оперы въ Берлинѣ. — Берлинская драматическая труппа. — Перечень неоперныхъ представленій, видѣнныхъ мною нынѣшнимъ лѣтомъ. — Два слова о Мюнхенской оперѣ. — Царкъ Ренца. — Рѣдкости и «туризмъ». — Специальность и польза для критики.



ослѣ Вѣны я воротился въ Дрезденъ, гдѣ для театра прогостилъ опять двѣ недѣли; съѣздилъ въ Веймаръ проститься съ Листомъ, вѣроятно на долго; пробылъ десять дней въ Берлинѣ и вотъ, совершивъ, не смотря на позднюю осень, самое спокойное и пріятное плаваніе по Балтійскому морю—съ 6 (18-го) октября снова на берегахъ Невы!—Прежде нежели приступлю къ текущимъ дѣламъ нашего журнала, къ рецензіямъ того, что дѣлается по музыкальной части у насъ въ Петербургѣ, считаю своей обязанностью пополнить недомки заграничныя. Множество предметовъ причиною, что я буду теперь нѣсколько сжатѣе въ своихъ отчетахъ, нежели въ письмахъ.

Цѣль моего вояжа, какъ вамъ извѣстно, была—еще большее сближеніе съ Листомъ, практическое ознакомленіе себя съ его музыкой, съ операми Вагнера (такъ какъ въ прошломъ году я слышалъ Тангейзера) и, если можно будетъ, личныя бесѣды съ первѣйшимъ нашего времени драматическимъ композиторомъ. Все это, какъ вамъ извѣстно, мнѣ удалось отлично. Вы знаете, что Вагнеровы произведенія для меня стоятъ на самомъ высшемъ мѣстѣ въ искусствѣ, и что изъ оперъ его уже даваемыхъ до сихъ поръ, высшая: «Лоэнгривъ». Мнѣ случилось слышать ее—девять разъ. Одно представленіе въ Веймарѣ; три генеральныя полныя пробы (отъ ноты до ноты) и четыре представленія въ Дрезденѣ и одно представленіе въ Вѣнѣ. Собираясь передовать вамъ свои впечатлѣнія о «Лоэнгривѣ» я всегда долженъ горевать, что наша

\*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1859 г., № 41.

рѣчь до такой степени мало способна дать понятіе о красотахъ музыкальных! Какъ описать музыку словами—? Расскажите запахъ розы тому, кто не испытывалъ этого запаха,—расскажите выраженіе лица Сикстинской Мадонны Рафаэля тому, кто не видалъ ея—! Такъ и вспомнятся слова Тараса Бульбы сыновьямъ: «а ну-те дѣтки попробуйте догнать татарина!—и не пробуйте! во вѣки не догоните!»—Жаль мнѣ еще очень, что читателямъ моимъ, какъ всей публикѣ на Руси, слишкомъ мало извѣстна одна изъ прежнихъ, знаменитыхъ оперъ, которая и по стилю, и по направленію въ самомъ близкомъ, кровномъ родствѣ съ Вагнеровымъ «Лоэнгриномъ»—я говорю объ «Эвриантѣ» Вебера. Мнѣ тоже еще не случилось ее слышать на сценѣ, но музыку ея я знаю довольно твердо, съ юношескихъ лѣтъ.

Для тѣхъ, кому знакома превосходная Веберова опера «Эврианта»—сильнѣйшая, полнѣйшая изъ его созданій—для тѣхъ довольно сказать, что «Лоэнгринъ»—точно въ такомъ же родѣ, но—безмѣрно красивѣе, поэтичнѣе, сильнѣе, гениальнѣе. Сходство «en beau»!—Какъ нелѣпы, бессмысленны всѣ эти пошлые толки о направленіи цукунфтистовъ, о музыкѣ «будущности» (Zukunftsmusik), всѣ эти шарманочные, рыночные припѣвы: «цукунфтисты искажаютъ музыку, уничтожаютъ музыкальное наслажденіе въ оперѣ, превращаютъ ее въ безконечные речитативы, которые только утомляютъ».—Такие толки—верхъ безтолковости. О такихъ бредняхъ вы никогда и не вспомните, если вы будете слушать Лоэнгринъ, и если вы способны питаться высшими сокровищами музыки и поэзіи—(эти сокровища, конечно, не для каждого встрѣчнаго существуютъ! сколько на свѣтѣ людей, для которыхъ и Шиллеръ, и Байронъ, и Шекспиръ, и Гомеръ, и Рафаэль, и Бетховенъ—ровно ничего; такая пища не по ихъ интеллектуальному желудку, но такихъ—по настоящему—и въ театрѣ пускать незачѣмъ. Для нихъ есть другія «увеселенія»).

Въ складѣ «Лоэнгринъ» противъ склада «Эврианты»—большой успѣхъ въ томъ, что арій, отдѣльныхъ музыкальныхъ нумеровъ нѣтъ. Каждый актъ оперы проходитъ въ неразрывной связи музыкально-драматической; драма развивается свободно органически, вся плавая въ музыкѣ, и красоты музыкальныя здѣсь оттого такъ безконечно сильны, что постоянно служатъ выраженіемъ души дѣйствующихъ лицъ, заставляютъ слушателей жить *ихъ* жизнью.—Все, что невѣжество и клевета взвели обвиненіемъ на Вагнера, что онъ будто бы жертвуетъ драмѣ словомъ, а дѣйствию—музыкальнымъ складомъ своихъ произведеній, что «будто-бы» въ его музыкѣ все кусочки, отрывочки—для выраженія подробностей текста, и оттого мелодія, будто бы, сильно страдаетъ бѣдностью, впадая въ сухое декламаторство, а *цѣлое* музыки, какъ музыки, становится некрасивымъ и непонятнымъ: все это чистѣйшая ложь противъ самого дѣла! Музыка Вагнера со стороны и гармоніи, и мелодіи столько же органична, какъ музыка первѣйшихъ гениевъ, всесвѣтно признанныхъ за свѣтила музыкальнаго искусства.

Мудрено, въ какой бы то ни было оперѣ въ свѣтѣ, найдти мелодіи бо-

лѣе плавныя, болѣе естественныя, длинно-изгибающіяся сообразно волнамъ душевнымъ, всегда превосходно оконченныя и нигдѣ, ни въ одномъ тактѣ, не теряющія интереса собственно музыкальнаго! о драматичности, характерности, колоритности и говорить нечего. Эти стороны Вагнера гения не оспариваются даже злѣйшими врагами его. Тѣмъ, кому, какъ вашему покорному слугѣ, нелѣпыя обвиненія Вагнера въ немелодичности, въ немзыкальности приходится близко къ сердцу, тѣмъ ничего другаго не остается какъ безпрестанно указывать на красоты собственно-мелодическія, собственно-музыкальныя въ каждой сценѣ Ріэндзи, Тангейзера и Лоэнгриня, и—для публики практически уже знакомой съ этими произведеніями—дѣлать подробныя техническія разборы всѣхъ частей каждой оперы, чтобы такую сравнительную анатомію, проводя параллели и съ Глюкомъ, и съ Моцартомъ, и съ Бетховеномъ (въ Фиделіо), и съ Веберомъ, и съ Глинкою, убѣждать, кого еще убѣдить можно, что Вагнеръ, по крайней мѣрѣ, на ряду съ ними по собственно-музыкальному изобрѣтенію, по собственно-музыкальной фактурѣ. За мозаичность, за обрывочность мелодическихъ кусковъ, за пестроту и немзыкальность стиля есть кого сильно упрекнуть изъ числа «знаменитостей». Вагнеръ, призванный и избранный художникъ-творецъ, этимъ грѣхамъ—непричастенъ.

О содержаніи, сюжетѣ Лоэнгриня, я писалъ вамъ подробно по случаю Веймарскаго представленія этой оперы (Т. и М. Вѣстникъ № 28). Вы, по расположенію сценъ оперы, сами видѣли какое тутъ обиліе лирическихъ моментовъ, минутъ, въ которые дѣйствіе драмы какъ будто останавливается — для полнаго изліянія сердечныхъ чувствъ въ отдѣльныхъ лицахъ или въ народѣ (хоръ). Такъ въ первомъ актѣ: съ пріѣзда таинственнаго рыцаря до опущенія занавѣса дѣйствіе несется быстро, летитъ какъ на крыльяхъ — но, послѣ минуты сильнѣйшаго волненія всѣхъ, когда показался на рѣкѣ челнокъ съ лебедемъ и рыцаремъ—Лоэнгринъ, выходя на берегъ, прощается съ своимъ лебедемъ и эта нѣжнѣйшая мелодія тенора, безъ всякаго аккомпанимента, послѣ блистательно-шумнаго хора всей массою голосовъ и оркестра, дѣйствуетъ обворожительно...

Удивляясь рыцарю, — хоръ почти безсознательно, будто во снѣ, повторяетъ его мелодію и единичный музыкальный рисунокъ получаетъ теперь гармоническое тѣло; — послѣ первыхъ рѣчей Лоэнгриня къ Эльзѣ, хоръ—любующься на молодую прелестную чету — снова развиваетъ ту же нѣжнѣйшую мелодію, и въ расположеніи вокальныхъ партій являются здѣсь — какъ узоры въ калейдоскопѣ — поминутно новыя красоты. Передъ единоборствомъ Лоэнгриня съ Телрамундомъ напряженное состояніе души всѣхъ дѣйствующихъ высказывается въ обращеніи къ небу.—

Величественную молитву начинаетъ самъ король, въ плавныхъ нотахъ своего басоваго регистра—далѣе развиваютъ ту же мелодію: Лоэнгринъ, Эльза, — къ нимъ присоединяются съ совершенно другими оттѣнками главной мысли: Ортруда и Телрамундъ, потомъ — мужской хоръ «crescendo» — потомъ и жен-



щины, и всё голоса, и оркестръ, въ огромномъ нарастаніи этого великолѣпнаго Largo сливаются наконецъ въ мощные аккорды, красотою и полнозвучіемъ превосходящіе рѣшительно все, что вамъ случилось слышать на сценѣ! Если это не—музыка, то въ чемъ же ее искать?!—

Ликованіе Эльзы и всего народа послѣ побѣды Лоэнгринна созданы Вагнеромъ въ такомъ могучемъ «полетѣ» музыкальности, что когда слушаешь этотъ финаль перваго акта, невозможнымъ кажется, чтобы слѣдующія два дѣйствія могли дать впечатлѣнія равносильныя. Между тѣмъ—эта невозможность сбывается.

Мрачный дуэтъ Ортруды и Телрамунда раскрываетъ зіяющія пропасти ада, зла послѣ восторга свѣтлой четы и ликованій радостной толпы. Темная, злая мелодія зависти и ненависти въ сердцѣ Ортруды служитъ главной пружиной всего втораго акта. Но именно во второмъ актѣ контрасты между тѣнью и свѣтомъ въ душахъ и въ природѣ восхитительны. Чистота и невинность Эльзы сообщаютъ ангельски-прозрачный колоритъ ея монологу на балконѣ и ея дуэту съ Ортрудой;—послѣ ночныхъ сценъ Ортруды съ мужемъ и Ортруды съ Эльзой утренняя заря чудно отражается въ свѣжихъ, энергическихкихъ краскахъ оркестра и неподобнѣйшаго двойнаго хора рыцарей, рано утромъ собравшихся на призывъ герольда.

Этотъ хоръ и слѣдующее за нимъ торжественное брачное шествіе оставляютъ далеко за собою всё лучшія произведенія въ такомъ родѣ: Спонтини, Россини, Вебера и Мендельсона. Каждый тактъ, каждый отдѣльный голосъ—совершенство мелодическаго рисунка, а цѣлое изъ сліянія вокальныхъ партій и деликатнѣйшихъ отгѣнковъ инструментовки—неподражаемо! Драматизмъ втораго финала не такого свойства, чтобы электризовать публику въ томъ родѣ, какъ увлекаетъ ее первый финаль, но для меня именно въ этомъ броженіи драматическихъ элементовъ, въ этой кажущейся неопредѣленности формъ, въ этомъ мѣстѣ музыкальной драмы—высокая геніальность!

Передъ 3-мъ дѣйствіемъ оркестръ живописуетъ шумное, веселое брачное пированье. Неподражаемый блескъ, ослѣпительная яркость этой пылкой музыки знакомы и Петербургу по оркестру Штрауса, который очень часто исполнялъ этотъ блестящій и вмѣстѣ могучій антрактъ. Свадебный хоръ опять—лучшій, красивѣйшій, благороднѣйшій изъ всѣхъ существующихъ на оперной сценѣ свадебныхъ хоровъ. Съ поднятія занавѣса, съ первыхъ звуковъ вся атмосфера—совершенно чарующая. Вы переноситесь въ райски-прелестный, волшебный міръ, будто родной всѣмъ намъ по какимъ то воспоминаніямъ изъ сказокъ, слышанныхъ въ дѣтствѣ, по воспоминаніямъ какой то другой жизни, прежде нежели мы стали жить нашею нынѣшнею жизнью....

Дуэтъ Эльзы и Лоэнгринна, роскошнѣйшая сцена любви, которой въ параллель годится развѣ что сцена въ саду въ Шекспировомъ Ромео. И здѣсь райская атмосфера продолжаетъ благоухать, и сыплеть все новыми и новыми ароматами! — Переходъ отъ высшаго на землѣ блаженства къ смертельному

сердечному горю—какая дивная задача этой сцены и какъ выполнена Вагнеромъ!

Послѣ трагической катастрофы, навсегда прервавшей счастье Эльзы и Лоэнгрина и въ ходѣ музыкальной драмы — перерывъ.—Симфоническое значеніе нѣсколькихъ тактовъ, связующихъ обѣ сцены (при опущенномъ занавѣсѣ, особымъ отъ антрактаго)—по моему мнѣнію еще слишкомъ мало оценено германскими панигиристами даже. Тутъ открываются новыя, безконечныя перспективы для симфонической музыки въ ея примѣненіи къ сценѣ. Интимная, сердечная драма Лоэнгрина и Эльзы окаймлена средневѣковою историческою воинственностью. Фанфары, трубы, воинственные напѣвы, дышащіе свѣжестью, сверкающіе какъ доспѣхи на солнцѣ, служатъ превосходною рамкою для главной картины и въ этомъ мѣстѣ оперы—служатъ минутою отдыха отъ увлекательной драмы съ ея мученіями, служатъ и мастерскимъ подготовленіемъ заключительныхъ сценъ.

Въ развязкѣ главная музыка — мотивъ, характеризующій самого Лоэнгрина, таинственная, но свѣтлая, мистически прозрачная, надземная мелодія, которая развита и въ прелюдиі къ оперѣ (Vorspiel) и во многихъ мѣстахъ перваго акта. (Строгая логика въ созданіяхъ Вагнера такъ пластична, такъ осязательна, что иные «критиканы» именно это ставятъ ему въ вину, не допуская, чтобы такая разумная послѣдовательность во всемъ складѣ оперы могла мириться со вдохновеніемъ—!).

Прощанье Эльзы и Лоэнгрина проникнуто глубочайшимъ паѳосомъ страданія, тѣмъ паѳосомъ, которымъ до Вагнера владѣли только: Бетховень и—Шопень. (Къ сожалѣнію и въ Дрезденѣ, и въ Вѣнѣ именно эту сцену прощанья значительно поурѣзываютъ. Варварство непростительное!)

Многое сказалъ бы я вамъ еще о характерахъ дѣйствующихъ лицъ, какъ они созданы Вагнеромъ-поэтомъ и воплощены Вагнеромъ-музыкантомъ. Многое сказалъ бы вамъ потому случаю, что иные «критиканы» находятъ какое то «различіе» между драматичностью и сценичностью музыки. Многое сказалъ бы вамъ касательно трудно-осуществимыхъ требованій, возложенныхъ на исполнителей такую глубокою музыкою, какъ Вагнерова, но всего за одинъ разъ все-таки не скажешь, а мнѣ «программа» моя приказываетъ перейти ко многимъ другимъ предметамъ,—для полноты отчетовъ моихъ; обѣ Лоэнгринѣ можно писать (и пишутъ) цѣлые томы, и все-таки, тема останется неисчерпаемою.

Постановкой и исполненіемъ въ Дрезденѣ я былъ очень доволенъ, хотя г-жа Бюрге-Ней слишкомъ мало похожа на идеаль Вагнеровой Эльзы. Мастерскимъ пѣніемъ и добросовѣстнымъ вниманіемъ въ роль она однако почти примирила меня съ собою.

Тихачекъ въ свѣтлозарной роли Лоэнгрина еще несравненно лучше, чѣмъ въ Тангейзерѣ. Понялъ и создалъ роль почти безукоризненно. Наружностью и костюмомъ—предель!

Митервурцеръ безусловно лучшій Тельрамундъ изъ всѣхъ германскихъ баритоновъ. (Итальянскіе баритоны убѣгутъ отъ этой партіи на край свѣта, какъ отъ самой неблагодарной! *Pas la moindre petite savatine!* Все — речитативы!!).

Ортруда въ Дрезденѣ исполняется г-жею Кребсъ-Микалеси, которая играетъ и поетъ хорошо, мѣстами даже весьма, — но голосовыя средства—въ сильномъ недѣчетѣ.

«Ensemble» исполненія, общая поэзія постановки голосовъ и оркестра явились для меня еще несравненно выше—въ Вѣнѣ, хотя теноръ, знаменитый Андеръ при мнѣ былъ не совсѣмъ здоровъ и пѣлъ все въ полголоса. Но пѣлъ—превосходно! Во многихъ мѣстахъ еще лучше, нѣжнѣе, еще поэтичнѣе Тихачека!

Новыя для меня прелести открылись въ оперѣ и оттого, что партію Короля въ Вѣнѣ занимаетъ превосходный басъ—Шмидтъ, тогда какъ дрезденскіи басистъ—Френи чрезвычайно плохъ въ этой партіи, столько важной съ музыкальной стороны, со стороны красиваго голоса въ регистрѣ Моцартова Зарастро.

Примадонны вѣнскія — Дустманъ-Мейеръ (Эльза) и Чиллагъ (Ортруда) чрезвычайно симпатичны голосомъ, игрой и наружностью. Роль Эльзы была исполнена—очаровательно, именно съ тою задушевною прелестью, которой недостаетъ въ Бюрд-Ней, при всѣхъ значительныхъ ея достоинствахъ!

Чиллагъ нѣсколько моложава и слишкомъ красива для роли Ортруды. Это еще не бѣда. Въ игрѣ побольше увлеченія дѣлу бы не помѣшало. Впрочемъ, Чиллагъ всей роли сообщила характеръ сдержанности, лицемѣрія, владѣнія собой—такъ что и съ холодноватостью ея игры можно помириться.

Оркестръ положительно лучше дрезденскаго, процентовъ на сорокъ. Общее впечатлѣніе отъ цѣлой оперы—вышло еще поразительнѣе, еще увлекательнѣе. Людямъ, изъ числа судящихъ объ искусствѣ, которымъ эта опера не по душѣ, можно дать только одинъ добрый совѣтъ: чтобъ они вовсе перестали заботиться о музыкѣ. Имъ она не далась.

## II \*).

Читатель, который принимается за мою статью, увѣренъ заранѣе, что въ одной изъ первыхъ ея строчекъ встрѣтитъ имя—Вагнера. И на нынѣшній разъ я не могу и не долженъ писать ни о чемъ другомъ, пока не доскажу вкратцѣ нѣкоторыхъ результатныхъ мыслей объ операхъ этого музыкальнаго Шекспира. Вы помните, можетъ быть, что на сценахъ германскихъ даются до сихъ поръ четыре произведенія Вагнера: 1) Ріэндзи, послѣдній изъ трибуновъ, трагическая пятиактная опера въ размѣрахъ французскихъ большихъ оперъ, со всѣмъ ихъ великолѣпіемъ и пышностью (дается почти исключительно въ Дрезденѣ,—на другихъ сценахъ очень рѣдко;) 2) Летучій Голландецъ или

\*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1859 г. 42.

Корабль призракъ, въ трехъ коротенькихъ дѣйствіяхъ—чудесная одраматизированная баллада, съ колоритомъ мореходной и приморской жизни (дается въ Ганноверѣ и Веймарѣ довольно часто и весьма любима публикой); 3) Тангейзеръ и состязаніе пѣвцовъ въ Вартбургѣ, романтическая опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ (дается теперь рѣшительно на всѣхъ германскихъ оперныхъ сценахъ, сколько нибудь значительныхъ; даже и на небольшихъ провинціальныхъ, какъ, напримѣръ, у насъ въ Ригѣ и въ Ревелѣ. О содержаніи и музыкѣ этой оперы я писалъ подробно въ прошломъ году Вѣстника). 4) Лоэнгринъ, романтическая опера въ 3-хъ актахъ, знакомая вамъ по моимъ нынѣшнимъ заграничнымъ отчетамъ; дается теперь также на всѣхъ главнѣйшихъ сценахъ Германіи; Берлинъ, (съ января прошлаго года),—Вѣна (съ августа прошлаго года)—Дрезденъ (съ августа нынѣшняго года) соперничаютъ въ блескѣ постановки и совершенствахъ исполненія этой оперы, которая, взятая въ своемъ цѣломъ, способна затмить все, что оперные репертуары даютъ самаго высшаго. Порядокъ, въ которомъ я здѣсь называлъ Вагнеровы произведенія—хронологическій;—оперы эти, въ такомъ порядкѣ созданныя въ теченіи почти одного десятилетия, составляютъ эпохи въ жизни Вагнера и—въ судьбахъ оперной музыки. Такъ какъ процессъ развитія Вагнерова гения совершался чрезвычайно логично въ естественной постепенности, то этотъ же самый хронологическій порядокъ слѣдовало бы соблюдать и въ постановкѣ Вагнеровыхъ произведеній на такую сцену, и для такой публики, которая съ Вагнеровою музыкою еще незнакома. Еслибъ, напримѣръ, для петербургской публики—явилась нѣмецкая оперная труппа и, прежде всего, исполнила бы «Лоэнгринъ»—успѣхъ бы вышелъ слишкомъ сомнителенъ. Новизна стили, глубина содержанія и формъ, напряженность вниманія, необходимаго для того, чтобы вникать разомъ и въ изгибы драматическаго дѣйствія, и въ красоты музыкальныя,—все это пришлось бы и не по вкусу и не по плечу публикѣ, которая избаловала свой вкусъ на легкихъ формахъ итальянскихъ оперъ,—которая понимаетъ ничтожность и безсмысліе обыкновенныхъ оперныхъ текстовъ, но еще не знаетъ хорошенько, чего именно надо требовать отъ оперы, какъ музыкальной драмы,—публикѣ, однимъ словомъ, которая еще не отвыкла отъ замашекъ ореклянтизма, еще любитъ посѣщать оперный залъ для того, чтобъ послушать такіа-то нотки любимаго тенора или такую то трель любимой примадонны. Идя слушать Вагнера, надо забыть объ этихъ костюмированныхъ концертахъ, «ces concerts dont le drame est le pretexte»—какъ выразился, около ста лѣтъ назадъ, одинъ изъ ретивыхъ защитниковъ великаго Глука. Для идеальнаго хорошаго исполненія Шекспира, надобно, чтобъ двѣ, три реплики какого нибудь гонца или привратника съ тѣмъ же драматическимъ смысломъ и съ полною естественностью были произнесены, какъ и реплики Макбета или Отелло, — («у Шекспира нѣтъ ни первыхъ, ни послѣднихъ ролей»—это обратилось уже въ аксіому драматургіи). При исполненіи которой нибудь изъ высшихъ сонатъ Бетховена (ор. 111, напримѣръ, или

ор. 106), котораго нибудь изъ высшихъ его квартетовъ (ор. 130, ор. 131), чѣмъ идеальнѣе, совершеннѣе исполнители, чѣмъ болѣе они доросли до своей задачи и гигантской ея отвѣтственности, тѣмъ болѣе они должны ступеваться, уничтожиться предъ нами въ своей личности, тѣмъ болѣе они должны заставить забыть о себѣ, дать намъ не впечатлѣніе отъ «игры» піаниста, отъ «игры» квартетистовъ, а впечатлѣніе музыки, созданной Бетховеномъ. Точно такъ и въ Вагнеровыхъ операхъ—съ музыкальной ихъ стороны: третій фаготистъ, литаврщикъ и т. д. на своемъ мѣстѣ точно также важны для экономіи цѣлаго, какъ и первое сопрано или первый теноръ.—Крайности сходятся; если въ Шекспировомъ «Снѣ въ лѣтнюю ночь», въ пародіи на грубыя попытки неотесанныхъ комедіантовъ, рядомъ съ Пирамусомъ и Тисбой красуется «дѣйствующими лицами» (*dramatis personae*)—стѣна, (комедіантъ въ платьѣ, вымазанномъ кирпичами и известкой)—лунный свѣтъ (комедіантъ съ фонаремъ на палкѣ), то въ высшихъ операхъ нашего времени, въ разцвѣтѣ и дружномъ сляніи поэзіи, музыки и сценическаго искусства—каждая подробность постановки вмѣстѣ съ музыкою, на своемъ мѣстѣ, несетъ на себѣ отвѣтственность всей драмы;—являются истинно дѣйствующими лицами и вечерняя звѣздочка, тихо мерцающая въ осенніе сумерки, послѣ возвращенія пилигримовъ (въ послѣднемъ актѣ Тангейзера) и лунное сіяніе въ растворенное окно брачнаго покоя (въ послѣднемъ актѣ Лоэнгрина), и лебедь, привезшій своего рыцаря и разумно слушающій прощальныя слова Лоэнгрина.... Неразумнымъ пѣвунамъ и пѣвуньямъ, въ которыхъ гораздо меньше драматическаго смысла чѣмъ въ механическомъ лебедѣ (его, по крайней мѣрѣ, во время можно дернуть за шнурокъ), пѣвунамъ и пѣвуньямъ, возросшимъ безъ драматическихъ требованій,—тѣсно, жутко приходится въ операхъ Вагнера. Да и публика, избѣженная итальянскими соловьиными горлышками, привыкшая требовать отъ оперы того же самаго, чего, напримѣръ, требуетъ отъ концерта цыганъ—развѣ только повыше нѣсколькими градусами, будетъ крайне озадачена, когда ее примутся угощать чѣмъ то такимъ, къ чему она совсѣмъ не приготовлена,—музыкальной драмой, гдѣ совсѣмъ нѣтъ ни трелей, ни кабалетъ, ни «ют-дѣзовъ», гдѣ совсѣмъ и аплодировать пѣвцамъ нельзя выискать удобной минутки!

Вотъ, по всему этому и желательно, чтобы, напримѣръ, у насъ въ Петербургѣ, начали знакомить публику съ Вагнеровыми чудесами, никакъ не съ Лоэнгрина, никакъ и не съ Тангейзера, и даже не съ Голландца (оперы весьма несложной по сюжету и по музыкѣ) а, непремѣнно, съ «Ріэндзи». Здѣсь стиль Вагнера, хотя уже самостоятеленъ, размашистъ, проникнуть силою и свѣжестью генія, но еще не покинулъ условныхъ формъ, условнаго склада итальяно-французскихъ большихъ оперъ, во вкусѣ «Кортеца» Спонтини, «Фенеллы» Обера, «Вильгельма Телля» Россини. Массивность и воинственный характеръ многихъ частей оперы Ріэндзи сближаютъ ее иногда съ музыкой Верди. Глубина драматизма, тонкій поэтическій смыслъ цѣлаго и всѣхъ подробностей непремѣнно были бы оцѣнены впослѣдствіи, когда «общедоступность» и чрезвычайная кра-

сивость музыкальныхъ формъ этой оперы пріобрѣли бы уже симпатію цѣлой массы нашей оперной публики. Тогда, гораздо послѣ Рієндзи—могли бы смѣло явиться у насъ и остальные три оперы Вагнера, въ своей возрастающей прогрессіи силъ драматико-музыкальныхъ, въ своей большей и большей глубинѣ паюса и сложности, серьезности формъ, слѣдовательно, съ большими и большими требованіями въ отношеніи исполнителей и слушателей. Вагнеръ недавно въ Люцернѣ окончилъ пятую свою оперу «Тристанъ и Изольда». Послѣдній актъ ея (3-й) я весь прослушалъ въ исполненіи самимъ авторомъ у фортепiano, а первые два внимательно просмотрѣлъ въ партитурѣ (которая уже гравирована у Брейткопфа, въ Лейпцигѣ и аражируется для ф. п. Бюловымъ въ Берлинѣ). Стиль этой оперы еще характернѣе, сильнѣе, контрапунктиѣе, чѣмъ въ Лоэнгригѣ. Внутреннее совершенствованіе музыки въ самыхъ нѣдрахъ Вагнерова генія—явленіе изумительное. Объ немъ, впоследствии, будутъ писать томы философскихъ изслѣдованій, какъ теперь пишутъ о Бетховенѣ.

Творческая сила въ Вагнерѣ кипитъ. Въ одно время съ оперой «Тристанъ», онъ работалъ (и теперь продолжаетъ работать) надъ колоссальнѣйшимъ цикломъ оперъ на сюжетъ «пѣсни о Нибелунгахъ». Это будетъ громадная трилогія (Валкирія, юный Зигфридъ, смерть Зигфрида) съ прологомъ (Vorgabend) «Золото Рейна» (Rheingold). Каждая изъ частей трилогіи есть цѣлая опера въ трехъ актахъ, прологъ—точно также. Слѣдовательно, заготовляются четыре большія оперы, связанныя между собою сюжетомъ (какъ Пикколомини и Валленштейнъ у Шиллера). Двѣ первыя (прологъ и «Валкирія») уже совсѣмъ готовы въ партитурѣ—и, сколько можно судить по бѣглому обзору музыки и текста у ф. п., будутъ тѣмъ для нашего столѣтія, чѣмъ была «Волшебная Флейта» для Моцартова времени. Въ Нибелунгахъ Вагнера дѣйствуютъ боги древнегерманской мифологіи. Сценическіе и декорационные эффекты тутъ самые небывалые, невиданные и неслыханные, въ размѣрахъ смѣлыхъ до нельзя (тогда какъ въ «Тристанѣ», напротивъ, декорационныхъ и вообще внѣшнихъ эффектовъ, нѣтъ никакихъ). Знаменитый берлинскій декораторъ, Грошіусъ, которому Вагнеръ сообщилъ свои замыслы, отозвался, что задачи громадны, но—исполнимы и что для декоратора художника великая радость трудиться надъ дѣломъ глубоко-поэтическимъ и глубоко-логическимъ, слѣдовательно столько непохожимъ на то, что обыкновенно отъ декораций требуется для «безтолковаго» опернаго и балетнаго великолѣпія.

Въ заключеніе о Вагнерѣ прибавлю, что въ корридорахъ дрезденскаго театра, въ антрактахъ «Рієндзи», я встрѣтилъ двухъ, трехъ любителей музыки изъ Петербурга. Такъ какъ это были записные знатоки, полупрофессіонисты, то имъ, разумѣется, опера «Рієндзи» не понравилась. Захаяли ее, бѣдную, совсѣмъ, господа велемудрые мендельсонисты! Одинъ увѣрялъ, что въ цѣлой оперѣ нѣтъ ни одной мелодіи, другой поправилъ перваго: «нѣтъ», говорить, «мелодичность есть, но самая пошлая, *de la dernière trivialité*» — я, въ свою очередь, отклонялся этимъ строгимъ цѣнителямъ и судьямъ, объявивъ, что при

разнорѣчій въ такой степени, всякій споръ невозможенъ; кто Вагнера не любитъ съ тѣмъ я о музыкѣ ни полслова. Или придется сказать, какъ сказала однажды философъ Фихте, чтобы кончить горячій споръ съ кѣмъ-то, кто все стоялъ на своемъ:—«Ну, м. г., послѣ всего этого, кто нибудь изъ насъ двухъ—осель; себя я такимъ не признаю. Прощайте!»

Достоинство оперъ другихъ композиторовъ для меня теперь измѣряется весьма просто: такую-то оперу можно ли слушать съ удовольствіемъ послѣ Вагнеровой или нельзя? Въ Вѣнѣ, кромѣ «Лоэгриня», я слышалъ семь оперъ. Изъ нихъ—наслаждался я въ «Фиделіо» (чрезвычайно), въ «Донъ-Жуанъ» (порядочно) и въ «Фрейшюцъ» (очень); горевалъ, что сижу въ театрѣ, когда давали «Марту», «Гугенотовъ», «Донъ-Себастіана» (Донидзетти) и «Виндзорскихъ кумушекъ».

О неподобной, вдохновенной, идеальной оперѣ Бетховена я писалъ вамъ по случаю Веймара. Въ Вѣнѣ она восхитила меня опять столько же, если не болѣе! Есть, конечно, мѣста слабоватыя, вслѣдствіе плохаго либретто; весь финалъ, послѣ сильно патетической сцены въ тюрьмѣ, выходитъ совсѣмъ лишнимъ, не смотря на музыкальныя красоты. Въ первой половинѣ перваго акта дѣйствіе вяло и слишкомъ мало интересно, отъ совершенно лишней влюбленности дочери тюремщика въ Леонору, переодѣтую мальчикомъ. Но Бетховенъ сумѣлъ идеализировать и эту неудачную канву. Повторю, что сильно неправы тѣ, кто полагаютъ, что въ Бетховенѣ было мало сценическаго драматизма. Онъ въ этомъ отношеніи поспоритъ и съ Глукомъ, и съ Моцартомъ, превосходя ихъ значительно музыкальными формами. Въ антрактѣ исполняли въ Вѣнѣ большую увертюру къ «Леонорѣ» (C-dur № 3). Зная чудеса этой музыки по концертамъ, я былъ восхищенъ исполненіемъ ея въ вѣнскомъ образцовомъ оркестрѣ (подъ управленіемъ Экарта; онъ же и директоръ опернаго театра). Тончайшіе оттѣнки и могучая, увлекательная энергія въ массахъ, напомнили мнѣ прошлогодній концертъ Берлиоза въ Баденѣ. Нахожу только, что въ антрактѣ оперы, этой дивной увертюрѣ — не мѣсто. Она слишкомъ сильна впечатлѣніемъ и раздавливаетъ собою чудно-драматическую прелюдію (F-moll) передъ сценами въ подземельѣ. Большую увертюру слѣдуетъ исполнять не иначе, какъ передъ началомъ оперы (для чего она и была создана), оставивъ совсѣмъ въ сторонѣ увертюру E-dur, только что красивую, и отлично оркестрованную, но мало приготавливающую къ смыслу и характеру оперы.

О «Фрейшюцѣ» незначѣмъ распространяться. Безсмертное, въ своемъ родѣ, созданіе Вебера довольно знаютъ и въ Россіи. Замѣчу только, что въ Вѣнѣ при мнѣ его давали въ первые разѣ въ освѣженномъ видѣ, т. е. съ новыми декораціями и съ новой обстановкой. Декораціи всѣ отличны. Но, какъ всегда случается, излишнее стараніе объ ужасахъ «волчьей долины», нѣсколько повредило музыкальнымъ впечатлѣніямъ. Для большихъ приготовленій къ Саміазеву царству допустили грѣхъ противъ Вебера; разбили второй актъ на два, такъ что опера вышла въ четырехъ дѣйствіяхъ, и вся экономія

въ ея складѣ нарушилась! Исполняется эта опера въ Вѣнѣ превосходно. Крестьянскія сцены въ первомъ дѣйствіи выходятъ—живымъ Тенберомъ. Одушевление и естественность отъ начала оперы до конца. И въ Каспарѣ Вѣнскомъ (отличный бась—Дракслеръ) нашель я наконецъ артиста, который въ этой роли можетъ соперничать съ нашимъ О. А. Петровымъ! Дустманъ-Мейеръ и въ роли Агаты также восхитительна, какъ въ Эльзѣ. Исполненіемъ «Донъ-Жуана»—въ цѣломъ, я также остался чрезвычайно доволенъ. Женскія роли выступили въ яркомъ свѣтѣ отъ того, что всѣ три первыя пѣвицы вѣнскія обладаютъ очень красивою наружностью. Дону-Эльвиру, лучше г-жи Чиллагъ, трудно себѣ и вообразить.

Но мужскія роли были исполнены ничуть не превосходно. Отличный Каспаръ, Дракслеръ въ роли Лепорелло былъ не выше самой обыкновенной, посредственности. Баритонъ Бекъ, очень сильный голосъ, ни наружностью, ни манерами не въ состояніи осуществить обольстительнаго Севильскаго кавалера. Шмидтъ въ партіи Командора и Майергофъ въ партіи Мазетто были хороши. Постановка тщательная и исправная. Со стороны музыки для меня были чрезвычайно интересны тѣ нумера, которые на нашей итальянской сценѣ (и на многихъ другихъ) пропускаются: арія Мазетто (C-dur, *No capito, signor, si*,—передъ «*la ci darem*») арія Оттавіо (G-dur — *Dalla sua pace*) которую вѣнскій теноръ Вальтеръ спѣлъ въ 1-мъ актѣ, послѣ арии Доны-Анны «*Or sai chi l'onore*» (но за то не исполнялъ «*Il mio tesoro*») небольшая арія Д. Эльвиры D-dur въ Генделевскомъ вкусѣ. Конецъ оперы, какъ всегда и вездѣ—адъ съ фейерверкомъ, о чемъ Моцартъ и не думалъ!

«Гугенотовъ» я не могъ прослушать безъ постоянного озлобленія на ложность, на противу-художественность Мейерберова таланта! О моемъ взглядѣ на эту оперу, какъ на піесу и на музыку, я какъ-то писалъ въ прошлыхъ годахъ «Вѣстника». Чтобъ не повторять моихъ діатрибъ (не потому, что боюсь навлечь на себя грозное негодованіе столькихъ приверженцевъ Мейербера, а просто потому, что длинная и избитая матерія), я скажу вкратцѣ, что теперь, на ряду съ Вагнеромъ для понимающихъ дѣло—оперы Мейербера выходятъ какою-то «карикатурою», «пародією» на драматическую музыку. Надо имѣть «всеядный» вкусъ нѣмецкой публики, чтобъ сегодня восторженно аплодировать «Лоэнгрина», а завтра столько же восхищаться «Гугенотами» и «Профетомъ!» О «Мартѣ» позвольте умолчать. Я думаю, прискутила она вамъ и въ Питерѣ. «*Die lustigen Weiber von Windsor*» Николай были для меня любопытною новостью. Я зналъ изъ этой оперы только увертюру и сюжетъ. Въ увертюрѣ есть очень много хорошаго, я ожидалъ того же и отъ самой оперы: но горько ошибся! Нисколько не въ параллель увертюрѣ, опера—крайне плоха. Шекспировскій сюжетъ при передѣлкѣ въ оперу повернуть плоско, глупо. Музыка диллетантски слабенькая. Удивительное дѣло эта «тернимость» нѣмцевъ во всѣхъ музыкальныхъ дѣлахъ! Опера Николай также



какъ «Марта» и «Индра» (?) Флотова пользуется чрезвычайно любовью публики во всей Германіи! Сколько разъ мнѣ случалось читать, что опера Николаи лучшая изъ нѣмецкихъ комическихъ оперъ, послѣ Моцарта. Хороши же должны быть не лучшія!

«Вѣнцы» тоже до сихъ поръ, на одной сценѣ съ «Лоэнгриномъ», терпятъ уродливое исчадіе Скриба и Донидзетти подъ заглавіемъ «Донъ-Себастьянъ Португальскій». Когда давали его при мнѣ, на другой день моего пріѣзда въ Вѣну, я пошелъ, чтобы познакомить себя съ опернымъ театромъ (Kärnthnerthor) и съ труппою. Первый теноръ Андеръ (Д. Себастьянъ)—предѣль; баритонъ Бекъ (Камоэнсъ) и Чиллагъ (Заида) очень хороши въ своихъ партіяхъ—но самая опера...!!

Залы главныхъ театровъ въ Вѣнѣ (оперный Kärnthnerthor, т. е. театръ у Каринтійскихъ воротъ), драматическій Hofburgtheater, театръ въ «Кремль» оба очень стары, тѣсны, устроены некрасиво и неудобно. Въ неприятномъ, значить, разладѣ съ труппою оперною и драматическою самыми богатыми и лучшими въ Германіи. Говорятъ, что скоро оба театра будутъ совсѣмъ перестроены. Драматическій театръ я посѣщалъ также очень часто. Давали чрезвычайно много интереснаго, какъ увидите изъ перечисленія всѣхъ вообще неоперныхъ представленій, мною видѣнныхъ въ этотъ вояжъ. Режиссеръ вѣнской драматической труппы и одинъ изъ ея перловъ: ветеранъ Аншюцъ (роли благородныхъ отцовъ, патриарховъ, Вильгельма Оранскаго въ Эгмонтѣ и т. д.). артистъ удивительный! Первый трагикъ: Юсифъ Вагнеръ (не родня композитору), красавецъ собой, хотя уже не первой молодости и большой мастеръ своего дѣла. Для женскихъ молодыхъ ролей въ трагедіяхъ и драмахъ двѣ артистки Габильонъ и Богнаръ,—хороши, но не первостепенныя. Для ролей матронъ превосходная артистка Frau Rettich. Очень замѣчательнъ молодой актеръ Левинскій (я любовался глубиною его игры въ роли «Яго» и превосходные комики Ларошъ) при мнѣ игралъ «Полонія» и писаря Ванзена въ Эгмонтѣ и Мейкснера — (комическіе слуги, — портной въ Эгмонтѣ). Изъ театровъ въ предмѣстьяхъ (Vorstädte) я посѣтилъ только одинъ (Theater an der Wien), драгоцѣнный для меня съ исторической стороны. Тамъ давали въ первый разъ (1791) «Волшебную флейту» Моцарта, когда директоромъ театра былъ Шикапедеръ; тамъ давали въ первый разъ (1805): «Леонору» (Фиделіо) Бетховена. Въ то время, какъ писалъ эту безсмертную партитуру, Бетховенъ самъ жилъ въ зданіи театра «An der Wien». При мнѣ на этомъ театрѣ, народномъ, шла извѣстная пьеса «Дочь волшебнаго міра». (Das Mädchen aus der Feenwelt) морально-аллегорически-волшебнo-юмористически-балаганно-кукольно-назидательная чепуха въ чисто вѣнскомъ вкусѣ. Многія дѣтски-смѣшныя и неуклюже-нелѣпыя стороны «текста» «Волшебной флейты» стали теперъ для меня очень понятны! Каждый актъ пьесы оканчивается живо картиною съ бенгальскими огнями. Публика (самая пестрая и смѣшанная) горячо аплодируетъ этимъ чудесамъ и тотчасъ по опущеніи занавѣса

вплоть до новаго акта, страшно шумить разговорами, смѣхомъ. Съ непривычки можно одурѣть отъ этого постоянного жужжанія огромной толпы народа. Больше въ такого рода театры я не имѣлъ влеченія заглядывать.

Проѣздомъ въ Берлинъ, я пробылъ двѣ недѣли въ Дрезденѣ и опять много разъ былъ въ театрѣ. Изъ оперныхъ представлений, кромѣ двухъ разъ Лоэнгрина, я слушалъ Кортца и Донъ-Жуана и нашелъ въ нихъ опять большія красоты, безспорныя, хотя въ своемъ цѣломъ.... все это передъ Вагнеровыми операми зѣло блѣднѣетъ и ступовывается. Драматизмъ Моцартовскій въ очень рѣдкихъ случаяхъ можетъ быть удовлетворителенъ для насъ теперь, когда уже извѣстны драматизмъ и оперный складъ совсѣмъ инаго десятка.

Партію Церлины исполняетъ въ Дрезденѣ Эмилія Крайль, отличная пѣвица для ролей невысокаго полета и весьма миловидной, соответствующей такимъ ролямъ, наружности.

Мнѣ показалось, что именно такая Церлина (въ пасторальной шляпочкѣ), Церлина «нѣмецки-аркадская» безъ малѣйшаго притязанія быть крестьянкой андалузкой, всего больше согласна съ Моцартовымъ созданіемъ этой роли. Въ Берлинѣ при мнѣ—по болѣзни перваго тенора (Формеса) и двухъ примадоннъ—оперный репертуаръ былъ довольно скуденъ. Въ теченіи десяти дней я слышалъ только три оперы: 1) Фенеллу съ весьма хорошимъ молодымъ дебютантомъ, Воворскимъ, въ роли Мазаниелло, 2) «Die Ballnacht» (передѣлка изъ «Gustave III» Обера)—въ музыкѣ есть хорошее, но такого мало; прелестна декорация Стокгольма при лунномъ свѣтѣ, въ снѣжную зимнюю ночь—искаженіе либретто «непростительно» для Берлинской сцены; 3) «Entführung aus dem Serail», Моцарта. Эта опера была для меня поучительна съ той стороны, что не должно слишкомъ довѣрять ни репутаціямъ, ни партитурамъ классическихъ оперъ.

Изучая эту оперу, въ кабинетѣ, я очень ее любилъ и находилъ бездну красотъ даже драматическихъ, на ряду съ очень устарѣвшими виртуозными аріями примадоннъ. На сценѣ—именно все устарѣвшее, отсталое отъ современнаго намъ вкуса, дѣтское въ складѣ оперы и невѣроятно-скучное въ бравурныхъ пассажахъ очутилось на первомъ планѣ и—для меня—рѣшительно загородило красоты все-таки дивнаго Моцартова стиля. Длиннѣйшей аріи «Констанцы»: «Martern aller Arten» самъ Селимъ-Паша (не поющее лицо въ оперѣ), добродушнѣйшій изъ Пашей, — не могъ выдержать. Ушелъ со сцены еще далеко до окончанія всѣхъ руладъ, въ перегонку со скрипкой и віолончелемъ. Всѣ вообще аріи этой оперы безмѣрно-дливы и оттого невыносимо-тяжелы для пѣвцовъ и слушателей. Лучшія мѣста въ оперѣ—комическій дуэтъ «Vivat Bacchus» и большой квартетъ (финалъ 2-го акта) но и то...!

Берлинская оперная труппа (съ приложеніемъ даже тѣхъ ея сюжетовъ, которые при мнѣ хворали) никакъ не равна ни Вѣнской, ни Дрезденской. И репертуаръ, сколько я могу судить по статистическому сравненію афинъ за много мѣсяцевъ кряду—могъ бы быть лучше. «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ»,

впрочемъ, даются довольно часто. Это обстоятельство мирить меня съ Берлинскою оперою.—Драматическая труппа въ Берлинѣ тоже—значительно хуже Вѣнской и Дрезденской. Ни одного первостепеннаго таланта, кромѣ отлично-хорошаго комика, Дёринга. Трагикъ Дессауръ, довольно прославленный, рѣшительно—посредственность! (въ роли Шекспирова Ричарда III).

Для полноты отчетовъ моихъ, сообщаю вамъ полный списокъ всѣхъ спектаклей неоперныхъ, въ которыхъ мнѣ случилось быть нынѣшнимъ лѣтомъ и осенью,—и—такъ какъ эти спектакли уже не относятся къ моей специальности по журналу,—прибавлю только о самыхъ замѣчательныхъ по два слова.

«Преціоза», съ музыкой Вебера (въ Веймарѣ); графъ Эссексъ, трагедія Лаубе (въ Дрезденѣ, съ Девріантомъ и г-жею Реттихъ изъ Вѣны); Духовная—великаго Курфирста (въ Дрезденѣ)—«Мессинская невѣста», Шиллера (тамъ же, съ Девріантомъ и съ г-жею Реттихъ)—«Вѣнцы въ Берлинѣ» леди Боф-стекъ (на лѣтнемъ театрѣ, въ Дрезденѣ). «Сонъ въ лѣтнюю ночь», Шекспира (въ Дрезденѣ, съ полною музыкою Мендельсона и весьма тщательной обстановкой; въ эффектѣ пьеса очень интересная, но требуетъ большой тщательности въ соблюденіи драматической перспективы, т. е. чтобы второстепенное не вредило главному. Въ музыкѣ, вообще отличной, лучше всего маленькій маршъ Эльфовъ (комикъ Радеръ черезъ-чуръ смѣшилъ въ роли ткача-комедіанта); Ловудская сирота изъ романа: «Джени Айръ» (въ Дрезденѣ, съ Девріантомъ)—«Фаустъ», Гёте (въ Лейпцигѣ, съ несравненною Марією Зеебахъ въ лучшей ея роли, Гретхенъ!)

«Гамлетъ» (въ Вѣнѣ въ отлично-хорошемъ исполненіи, кромѣ непервостепенной Офеліи. Только, слава Богу, она не поетъ, какъ у насъ—баллады Варламова!) «Прародительница», знаменитая въ свое время Schicksals-tragödie Грильпарцера, тамъ же; (въ отличномъ исполненіи Аншюцомъ и Юг. Вагнеромъ) тамъ же: «Укрощеніе строптивой», Шекспира (нѣсколько устарѣла въ своей назидательности, но ума бездна!) тамъ же: «Эгмонтъ» Гёте, съ музыкой Бетховена (какъ и въ прошломъ году: ни пьеса, ни музыка не произвели на меня хорошаго впечатлѣнія. Трагедія рѣшительно слаба; а музыка лучше въ концертѣ, нежели на своемъ мѣстѣ, въ театрѣ!) тамъ же: «Отелло», Шекспира (вотъ пьеса, не Эгмону чета; исполненіе было отличное). Тамъ же: «Вильгельмъ Телль», Шиллера (исполненіе отличное; постановкой я не могъ остаться доволенъ, бѣдно! Музыка къ пьесѣ сочиненіе Зейфрида плоха до нельзя!) Замѣчательно для меня вышло, что я Шиллерова «Телля» въ первый разъ услышалъ между Фиделіо, во вторникъ и «Донъ-Жуаномъ», въ четвергъ той же недѣли. Судите о репертуарѣ вѣнскомъ!

Въ Дрезденѣ слышалъ еще историческую трагедію Готшала: «Мазепу»—на тотъ же сюжетъ, что опера барона Фитингофа. Трагедія, конечно, получше оперы, но зѣло слаба; а о неумѣннн нѣмцевъ обращаться на сценѣ съ русской народностью стоило бы написать отдѣльную статью. Знаменитаго дрезденскаго артиста Давизона я видѣлъ нынче только въ роли «Фальстафа», въ

«Гейнрихъ IV» (въ передѣлкѣ Лаубе обѣихъ частей Шекспировской хроники въ одну пьесу). Давизонъ отлично-хорошъ въ Фальстаффѣ, но играетъ традиціонно. Не имѣ эта роль создана. Въ Берлинѣ, кромѣ «Ричарда III» (поставленнаго тщательно, но съ огромными пропусками), я видѣлъ «Д. Карлоса» (въ очень посредственномъ исполненіи), «Die Grille» и нѣсколько мелкихъ пьесокъ для вѣнской гостыи, также: Госманъ, которая совсѣмъ очаровала берлинцевъ, и граціозный очень прославленный, по мнѣ: глупый и скучный балетъ — похождения «Флика и Флока». Балетныя труппы въ Берлинѣ и въ Вѣнѣ — лучшія въ Германіи, но ничтожныя въ сравненіи съ нашею. О дрезденскомъ балетѣ и говорить не стоитъ.

Перечисляя все видѣнное и слышанное, я долженъ еще упомянуть о «Робертѣ» на Мюнхенской сценѣ. Исполненіе было до того плохо, что послѣ 3-го акта я поспѣшилъ уйти изъ театра и красотамъ Мейерберовой музыки предпочелъ... циркъ знаменитаго наѣздника, Ренца. Конное представленіе было, въ своемъ родѣ, замѣчательно хорошо.

Изъ очерковъ моихъ вы видите, что главное вниманіе мое было обращено на музыку и театры, кромѣ свиданій, бесѣдъ съ Листомъ и Вагнеромъ. Въ четыре мѣсяца можно облетѣть всю Европу; я нисколько не туристъ, не гоняюсь за посѣщеніемъ всѣхъ рѣдкостей, перечисленныхъ въ «путеводителяхъ». Я остался вѣрнѣ своему вкусу и своимъ специальнымъ работамъ. Съ меня было довольно на этотъ разъ — Германіи и частички Швейцаріи.



## Первый вечеръ \*)

### Русскаго музыкальнаго общества.



открытіе новаго Музыкальнаго Общества въ Петербургѣ и первая публичная дѣятельность этого общества — предметъ весьма важный для журнала, по музыкѣ, специальнаго.

Но, приступая къ отчету о вечерѣ 23 ноября, пишу щій эти строки считаетъ необходимымъ объяснить личное свое положеніе относительно вновь-открывшагося общества. Это предварительное объясненіе, сообразное съ господствующею нынѣ системою журнальной гласности, выставить въ настоящемъ свѣтѣ факты, которые иначе могли бы показаться читателямъ «загадочными» и послужить къ установленію вѣрнаго взгляда читателей на многія стороны самаго дѣла.

\*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1859 г., № 47.

Письмо въ редакцію (по поводу статьи Ростислава) выпущено.

Ред.

Превосходная цѣль общества, высказанная въ его обнародованномъ уставѣ (развитіе музыкальнаго образованія и вкуса къ музыкѣ въ Россіи), призываетъ къ участию въ этомъ благомъ предпріятіи всѣхъ русскихъ, любящихъ музыку и занимающихся ею по мѣрѣ своихъ знаній и способностей.

Участіе въ дѣлѣ общественномъ, приношеніе своей лепты на пользу общую, вызываетъ очень логически въ устройствѣ возникающаго учрежденія порядокъ коллегіальный, т. е. собраніе разныхъ мнѣній отъ всѣхъ желающихъ подать свой голосъ на преуспѣяніе общаго дѣла, и, затѣмъ, рѣшеніе вопросовъ, учрежденіе проэктвъ и т. д., по большинству голосовъ. Гг. учредители общества такъ не сдѣлали; возымѣвъ свою добрую мысль, не сочли нужнымъ кликнуть кличъ по всей землѣ русской (или хотя бы по одному Петербургу, предоставивъ себѣ расширить размѣры общества въ послѣдствіи),—не захотѣли «поголосности», съ ея условіями равенства и братства, а предпочли сильно-вкоренившійся у насъ порядокъ «бюрократическій» «монопольный» Гг. учредители сами назначили себя директорами общества (т. е. превратили идею «общества» въ идею извѣстнаго кружка, извѣстной партіи), набирая затѣмъ почетныхъ членовъ изъ людей богатыхъ, для полученія съ нихъ необходимыхъ Обществу суммъ, и называя также «членами» всѣхъ посѣтителей даваемыхъ обществомъ концертовъ.

Критическое обсужденіе каждой статьи «Устава» общества, теперь еще несвоевременно, потому что общество съ многихъ сторонъ еще не получило своей полной организаци. Мнѣ здѣсь надобно было намекнуть только, что по самой системѣ, принятой обществомъ при его учрежденіи, видно, что голоса нѣсколькихъ русскихъ лицъ, спеціально занимающихся музыкою, и всю жизнь старающихся о ея развитіи въ Россіи, могутъ быть со стороны общества вовсе не приняты въ уваженіе, могутъ остаться «гласомъ вопіющаго въ пустынь» потому только, что эти лица не принадлежатъ къ музыкальной «директоріи», чего бы не могло случиться при системѣ коллегіальной. Слѣдовательно, общее дѣло, ввѣренное небольшому, «исключительному» кружку лицъ, взявшихъ на себя слишкомъ большую отвѣтственность, можетъ пострадать, можетъ уклониться въ разныя несправедливыя и невыгодныя для искусства стороны.

Приступивъ къ осуществленію «цѣлей» своихъ, т. е. къ концертамъ, подъ управленіемъ одного изъ директоровъ, общество, сколько мнѣ извѣстно, само разослало приглашенія ко многимъ лицамъ въ Петербургѣ, сколько нибудь замѣтнымъ въ публикѣ съ музыкальной стороны. Постоянный сотрудникъ «Театральн. и Муз. Вѣстника», по музыкально-критической части, былъ обойденъ. Этимъ рѣшительнымъ невниманіемъ русскаго музыкальнаго общества, ко мнѣ, русскому, и работающему по музыкѣ много лѣтъ, съ большою горячностью и не въ совершенной безвѣстности, я не былъ удивленъ, замѣтивъ въ числѣ директоровъ общества особъ, ко мнѣ лично не очень расположенныхъ; но сообразилъ потомъ, что во 1-хъ, «общество» должно ставить себя безконечно выше мелкихъ самолюбій и личныхъ расчетовъ; что во 2-хъ,

общество не могло помѣшать мнѣ приобрести билетъ на всѣ концерты (что сдѣлано нашею редакціею, даже безъ внесенія моего имени въ списокъ) и что въ 3-хъ, если я буду бывать на концертахъ, то буду и писать объ нихъ (перефразируя изрѣченіе Декарта, я могу сказать: *adsum, ergo judico*), и слѣдовательно, я всё-таки «членъ» общества и членъ съ голосомъ, котораго гг. учредители отнять не могутъ. Такія соображенія должны убѣдить каждаго, что поступокъ общества со мною имѣетъ совсѣмъ иной, сначала ускользнувшій было отъ меня, очень тонкій, деликатный и благородный смыслъ; общество нуждалось именно въ публичномъ голосѣ, не изъ среды членовъ своихъ, и оставило меня лицомъ совершенно стороннимъ, ни малѣйшимъ вниманіемъ со стороны общества «неподкупленнымъ», чтобъ я тѣмъ безпристрастиѣ могъ обсуживать дѣятельность общества по всѣмъ ея отраслямъ.

Такое довѣріе къ самостоятельности моей, какъ критика, весьма для меня лестно и заставляетъ меня по важности роли, которой я удостоенъ, тѣмъ съ большимъ тщаніемъ дѣлать оцѣнку дѣйствіямъ общества.

Прошу у читателей извиненія, что принужденъ былъ утруждать ихъ вниманіе на нѣсколько минутъ, въ пользу собственной моей особы, но, какъ изъ вышеизложеннаго читатели видятъ, это было для меня прямымъ долгомъ благодарности обществу.

Теперь къ разбору, «*Sine ira et studio*»!

Вотъ программа перваго вечера новаго музыкальнаго общества:

1. Увертюра изъ оперы «Русланъ и Людмила» Глинки.
2. Финаль 2 части изъ ораторіи «Іевѡай» Генделя (хоръ изъ гг. любителей и любительницъ).
3. Концертъ (G-dur), А. Рубинштейна (имъ же исполненный).
4. Финаль изъ неоконченной оперы Мендельсона «Лорелей» (соло г-жа Кочетова; хоры изъ гг. любителей и любительницъ).
5. Осьмая симфонія Бетховена (F-dur).

Оркестръ изъ отборныхъ музыкантовъ Театральной Дирекціи. Дирижеръ—музыкальный директоръ общества, А. Рубинштейнъ. (Въ фортепіанномъ концертѣ К. Шубертъ, «помощникъ» музыкальнаго директора).

Прежде замѣтокъ объ исполненіи, скажемъ слова два о программѣ концерта.

Она въ общемъ итогъ—хороша, довольно интересна, особенно если принять въ соображеніе всѣ трудности выбора большихъ вокальныхъ піесъ по силамъ хора изъ любителей, еще едва организованнаго, и примиреніе разныхъ, враждебныхъ другъ другу, самолюбивыхъ стремленій въ выборѣ вокальныхъ «соло».

Но есть однако одинъ, очень существенный недостатокъ въ этой программѣ. Въ ней слишкомъ мало русскаго.

Печать русскаго музыкальнаго общества не состоитъ же въ однѣхъ бук-

вахъ, вытисненныхъ на билетахъ, а должна оттиснуться и на музыкальныхъ дѣйствіяхъ общества, съ перваго его шага.

Исключая увертюры «Руслана», этого одного куска, брошеннаго въ пасть церберу патриотизма, вся программа перваго концерта русскаго музыкальнаго общества, въ русской столицѣ, могла бы принадлежать любому германскому «Musikverein» средней руки, гдѣ нибудь въ Галле или Мерзебургѣ. Разницы нѣтъ ни малѣйшей.

Почему бы вмѣсто посредственнаго, недраматическаго и рутиннаго финала «Лорелей» Мендельсона, не взять на первый разъ великолѣпнаго финала Глинки «Славься, славься, святая Русь», со всѣмъ блескомъ тройнаго хора, съ запѣвалами, съ военными трубами и колоколами? Вмѣсто хора изъ Генделевой ораторіи, безспорно отличнаго, но чужаго, не отечественнаго и длиннаго, можно бы тоже было избрать какой нибудь хоръ русскій. (Тогда не было бы и лишнихъ, для перваго раза, хлопотъ съ «переводами» нѣмецкихъ и англійскихъ текстовъ).

Одному Бетховену, какъ всемірному генію, всегда должно быть отведено почетнѣйшее мѣсто въ программахъ каждаго «симфоническаго» учрежденія.

Съ этой стороны, избраніе VIII-й симфоніи и помѣщеніе этой симфоніи отдѣльною частью, въ концѣ вечера,—будто главною, капитальною его половиною—скрашиваетъ всю программу.

Исполненіе вокальныхъ пѣсень концерта прошло гораздо лучше, чѣмъ можно было ожидать на первый разъ отъ такого труднаго предпріятія, какъ хоръ изъ любителей пѣнія, въ Петербургѣ.

Случались, конечно, неровности во вступленіи голосовъ въ генделевомъ хорѣ; многихъ оттѣнковъ еще не доставало, иное (напримѣръ, восклицаніе мужскихъ голосовъ «Типе» въ Лорелей) выступило слишкомъ громко, рѣзко. Но вообще все обстояло довольно благополучно, и впечатлѣніе можно назвать весьма-удовлетворительнымъ.

Между инструментальными пьесами отлично исполнена была одна,—фортепианный концертъ. А. Рубинштейнъ, по обыкновенію, явился на своемъ мѣстѣ, т. е. однимъ изъ первѣйшихъ современныхъ піанистовъ. Сыгралъ свой концертъ великолѣпно, такъ великолѣпно, что даже самое сочиненіе могло «показаться» музыкой. Оркестръ (подъ управленіемъ К. Шуберта) аккомпанировалъ чрезвычайно тщательно. Касательно сочиненія, нельзя не отдать справедливости многимъ довольно-эффектнымъ сочетаніямъ оркестра въ Анданте, энергіи финала съ очень-ловко-подведеннымъ напоминаемъ изъ первыхъ частей концерта; но нельзя также не замѣтить чрезвычайной бѣдности изобрѣтенія вообще и грубой некрасивости заключительныхъ пассажей (при самомъ концѣ Coda, Schlussfiguren). Подобное произведеніе еще не даетъ композитору ни малѣйшаго права вообразить себѣ, что ему до Бетховена осталось—«рукой подать»

всего—одна станція, какъ кому нибудь, кто, напримѣръ, летитъ на почтовыхъ изъ Бердичева въ Петербургъ, и доѣхалъ уже до Стрѣльны.

Бзда на почтовыхъ живо напоминаетъ «presto-prestissimo», которое берется въ русской оперѣ, при исполненіи тамъ увертюры «Руслана». Г. Лядовъ беретъ движеніе такъ быстро, что вся увертюра сливается въ какой-то безразличный шумъ, въ которомъ ничего толкомъ разобрать нельзя; г. Рубинштейнъ, напротивъ, взявъ темпъ этого «Presto» нѣсколько медленнѣе, чѣмъ слѣдовало по характеру увертюры, и значительно охладилъ ее. Это, впрочемъ, еще не особенно-важно. Увертюра «Руслана» должна была красоваться на программѣ концерта первою, какъ представительница русскаго элемента, собственно же говоря, выборъ такой не совѣмъ счастливъ, потому что это произведеніе никакъ не изъ лучшихъ Гликинскихъ. Эта вещь не вдохновенная, а сдѣланная. Энергія и размахистость ея отзывается чѣмъ-то искусственнымъ, насильственнымъ. Зажигательнаго дѣйствія эта увертюра никогда и нигдѣ произвести не можетъ, даже и при болѣе тщательномъ исполненіи, нежели въ нынѣшній разъ.

Недостатки А. Рубинштейна, какъ дирижера, очень явственно выступили въ капитальной части концерта, въ симфоніи.

Для развитія музыкальнаго образованія и музыкальнаго вкуса (§ 1 устава общества) нѣтъ, разумѣется, ничего на свѣтѣ полезнѣе, какъ слушаніе симфоній Бетховена. Но тутъ является тотчасъ условіе необходимѣйшее (conditio sine qua non): превосходное, возможно-лучшее исполненіе.

Общество сознало это въ теоріи (первый пунктъ § 2 въ уставѣ), но на практикѣ еще далеко отъ предназначаемой цѣли.

8-я симфонія—одно изъ высшихъ чудесъ всей существующей въ свѣтѣ музыки—была въ нынѣшній разъ исполненіемъ рѣшительно искажена, т. е. не только что шла не въ примѣръ хуже, нежели въ отличныхъ концертахъ Пѣвческой капеллы (подъ опытнымъ управленіемъ Л. Маурера), или въ прежнія времена, въ бывшемъ Симфоническомъ обществѣ (подъ управленіемъ Альбрехта), но хуже, чѣмъ иной разъ въ Университетскихъ утрахъ (гдѣ симфонія эта исполнялась безъ предварительныхъ репетицій).

Самое важное въ музыкальномъ исполненіи, т. е. *характеръ* произведенія, былъ утраченъ вовсе, потому что положительно всѣ темпы (особенно въ 1-мъ Аллегро, и въ Allegretto scherzando) были взяты невѣрно, гораздо медленнѣе, чѣмъ написано въ партитурѣ.

Для того, чтобъ публикѣ дать настоящее впечатлѣніе Бетховенской сонаты, не посадить же за ф. п. ученика, который старается только какъ-нибудь не сбиться съ такту и боясь опябиться, возьметъ на всякій случай всѣ темпы поспокойнѣе, въ совершенный разладъ съ характеромъ сонаты?—Точно такъ и десятой, сотой доли настоящаго впечатлѣнія отъ симфоніи слушатели не получаютъ, когда вмѣсто Allegro vivace e con brio  $\frac{3}{4}$  взято какое-то весьма благочинное «Allegro non tanto», безъ всякаго намека на живость, электрич-



ность (*vivace*) и на блестящность, щеголеватость (*brío*); когда и *fortissimo* превращено въ простое *forte*, и *pianissimo* въ *mezzo-piano*, и всѣ акценты стушевываются въ общей неясности,—когда вмѣсто тонко-граціознаго, деликатнѣйшаго, воздушно-легкаго ритма:



для слуха является довольно-тяжеловѣсное:

Allegro moderato e serio



Управленію оркестромъ, капельмейстерскому дѣлу надобно учиться много и долго; тамъ есть своя виртуозность, какъ и въ фортепیانной игрѣ, свои приемы и тонкости въ рукѣ, владѣющей капельмейстерскою палочкою, свои тайны магическаго вліянія на оркестръ. Все это отчасти — приобретається, отчасти зависитъ отъ врожденнаго дара, и вовсе не каждый пианистъ можетъ вдругъ сдѣлаться и капельмейстеромъ.

Истинныхъ предводителей оркестра, истинныхъ музыкальныхъ кормчихъ, а не гребцовъ (*Steuermänner, keine Ruderknechte*, какъ выразился одинъ изъ современныхъ великихъ артистовъ) теперь на свѣтѣ только трое:

Вагнеръ, Листъ и Берліозъ.

Первые два врядь-ли бы поѣхали капельмейстерами къ намъ, въ Россію,— Берліозъ, напротивъ, очень бы легко согласился на это, за порядочный гонорарій. Можетъ быть г. Рубинштейнъ, со временемъ, попривыкнетъ къ дирижёрству, пойметъ настоящее значеніе капельмейстера и будетъ лучше вникать въ Бетховенскія намѣренія—но до сихъ поръ выказываетъ на все это даже очень мало надежды. Дирижѣромъ талантливымъ, онъ, кажется, не рожденъ; между тѣмъ, только высокій мастеръ своего дѣла, капельмейстеръ первѣйшаго разряда долженъ стоять во главѣ оркестра, когда надобно дать Бетховенскую симфонію въ возможно-совершенномъ исполненіи.

Вотъ нѣсколько замѣчаній на первый разъ.

Остается поздравить Общество съ первымъ и, хотя въ нѣкоторыхъ частяхъ, удовлетворительнымъ концертомъ.

Пользы Общество можетъ принести очень много, если пойдетъ хорошею дорогою.

Но желать надобно, чтобы оно никакъ не вредило ни концертному Обществу въ Пѣвческой капеллѣ, гдѣ Бетховенскія симфоніи исполняются такъ тщательно, ни большимъ концертамъ Театральной Дирекціи, которая распоряжается громадными оркестровыми и вокальными силами и, не имѣя надоб-

ности угождать вкусу одной какой-нибудь партіи, можетъ дать высокія и разнообразнѣйшія музыкальныя наслажденія тысячамъ посѣтителей, по обыкновенной театралной цѣнѣ. Чѣмъ больше общество, чѣмъ больше «симфоническихъ концертовъ», тѣмъ лучше для пользы музыки. Слушатели всегда найдутся.



## Второй вечеръ \*)

Русскаго музыкальнаго общества.



Программа:

- 1) Увертюра Керубини къ оперѣ: «Анакреонъ».
- 2) Арія изъ ораторіи Генделя «Іосифъ» (исполнила г-жа Шенбахъ, съ нѣмецкимъ текстомъ).
- 3) Вокальное трио А. С. Даргомыжскаго «Ночевала тучка золотая» (исполняли: г-жа Зубинская, гг. Загрусскій и Ленко, съ аккомпаниментомъ оркестра).
- 4) Фортепіанный концертъ (Es—dur) Франца Листа, съ оркестромъ (исполнилъ г. Нейлисовъ).
- 5) Романсъ А. С. Даргомыжскаго «Не скажу никому» и романсъ Гульельми «L'angelo mio» (исполнила г-жа Зубинская, съ аккомпаниментомъ фортепіано).
- 6) Симфонія Франца Шуберта (C—dur).

Отсутствіе въ этой программѣ симфоніи Бетховенской ставитъ второй вечеръ Общества не въ тотъ разрядъ, къ которому относится первый вечеръ, т. е. въ разрядъ не первостепенныхъ, не капитальныхъ концертовъ.

Съ этимъ согласно также отсутствіе хоровыхъ піесъ, и включеніе въ программу мелкихъ вокальныхъ произведеній (романсовъ).

Отсутствіе хора было, вѣроятно, неизбѣжно; за краткостью времени хоръ изъ любителей не успѣлъ приготовить большаго репертуара.

Отсутствіе Бетховенской симфоніи всегда—въ симфоническомъ концертѣ—прискорбно; въ началѣ, при самомъ открытіи новаго музыкальнаго общества—тѣмъ прискорбнѣе. Францъ Шубертъ, и какъ симфонистъ—высоко-геніаленъ;—симфонія его—премесь, за исключеніемъ жестокой растянутасти во многихъ мѣстахъ, особенно въ скерцо или менуэтѣ, съ его двумя трио (изъ которыхъ одно A—dur, какъ будто совсѣмъ лишнее); нельзя довольно налюбоваться

\*) Муз. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 48.

тонкою мелодичностью вступленія и А-мольнаго Andante, отзывающагося чѣмъ-то славянскимъ, какими-то народными свадебными пѣснями и мастерски разработаннаго въ оркестрѣ, нельзя не увлечься красотою и энергическими мыслями 1-го аллегро и финала. Все это превосходно, но вѣдь Бетховенъ еще превосходитѣ!—Никакіе другіе симфонисты, ни Моцартъ, ни Шубертъ, ни Мендельсонъ, ни Шуманъ съ колоссомъ симфоніи и въ параллель идти не могутъ. Для развитія музыкальнаго вкуса прежде всего необходимо близкое знакомство съ Бетховенскими созданіями.

Плохое управленіе г. Рубинштейна оркестромъ въ 8-й симфоніи Бетховена (Шубертова шла весьма исправно и темпы были взяты удачно) и отсутствіе Бетховенской симфоніи во второмъ же вечерѣ общества показываютъ малую «симпатію» г. музыкальнаго директора къ Бетховену, а это уже очень дурной знакъ. Послѣ Франца Шуберта дадутъ, вѣроятно, Мендельсонову «quasi-симфонію (A-moll), а тамъ и пойдутъ топить «музыкальный вкусъ» русской публики въ «океанахъ» и другихъ безотраднхъ исчадіяхъ мендельсонизма!

Точно также и по вокальной части,—послѣ «отрывковъ» изъ ораторій (вмѣсто цѣлыхъ ораторій) Генделя, отрывковъ изъ кантатъ Баха (вмѣсто цѣлыхъ кантатъ и т. д.), въ программѣ общества безъ сомнѣнія, скоро будетъ красоваться цѣликомъ, на примѣръ, «Потерянный Рай» А. Рубинштейна, т. е. того самаго нотописателя, который сочинивъ и напечатавъ ноты подъ «басни Крылова», доказалъ фактомъ, что понятія не имѣетъ о свойствахъ и цѣляхъ музыки.

Выборъ программы дѣло гораздо болѣе важное, нежели обыкновенно думаютъ. Если надобно быть очень разборчивымъ въ отношеніи соевѣмъ новыхъ произведеній, остерегаться наплыву дюжинности, посредственности современной, то нельзя безъ разбору довѣряться и «великимъ именамъ».

Какая, желаю знать, польза для развитія музыкальнаго вкуса въ Россіи отъ такой аріи, какъ Генделева «Sei stark mein Herz!»? Вокальную піеску кислѣе и скучнѣе этой трудненько было бы найти.

Увѣренъ заранѣе, что такой безцеремонный отзывъ о Генделѣ навлечетъ на меня еще новыя гоненія, но я держусь крѣпко одного правила: въ музыкѣ не стѣснять себя никакими авторитетами и высказывать свое убѣжденіе напрямикъ, хотя бы оно дико разнорѣчило съ общепринятыми понятіями и вкусами.

Слѣдуя этому принципу, скажу опять безцеремонно, что мнѣ послѣ хорошо спѣтой, но утомительной Генделевой аріи, въ стилѣ очень устарѣломъ, большою отрадою было тріо А. С. Даргомыжскаго «Ночевала тучка золотая» \*).

\*) Гг. учредители общества, повидимому, очень заботятся о подробности, отчетности программъ; помѣщаютъ въ программахъ текста вокальных піесъ и даже біографическія данныя о композиторахъ и т. д. самыхъ произведенійхъ; («Глинка родился въ 1804 году, въ Смоленской губерніи; умеръ въ 1857 г., въ Берлинѣ»: аріа Генделя изъ ораторіи Юсифъ «соч. въ 1746 г.» и т. д.) между тѣмъ въ нынѣшній разъ, помѣщая весь текстъ «Ночевала тучка золотая», не сочли нужнымъ прибавить, что это стиха Лермонтова (изъ Гейне).

Это вовсе не одно изъ блистательныхъ произведеній автора «Русалки». Скромненькое тріо въ общемъ эффектѣ нѣсколько монотонно. Также (какъ я уже замѣчалъ въ свое время, по выходѣ этой музыки въ свѣтъ) трудно объяснить себѣ, почему композиторъ избралъ именно три голоса для музыкальнаго осуществленія этого текста?

Но музыка все-таки русская, своя, оригинальная, въ которой много тонкаго, гармоническаго чувства и нѣтъ и тѣни пошлыхъ рутинныхъ формъ или сухаго школьнаго педантизма. Оркестрована эта вещица тщательно, хотя не особенно колоритно (можетъ быть въ зависимости отъ основной идеи, отсутствіе всякой яркости тутъ было необходимо). Главный рисунокъ ригурнеля поручень флейтъ, но при исполненіи именно въ флейтъ были невѣрности.

Вокальныя партіи исполнены были отчетливо.

Прелестный голосъ Н. Г. Зубинской не могъ въ полномъ блескѣ показаться въ этомъ тріо, гдѣ все рассчитано на аккордъ трехъ голосовъ въ ихъ, большею частію, среднихъ нотахъ. За то въ романсахъ съ фортепиано (№ 5 программы) можно было восхититься рѣдкою красотою контральта даровитой любительницы.

«Не скажу никому»,— одно изъ вдохновеннѣйшихъ, счастливейшихъ созданий А. С. Даргомыжскаго, и исполнена была эта музыка съ тѣмъ теплымъ, искреннимъ чувствомъ, котораго она требуетъ.

Голосъ и выразительность пѣнія Н. Г. Зубинской даютъ намъ нѣкоторое право ожидать, что черезъ нѣсколько времени она будетъ въ состояніи отлично исполнить въ концертахъ общества большую сцену съ хоромъ: «Орфей въ Тартарѣ» изъ Глуковой оперы, въ которой теперь восхищаетъ Парижъ несравненная Виардо.

Вотъ такая сцена, гдѣ и въ соло, и въ хорѣ, и въ оркестрѣ высшая красота и высшій драматизмъ, трогаящій слушателей до глубины души, безъ сомнѣнія, болѣе содѣйствовала бы развитію у насъ музыкальнаго вкуса, нежели «Лорелей» Мендельсона или неудачно избранная арія Генделя.

Увертюра изъ «Анакреона» Керубини — музыка интересно оркестрованная, отличная фактурою, какъ почти все у этого великаго «профессора музыкальнаго дѣла», но не изъята также и нѣкотораго профессорскаго педантизма, нѣкоторой французской мелковатости въ мелодическихъ формахъ. Шла эта увертюра, также какъ и симфоніи Шуберта, довольно гладко и исправно.

Весьма замѣчательною новостью былъ фортепианный концертъ Листа, очень отчетливо исполненный г. Нейлисовымъ, но испорченный подъ конецъ въ темпѣ, отъ неопытности дирижера (А. Рубинштейна), который забылъ, что въ концертѣ «солиста» оркестръ и его предводитель должны сообразоваться не со своими убѣжденіями о темпѣ, а съ «солистомъ исполнителемъ». Г. Нейлисовъ въ концѣ финала концертнаго ускорялъ темпъ (какъ и слѣдовало по сочиненію), а г. Рубинштейнъ оттягивалъ: вышла разладица.

О самомъ произведеніи Листа стоило бы говорить очень много; но такъ

какъ тутъ пришлось бы развивать цѣлыя эстетическія теоріи, а мнѣ теперь ни время, ни предѣлы статьи этого не позволяютъ, то ограничусь только легонькимъ замѣчаніемъ.

Новизна формъ въ музыкѣ всегда препятствіе для ея успѣха: «Китайзмъ», кажется, нигдѣ не находить себѣ такихъ твердыхъ приверженцевъ, какъ въ музыкальномъ искусствѣ.

Самый главный недостатокъ въ какомъ нибудь произведеніи, по мнѣнію тысячъ и тысячъ, въ томъ именно, если произведеніе въ формѣ своей, въ планѣ, отклоняется отъ общепринятаго порядка, къ которому большинство музыкантовъ и слушателей музыки привыкло.

Не похоже на то, какъ писали, «дѣды и отцы», ergo: никуда не годится! И не спасутъ тогда новую музыку ни блескъ мыслей, ни яркость и теплота колорита, ни увлекательная сила общаго впечатлѣнія. «Большинство» отъ нея отступается какъ отъ чего-то страшнаго, вреднаго, «опаснаго», а меньшинство не смѣетъ довѣриться своимъ ушамъ, своимъ чувствамъ, своему вкусу и часто не имѣетъ храбрости высказать прямо, что новая музыка именно то, къ чему искусство должно придти въ нормальномъ своемъ развитіи, именно то, чего требуетъ современное сознаніе, воспитавшее себя на Бетховенѣ и Шуманѣ. Этого хода, этого порядка, которому искусство повинуется по своимъ внутреннимъ законамъ, никакіе музыкальные «Китайцы» нарушить не въ состояніи.



## Опыты технической критики \*)

надъ музыкою М. И. Глинки.

Подъ такую рубрикою будутъ помѣщаться по временамъ техническіе, подробные разборы отдѣльныхъ частей изъ обихъ оперъ нашего великаго соотечественника, также разборы и другихъ его произведеній (оркестровыхъ, фортепіанныхъ и вокальныхъ). Сюда же будутъ относиться (какъ, напримѣръ, въ настоящемъ первомъ случаѣ) критическіе взгляды на единство органиана въ цѣлыхъ большихъ твореніяхъ Глинки, съ чисто-технической ихъ стороны. Сколько для такого рода статей полезны наглядные нотные примѣры, помѣщенные въ самомъ текстѣ, и съ нимъ неразрывно связаны, столько же, по мнѣнію моему, самые разборы эти будутъ полезны для тѣхъ изъ читателей нашихъ, которые способны смотрѣть на музыку, не какъ на предметъ „увеселенія, забавы, потѣхи или ушегодія“, а на предметъ высшей, внутренней жизни, на предметъ философской мысли.

### I.



## Роль одного мотива въ цѣлой оперѣ „Жизнь за Царя“.

рагической сюжетъ этой оперы — геройскій подвигъ Ивана Сусанина, спасеніе имъ царя Михаила отъ злоумышленія поляковъ, спасеніе — цѣною собственной жизни. Одно изъ превосходныхъ достоинствъ плана оперы въ томъ, что она не оканчивается прямо — смертью Сусанина. Смыслъ драмы требовалъ, чтобы въ ней воплотился и результатъ этой смерти, чтобы зрителямъ показано было во всемъ величій и блескъ торжественное послѣдствіе геройства Сусанина, — ликованіе народа русскаго при вѣнчаніи Михаила Θεодоровича на царство.

Великолѣпный хоръ эпилога «Слався, слався, Святая Русь» — одно изъ высшихъ безсмертныхъ созданій Глинки, и вмѣстѣ одно изъ полнѣйшихъ выраженій русской народности въ музыкѣ. Въ этомъ, очень простомъ сочетаніи звуковъ

\*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1859 г. № 49.

1)

Allegro maestoso.

Славь - ся, Славь-ся сла - та - я Русь! Празд - ный тор -

жест-вен-ный день Ца - ря, ли - куй, ве - се - ли - ся твой Царь гра -

деть, Ца - ря го - су - да - ря встрѣ - ча - етъ на - родъ.

вся Москва, вся Русь времянь Минина и Пожарскаго! Касательно-собственно изобрѣтенія музыкальнаго, тутъ та же «высокая мудрость простоты», которая продиктовала Бетховену — тему финальнаго хора 9-й симфоніи. — Мелодія держится въ весьма тѣсныхъ предѣлахъ самыхъ естественныхъ интервалловъ гаммы C-dur. Гармонія стройностью своего организма также не выходитъ изъ круга данной тональности, а употребленіемъ двухъ трезвучій минорныхъ (A-moll, D-moll), какъ интегральныхъ частей тональностей C, приближаетъ всю музыку къ характеру средневѣковой и нашей церковной, византійской гармоніи. И все какъ будто родилось само собою! Очень ошибаются тѣ, которые, думая чрезвычайно похвалить хоръ «славься», отдають ему преимущество передъ разными другими гимнами (Боже, Царя храни! — God save the King! — Gott erhalte Franz den Kaiser! и т. д.).

Хоръ «Славься» относится совсѣмъ къ другой категоріи произведеній музыкальныхъ. Это нисколько не отдѣльная пѣсня, не отдѣльный гимнь, самъ въ себѣ замкнутый — это гимнь-маршъ, какъ неподобно называть его самъ Глинка \*), хоръ котораго нельзя отдѣлять отъ Красной площади передъ

\*) Facsimile подъ портретомъ, изданнымъ у г. Стелловскаго.

Кремлемъ, покрытой толпами народа, отъ всего движенія сценическаго, отъ трубнаго звука и колокольнаго звона; мало того, это не просто торжественный финаль, заключеніе прибавочной сцены, напротивъ это—интегральная, капитальнѣйшая часть оперы, роскошный расцвѣтъ одной изъ главныхъ ея мыслей—идеи царскаго величія, идеи «Царя», какъ эта идея мощно отражается въ душѣ Сусанина и служитъ основою его геройству.—

Эстетическіе доводы такого рода, чтобъ не остаться въ области голословія, разглагольствій, всегда имѣющихъ видъ чего-то риторическаго и пусто-звоннаго,—должны быть подкрѣплены фактами.

Факты въ музыкальной критикѣ самые убѣдительные—нотные примѣры. Поразсмотримъ оперу «Жизнь за Царя» въ тѣхъ ея моментахъ, гдѣ, по смыслу сцены и по словамъ текста, идея «Царя» въ душѣ Сусанина является господствующей и найдемъ, что во всѣхъ этихъ моментахъ музыкальная мысль имѣетъ своею основою мелодію хора «Славься, славься Святая Русь»—звучащаго вполнѣ только въ концѣ оперы.

Еслибъ изысканія наши не довели до такого результата—вѣра въ строгую органичность Глинкиныхъ созданій, вѣра въ его гениальность была бы сильно въ насъ поколеблена.

Но именно со стороны этого строгаго организма въ созданіи, Глинка необъятно великъ, какъ всѣ истинные художники творцы.

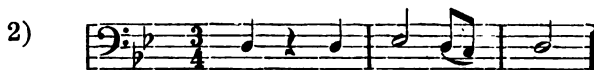
Вотъ факты

Въ 1-мъ дѣйствіи, послѣ пріѣзда жениха Антонида, послѣ жаркаго разсказа его о побѣдѣ, Сусанинъ, тоскующій по тяжелой судьбѣ родины, еще не соглашается на свадьбу: «Что за веселье въ это безвременье!»

Но послѣ вѣсти Сабинина, что въ Москвѣ Царь уже избирается, радость сверкнула въ сердцѣ патріота, онъ разомъ отгадалъ, что избираютъ его «боярина»,—

«Сто побѣдъ не стоятъ такого слуха!»

Царь!—законный Царь!—

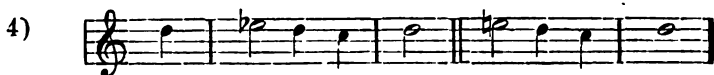


Царь! за - кон - ный царь.

И при повтореніи хоромъ (въ срединѣ Аллегро терцета)



Мотивъ нотъ этихъ есть ничто иное, какъ начало хора «Славься».





Вмѣсто мажорной терціи здѣсь минорная—во-первыхъ, отъ собственно-музыкальной связи съ предыдущимъ и послѣдующимъ; во-вторыхъ, и по резону психологическому (всегда, хотя бы безсознательно, присущему въ созданіяхъ истинныхъ художниковъ)—торжественная идея «законнаго Государя», въ этомъ мѣстѣ оперы, еще является чѣмъ-то отдаленнымъ, будущимъ, слѣдовательно не такъ еще ясна, чтобъ родить свѣтлую мажорную терцію, которая лежитъ въ основной мелодіи «Славься».—

Во второмъ дѣйствіи — счастье Сусанина среди родной семьи. Онъ любитъ дочь, женихомъ ея, — благословляетъ ихъ на союзъ, радуется на счастье дѣтей,—молится—

«Сердце полно!—будемъ Богу благодарны».

Текстъ молитвы: Боже люби Царя!

Боже прославь Царя!

Славой и милостью

Къ Русской землѣ родной!

Слава и величіе царское въ мысляхъ Сусанина и семьи его вызвали и въ звукахъ намекъ на—мотивъ хора «Славься».

5)

Голоса.

Бо - же! Бо - же лю - би ца - ря!

Оркестръ.

(Скрипки, альты).

(Виолончель и контрабасы).

66

Бо - же, про - славь ца - ря.

*sf*

*sf*

Музыка тутъ расположена дву-хорно (какъ въ антифонномъ пѣніи), одна группа—вокальная партія; другая—оркестръ. Обѣ чередуются. Въ ходу оркестровыхъ партій, отвѣчающихъ голоснымъ, мелодія и гармонія хора «Слався», переложена въ тонъ G, и ритмована въ  $\frac{3}{4}$ , вмѣсто четырехъ.



Въ чудно-драматической сценѣ между поляками и Сусанинымъ, въ избѣ его, — послѣ первыхъ отговорокъ Сусанина отъ приглашенія проводить къ Царю незваныхъ гостей, поляки начинаютъ негодовать.

Ну, ну, намъ болтанье твое надоѣло!  
Иди, предъ собой лишь прямо смотря.  
Насъ вѣдать твое ли холопское дѣло?  
Сейчасъ проводи насъ къ жилищу Царя!

На эти слова, высказанныя уже довольно рѣзкой и крикливой угрозой, Сусанинъ отвѣчаетъ спокойно и торжественно!

Высокъ и святъ нашъ Царскій домъ  
И крѣпость Божія кругомъ!  
Подъ нею сила Руси дѣлой,  
А на стѣнѣ въ одеждѣ бѣлой  
Стоять крылатые вожди—  
Такъ, недругъ, близко не ходи!

Именно въ отпоръ дерзости ненавистныхъ Сусанину ляховъ — мысль о величїи и недосыгаемой святинѣ Царскаго Дома выступаетъ здѣсь уже въ особенной важности, — Идея «святости» (замѣтимъ кстати: выраженная здѣсь либреттистомъ весьма поэтически; это одно изъ лучшихъ мѣстъ текста) должна дать музыкальному выраженію отгѣнокъ таинственный, благоговѣйный. Композиторъ перелагаетъ всю будущую мелодію «Слався» полутономъ выше, въ мистическую тональность (Des-dur), которую между тѣмъ, какъ нижняя терція отъ F, органично связывается съ предъидущимъ громкимъ возгласомъ поляковъ, Сусанинъ поетъ широкими спокойными звуками басоваго регистра (въ его «medium») и въ плавномъ, торжественномъ ритмѣ  $\frac{3}{4}$ ; оркестръ смычковыхъ инструментовъ сопровождаетъ пѣніе полною гармонією религіознаго характера, изъ будущаго хора «Слався», но «pp», и воплощеніе драматическаго момента величественно совершается въ музыкѣ такъ:

8)

Хоръ поляковъ.

Сей - часъ про - во - ди насъ къ жи - ли - щу Ца - ря!

Оркестръ (всѣ) (poco)

Сусанинъ. *Maestoso.*

Вы - сокъ и святъ Нашъ

*Maestoso.*

*pp (скр.)*

(к.-басы и виолонч.)

Цар - скій домъ и вѣ - постъ Бо - жи -

я Кру - гомъ! подъ не - ю си - ла

\*)

Руси цѣлой.

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of three staves. The top staff is a bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The lyrics 'Руси цѣлой.' are written below the notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats and a common time signature. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three flats and a common time signature. The music is a simple, melodic line with some rests.

Чтобы окончательно убѣдить читателей, что въ приведенномъ мною мѣстѣ оперы (кончая словами «Руси цѣлой») нѣтъ рѣшительно ни одного аккорда, который бы не былъ взятъ изъ будущаго гимна «Славься», прилагаю музыку гимна, переложивъ ее въ «Des» (и въ басовомъ регистрѣ) и прошу сравнить ноту за нотой, аккордъ за аккордомъ съ приведеннымъ отрывкомъ (отвлекаясь, разумѣется, отъ перемѣны «ритмической»).

9)

The image shows a musical score for a hymn. It consists of three staves, all in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The music is a simple, melodic line with some rests. The first staff has a common time signature, while the second and third staves have a key signature of three flats.

Въ сценѣ катастрофы, т. е. въ сценѣ поляковъ и Сусанина въ лѣсной глуши, характеръ драматизма, болѣе стремительнаго, болѣе волнующаго душу Сусанина тоскою и страданіемъ, не допускалъ прямого, спокойнаго повторенія цѣльной торжественной мелодіи гимна, но намеки на эту мелодію, болѣе или менѣе ясныя, встрѣчаются и въ сценѣ въ лѣсу очень часто.

Въ большомъ «Cantabile» «Ты прійдешь, моя заря» (D-moll), вторая фраза:

\*) Далѣе на стр. 289 полной фортепианной партитурѣ съ пѣніемъ.

10)

Гос - подь въ нуж - дѣ мой

гармонію заимствуетъ изъ хора «Славься», потому что текстъ аріи — борьба въ сердцѣ Сусанина между долгомъ, призвавшимъ на самоотверженіе и между слабостью человѣческою. Съ жизнью разстаться тяжело! Идея долга, подвигъ естественно облачается въ торжественные звуки царскаго величія.

Мелодія на слова:

«Румяная заря  
Промолвить про Царя».

опять очень родственна мотиву хора «Славься».

11)

Ру - мя - на - я за - ря

Наконецъ восклицанія Сусанина, какъ только заря блеснула:

Заря! заря! спасенъ нашъ Царь!

восклицанія, которыя потомъ Сусанинъ повторяетъ подъ ударами польскихъ сабель, до послѣдней минуты своей, опять: первые звуки мелодіи «Славься».

12)

*ff* За - ря! За - ря! Спа - сенъ нашъ Царь! Спа - сенъ мой Царь!

Имѣлъ ли я право сказать, что какъ въ задачѣ оперы идея «Царя» есть основная, такъ и въ музыкѣ оперы мотивъ «Славься» есть основной и органически-проведенный въ главныхъ моментахъ, которые сосредоточиваются около основной драматической мысли?

На одну и ту-же музыку, впрочемъ, на одиѣ и тѣ-же ноты, одинаковыя, казалось бы для всѣхъ, у кого есть глаза и уши, взгляды бывають очень различны.

Знаменитый директоръ Брюссельской консерваторіи тоже замѣтилъ въ сценѣ поляковъ въ избѣ, кое-какія «повторенія» изъ прежняго (изъ хора

интродукціи, напрімѣръ), но поставилъ это Глинкѣ въ упрекъ, яко скудность (!) изобрѣтенія. Взгляды, повторяю, случаются разные.

Есть и русскій печатный разборъ оперы «Жизнь за Царя», въ которомъ, разумѣется, нѣтъ ни единого, малѣйшаго намека на внутренней, художественный организмъ оперы, котораго ясныя образчики я здѣсь вамъ представилъ.

По моему мнѣнію, только такая сравнительная анатомія музыки можетъ служить твердою опору музыкальной критики, раскрывая для нея области богатствъ неисчерпаемыхъ и почти еще незатронутыхъ. Такіе художники какъ Глинка, Вагнеръ и сознательно, и безсознательно, силою вражденнаго генія, опередили Фетисовъ и ему подобныхъ, по крайней мѣрѣ на цѣлыя сто лѣтъ. Критики, значить, довольно дѣла, чтобы только догнать искусство въ его нынѣшнемъ развитіи.

## Третій и четвертый вечера

Русскаго музыкальнаго общества \*),



онцерты Общества такъ быстро смѣняются другъ за другомъ, что только присяжные музыкальные лѣтописцы въ состояніи безъ усталости давать себѣ и другимъ отчетъ объ этихъ музыкальныхъ вечерахъ, еженедѣльныхъ.

Отчеты къ сроку должны быть иногда очень сжаты, — иначе намъ пришлось бы ни о чемъ другомъ, по музыкѣ, не говорить, кромѣ объ этихъ концертахъ (въ городѣ прозванныхъ ничуть не «русскими», а безъ церемоніи—«Рубинштейновскими!»).

Вотъ программа 3-го вечера:

1. Увертюра Мендельсона «Аталія».
2. Двухъ-хорная кантата Эмануила Баха.
3. Валахскій танецъ изъ оперы «Громобой» А. Н. Верстовскаго.
4. «Busslied» Бетховена—(исполнила г-жа Штуббе, съ оркестромъ).
5. Четыре отрывка (хоръ дервишей, турецкій маршъ, хоръ [G-dur] и маршъ съ хоромъ [Es-dur]) изъ музыки Бетховена къ «Аѳонскимъ развалинамъ», Коцебу.
6. Симфонія [B-dur] соч. Роберта Шумана.

\*) «Муз. и Театр. Вѣстн.», 1859 г., № 50.

Выборъ пѣсь, какъ видите, весьма интересенъ, хотя опять представительницей «русскаго» искусства является только одна небольшая пѣса. Скажемъ кстати о ней прежде другихъ.

Каждый большой нумеръ, т. е. всегда «эпизодъ» въ драматическомъ складѣ оперы, можетъ безъ ущерба впечатлѣнію, быть отдѣленъ отъ сцены. «Валахскій танецъ» изъ оперы «Громобой» выступаетъ очень выпукло и при чтеніи музыки цѣлой оперы (она издана для фортепіано, безъ пѣнія). Эта пляска, въ родѣ Лезгинки, очень проникнута восточнымъ колоритомъ, и въ мелодическомъ рисункѣ, во многихъ его поворотахъ весьма оригинальна и привлекательна. Гармонической отдѣлки почти нѣтъ (въ сравненіи, напримеръ, съ неподобною Лезгинкою въ Русланѣ)—оркестровка довольно шумна мѣстами,—но безъ особенной яркости красокъ, которая задачею требовалась. Какъ образчикъ оперы, для Петербурга неизвѣстной, и какъ произведеніе народнаго русскаго и, по справедливости, любимаго композитора, исполненіе Валахскаго танца было однимъ изъ важнѣйшихъ нумеровъ концерта.

Объ увертюрѣ Мендельсона къ Расиновой трагедіи (чего въ печатныхъ подробныхъ программахъ, просвѣщающихъ публику,—сказано не было)—распространяться нечего. Эта вещь играна и переиграна въ Петербургѣ, во всякаго рода концертахъ. Отдадимъ, впрочемъ, этой увертюрѣ справедливость въ томъ отношеніи, что въ ней, не въ примѣръ противъ многихъ другихъ произведеній Мендельсона, много мыслей свѣтлыхъ и непроникнутыхъ кислосладкимъ Мендельсоновскимъ элементомъ. Безъ «Еврейства» музыкальнаго и въ этой увертюрѣ дѣло не обошлось, но оно тутъ кстати—по сюжету.

По случаю двухъ-хорной кантаты Эмануила Баха (одного изъ сыновей великаго Себастіана) надо искренно пожалѣть о господахъ любителей и господахъ любительницахъ, составляющихъ хоръ въ этихъ концертахъ.

За свое желаніе голосомъ и умѣньемъ содѣйствовать музыкальному предпріятію всѣ эти господа и госпожи заслуживали гораздо лучшей участи, нежели неблагоприятный, утомительный трудъ при разучиваніи большой пѣсы, въ самомъ трудномъ стилѣ и безъ малѣйшей музыкальной прелести. Кромѣ схоластическихъ контрапунктныхъ формъ, сухихъ какъ архивная пыль,—кромѣ париковщины съ «косою» («цопфомъ») въ два аршина, тутъ ровно-ничего нѣтъ. Такая музыка не пріохотитъ русскихъ любителей музыки къ стилю нѣмецкихъ кантатъ изъ прошлаго вѣка,—да еще, грѣхомъ, заставитъ справедливую нелюбовь къ сынку (Эмануилу) перенести и на безсмертнаго батюшку (Себастіана), музыкальная глубина котораго относится совсѣмъ къ другой категоріи искусства и на много столѣтій переживетъ не только «Эмануиловъ Баховъ», но даже и Гайдна съ Моцартомъ.

Касательно прекрасно-исполненной «духовной пѣсни» Бетховена замѣтить должно, что программа концерта, обстоятельная на счетъ дней рожденія и смерти Эмануила Баха и года сочиненія его плохой кантаты, умалчиваетъ объ одной подробности, для публики несравненно-важнѣйшей и полезнѣйшей.

Программа гласить лаконически: Busslied Бетховена, за симъ перепечатывается весь текст этой пьесы. Не сказано—откуда она? Отдѣльное сочиненіе или отрывокъ изъ чего-то большаго? Не сказано даже съ оркестромъ или съ фортепіано. Такъ какъ пьеса исполнялась съ оркестромъ, то многіе подумали, конечно, что она такъ и сочинена Бетховеномъ. Между тѣмъ для опытныхъ ушей оркестръ явился не Бетховенскимъ и странное недоумѣніе должно быть разрѣшено тѣмъ, что эта пѣсня есть одна изъ числа... Геллертовыхъ духовныхъ пѣсень (Gellert's geistliche Lieder), положенныхъ Бетховеномъ на музыку для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано. Мысль придать этому сочиненію аккомпаниментъ оркестра не изъ числа самыхъ счастливыхъ. Самый рисунокъ и планъ пѣсни рассчитанъ на скромное исполненіе не на концертной эстрадѣ. Могучіе звуки оркестра выводятъ это сочиненіе изъ его настоящихъ рамокъ и придають вялость, блѣдность самой мелодіи, чего въ ней нѣтъ, когда она исполняется въ оригинальномъ своемъ видѣ. Оркестровка сдѣлана рукою опытною (принадлежитъ, если не ошибаюсь К. Шуберту), только въ послѣдней мажорной строфѣ, оркестръ пересиливаетъ голосъ, и замѣтите, богатый, обширный голосъ г-жи Штуббе.

Музыка Бетховена къ «Аонскимъ развалинамъ» (къ пьесѣ въ родѣ пролога, сочиненной по случаю открытія театра въ Пестѣ) составляетъ одну изъ тѣхъ любопытныхъ для критики партитуръ великаго художника «гдѣ замѣтна печать двухъ совсѣмъ разныхъ эпохъ его творчества». Большая часть музыки относится къ 1812 году; два нумера: хоръ дервишей и янычарскій маршъ прибавлены гораздо позже, для повторенія той же пьесы Коцебу, въ Вѣнѣ въ 1822 г. (Все это извѣстно документально и должно было войти въ печатныя указанія программы концерта, гдѣ выставленъ только 1812 годъ). Прибавленные нумера высоко-геніальны и прибавляютъ къ вѣнку славы Бетховена нѣсколько драгоценныхъ листковъ съ востока. Ни пляски дервишей-мевлевисовъ, «кружащихся» въ своемъ фанатическомъ изступленіи, съ дикими возгласами: «Магометъ! Кааба!»—ни истинно-азиатскаго марша янычаровъ, гдѣ какъ будто слышится бряцанье металлическихъ полумѣсяцевъ подъ бунчуками и вся тупая, машинальная дисциплина турецкихъ солдатъ, всего этого никто, ни прежде, ни послѣ Бетховена такъ не выражалъ.

Всѣ краски—съ природы, и какія краски! Собственно, это не больше какъ колоритная картинка, «tableau de genre» изъ альбома путешествія мысли на востокъ, но какая могучая, захватывающая сила впечатлѣнія!

Два другіе хора изъ Аонскихъ развалинъ (писанные не въ 1822 г.) красивы, но тою «общею красою», которая для Бетховена, въ сравненіи съ его сильными произведеніями—можетъ назваться «дюжиною». Этихъ нумеровъ исполнять не слѣдовало. Мало ли есть хоровъ на свѣтѣ, позначительнѣе и покрасивѣ этихъ.

За симфонію Шумана—большое спасибо программѣ! Шумана въ Россіи почти не знаютъ, а пора, чтобъ узнали хорошенько. Это одинъ изъ первѣй-



шихъ героевъ музыкальныхъ послѣ Бетховенской эпохи, и очень недалеко то время, когда имя Мендельсона окончательно померкнетъ передъ сіяніемъ имени «Шумана», гениальнаго и въ области нѣмецкой пѣсни (гдѣ Мендельсонъ довольно слабъ), гениальнаго въ области кантатъ и ораторій (свободно-творческихъ, сбросившихъ съ себя кандалы тупой рутинны и школьныхъ формулъ), гениальнаго и въ области симфоніи, гдѣ немножко трудно быть «чѣмъ нибудь», возлѣ пирамидъ, сооруженныхъ Бетховеномъ.

Симфонія Шумана въ другомъ родѣ, нежели симфонія Франца Шуберта, направленіемъ не похожа и на Бетховенскія. Тѣмъ больше автору чести. Онъ владѣетъ красотою формы и мысли—вполнѣ. Такая самостоятельность сама себѣ законъ. Перечислять прелести этой симфоніи значить писать объ ней одной цѣлая брошюра! Все здѣсь живетъ, дышетъ своею, органическою жизнью, и если въ оркестровкѣ нѣтъ той цвѣтистости, того безконечнаго разнообразія въ колоритѣ, какъ въ Бетховенѣ и въ самыхъ новѣйшихъ (Берліозъ, Вагнеръ и Листъ), увлекательная прелесть собственно музыкальнаго изобрѣтенія, кристаллизація мыслей и калейдоскопической ихъ «игры» заставляютъ рѣшительно забывать о нѣкоторомъ однообразіи красокъ.

4-й вечеръ Общества (опять безъ участія хора) представляетъ погрѣшности въ распорядкѣ программы.

Вотъ она:

1. Симфонія Шпора (Weihe der Töne).
2. Скерцо для оркестра (F-dur) — русскаго композитора — дебютанта, Ц. А. Кюи.
3. Арія (съ оркестромъ) изъ оперы Росси (1686 г.), исполненная г-жею Лешетицкою.
4. Le Rêve, фантазія для віолончеля, Б. Ромберга, исполненная г-номъ Шмидтомъ.
5. Два романса съ ф. п., исполненные г-жею Лешетицкою.
6. Концертъ для ф. п. (Es-dur) Бетховена, исполненный г. Сантисомъ.
7. Увертюра Вебера къ оперѣ «Эврианта».

Вслѣдъ за очень большою симфоніею знаменитаго композитора никто не помѣстилъ бы, для выгоды самой вещи—опять оркестровую пьесу автора, еще неизвѣстнаго публикѣ; хорошо, что вещь сама за себя постояла, а то можно было такое размѣщеніе пьесъ приписать планамъ, для «русскихъ» композиторовъ не очень-то выгоднымъ.

Далѣе: №№ 3 и 4—длинные соло, достойные другъ друга соперника въ скукѣ, безъ отрадности впечатлѣнія. Общество, имѣющее цѣлью улучшать музыкальный вкусъ во второй половинѣ XIX вѣка, должно бы изгонять изъ своихъ программъ все, что,—хотя бы и очень хорошо исполненное, но по самому стилю сочиненія, по самой «задачѣ» своей, относится къ эпохамъ рутинной виртуозности, безвозвратно канувшимъ въ Лету.

Также, удѣляя мѣстечко исполнительницамъ романсовъ, Общество, каза-

лось бы, должно наблюдать за выборомъ этихъ мелкихъ вокальныхъ пьесокъ.

Во второмъ концертѣ г-жа Зубинская исполняла весьма посредственный романсъ Гюльельми.

Въ нынѣшній разъ, послѣ восхитительной пѣсни Ф. Шуберта («Wohin») прозрачной, кристальной какъ ручеекъ, о которомъ идетъ рѣчь въ текстѣ пѣсни—послѣ этой музыкальной жемчужины одного изъ первѣйшихъ гениевъ, г-жа Лешетицкая пропѣла (и—NB—съ одинаковымъ успѣхомъ передъ публикою) какой-то пошлѣйшій романсикъ нѣкоего Алари!

Если публика «мирволить» безвкусію въ выборѣ, благодаря голосу и таланту даровитой исполнительницы, то чего же будутъ смотрѣть гг. «директоры музыкальнаго вкуса»? (Французы въ нѣкоторыхъ случаяхъ говорятъ: «directeur de la conscience», директоръ совѣсти; по аналогіи можно дозволить и нашъ галлицизмъ).

Наконецъ, послѣ очень длиннаго фортепіаннаго концерта, увертюра къ Эвриантѣ (въ томъ же тонѣ, Es-dur), при всей красотѣ и прелести своей, не могла произвести сильнаго впечатлѣнія на утомленныхъ слушателей и большинству изъ нихъ справедливо показалась совѣмъ лишнею на этотъ разъ.

Всякій концертъ, по плачевной необходимости—блюдо смѣшанное, винегретъ, майонезъ, «ola potrida». Но въ этомъ смѣшеніи должно же руководиться хоть немножко расчетомъ музыкальной гастрономіи, иначе одинъ изъ ингредиентов будетъ неизбежно и жестоко вредить другому. Музыка—искусство времени. Гармоничность впечатлѣній въ ихъ послѣдованіи, одинъ изъ главныхъ ея законовъ. Пьеса, сама по себѣ очень хорошая, можетъ утратить все достоинство отъ невыгоднаго, опаснаго «сосѣдства» предыдущей, болѣе сильной пьесы. Пьеса плохая можетъ испортить, разрушить всю прелесть, все очарованіе звуковъ предыдущей пьесы, едва замолкнувшихъ. Притомъ, неужели составъ хорошей программы не можетъ обойтись вовсе безъ баласта плохихъ пьесъ?

Обратимся къ красивымъ, существеннымъ частямъ концерта.

Симфонія Шпора была очень интереснымъ явленіемъ, такъ какъ рѣдко исполнялась въ Петербургѣ. Всего лучше въ ней первая часть (Largo: оцѣпенѣлость природы до созданія звука. Allegro: проявленіе жизни послѣ созданія звука. Звуки природы. Бушеваніе элементовъ). Объяснительная программа надписана въ партитурѣ самимъ авторомъ, какъ сдѣлалъ Бетховенъ въ «пасторальной симфоніи». Мысли очень граціозны; прелестныя подробности оркестра, пѣніе птицъ въ самыхъ оригинальныхъ сочетаніяхъ ихъ голосовъ, завыванія вѣтра и другіе оттѣнки музыкальной живописи, легко и свободно выступаютъ на общемъ музыкальномъ грунтѣ, который, ни на минуту не утрачиваетъ красоты и увлекательности.

Во второй части (Колыбельная пѣснь. Пляски. Серенады) также много

внутренней связи, при всемъ разнообразіи содержанія, обработка мастерская, мысли ярки.—но, мѣстами, доходятъ до легкости нѣсколько балетной.

Третья часть (воины идутъ на сраженіе. Чувствованія остающихся. Возвращеніе побѣдителей). Молитва—блистаетъ энергіею. Воинственные звуки очень могучи. Молитвѣ недостаетъ увлекательности мелодической и высшаго паюса.

Послѣдняя часть (Похоронная музыка. Утѣшеніе). — столько же неудовлетворительна музыкой, очень растянутой, сколько и задача этой послѣдней части неудовлетворительна въ эстетическомъ отношеніи, какъ финаль такой симфоніи, гдѣ область звука затронута съ разныхъ, противоположныхъ сторонъ.

Бетховенскій фортепианный концертъ (Es-dur, op. 73) одно изъ чудесъ концертной музыки и блистаетъ великолѣпно-красивыми сочетаніями звука оркестра съ звукомъ фортепiano. Но самый родъ такихъ сочиненій, все таки, — ложный, и вся гениальность Бетховена не могла отклонить невыгодныхъ сторонъ рутинны, принятыхъ «формуль», которыя теперь для насъ скучноваты, какъ все риторическое. Къ риторичности надо же отнести и растянутость послѣдней части (Рондо). Исполненіе (г. Сантисомъ) было весьма отчетливое, исправное, мѣстами увлекательное. Тѣмъ, кто, не зная Вагнера, по справедливости восхищается вдохновенными звуками Вебера въ увертюру Эврианты, слѣдуетъ повторять тысячи разъ: вся эта прелесть, вся эта же увлекательность, сила музыкальнаго драматизма и побѣдоносная красота звука—въ созданіяхъ Вангера, только еще многими степенями могучѣе и выше!

Въ заключеніе—привѣтъ русскому композитору, впервые выступившему въ публику, съ произведеніемъ чрезвычайно замѣчательнымъ. Скерцо Цезаря Антоновича Кюи, ученика Станислава Монюшки въ своемъ самобытномъ родѣ, близко родственномъ Шумановскимъ симфоническимъ произведеніямъ съ оттѣнками чего-то и Шопеновскаго. Яркихъ «эффектовъ» ни въ изобрѣтеніи, ни въ оркестровыхъ сочетаніяхъ—почти нѣтъ, но всѣ мысли вращаются въ самой благородной сферѣ, сочетаются и развиваются непринужденно, съ глубокимъ внутреннимъ толкомъ. Въ технической обработкѣ ритма, гармоніи и оркестра видны знаніе и тонкая обдуманность, которыя очень рѣдко встрѣчаются въ дебютахъ. Кто такъ начинаетъ, отъ того можно ожидать много необыкновенно-хорошаго. — Дайте больше, больше простора русскимъ музыкантамъ, результаты явятся самые неожиданные, самые утѣшительные.



# Новоизданныя музыкальныя сочиненія \*).

## Пѣсни и романсы Балакирева.

(12 пѣсень для одного голоса, съ фортепіано).



Мя М. А. Балакирева должно быть весьма знакомо нашимъ читателямъ. Не одинъ разъ уже случилось намъ говорить о яркихъ проблескахъ этого молодаго таланта, котораго ждеть самая блестящая будущность». Такъ бы началъ какой нибудь присяжный хвалельщикъ, имѣющій свои резоны на подобныя панегирики, расточаемые имъ «изъ любви къ ближнему» всѣмъ и каждому, кто, разумѣется, самъ вызвется на такія похвалы. Пишущій эти строки успѣлъ прослыть зонломъ и поставилъ себѣ въ постоянно-враждебное отношеніе ко всѣмъ соотечественнымъ музыкальнымъ кружкамъ; значить, навѣрное, ни М. А. Балакиревъ, ни читатели не усомнятся въ моей правдивости, когда я отъ всей души повторю тѣ самыя слова, которыя выставилъ здѣсь въ видѣ присяжнаго комплимента. Дѣйствительно,— для суроваго поприща критика, при вѣчной борьбѣ съ тупостью и невѣжествомъ, съ пошлостью вкуса и упрямствомъ въ производителяхъ, въ исполнителяхъ и въ цѣнителяхъ, свѣжіе, здоровые цвѣтки на почвѣ русской музыки большая отрада! Не нахожу довольно теплыхъ словъ, чтобы привѣтствовать двѣнадцать вокальныхъ пѣсень, которыми М. А. Балакиревъ открываетъ свою публичную дѣятельность.

Не подумайте только, что тутъ все — образцовыя произведенія. Напротивъ, большая часть этихъ романсовъ еще довольно не зрѣла, — притомъ, по самому характеру своему они вовсе не на общій вкусъ, между тѣмъ и для вкуса болѣе тонкаго и болѣе образованнаго въ нихъ еще немного сочной пищи.

Но что въ нихъ чрезвычайно утѣшительно, это благородная музыкальность, за милліонъ верстъ далекая отъ пошлостей, которыя наводняютъ нотные магазины; что дорого, неосцѣненно въ этихъ первинкахъ, это несомнѣнный, истинный талантъ въ авторѣ. Въ жилахъ этой музыки течетъ истинно музыкальная кровь, родственная и Глинкѣ, и Шуману, течетъ высшій на свѣтѣ аристократизмъ, т. е. прямое призваніе къ искусству. Не забывая также, что это дебютъ композитора на вокальномъ поприщѣ, что это первыя его пѣсни, и сравнивая эти 12 пѣсенокъ съ первыми (хронологически) романсами Глинки, т. е. со всѣми почти, писанными до тридцатилѣтняго возраста («Бѣдный пѣ-

\*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1859 г., № 43.

вещь», «Не искушай меня безъ нужды», «Утѣшеніе», «Память сердца», «Горько, горько мнѣ», «Грузинская пѣсня», «Голосъ съ того свѣта» и др.) виденъ чрезвычайный успѣхъ въ отечественной музыкѣ этого рода. Романсы Глинки (изъ начинаній его NB) кажутся диллетантски-слабыми въ сравненіи съ мелодическимъ поворотомъ и гармоническою обработкою первыхъ опытовъ М. А. Балакирева. Притомъ — въ концѣ двадцатыхъ годовъ и въ началѣ тридцатыхъ (время первой дѣятельности Глинки) надъ русскими романсами тяготила еще во всей силѣ пошлость, приторность мелодическаго характера, — та «Варламовщина», которая и теперь еще возбуждаетъ симпатію очень обширнаго круга «любителей музыки», но тѣми «кто почище», отводится на свое настоящее мѣсто, въ слои Излеровскихъ концертовъ и полу-лакейскихъ вечеринокъ, подъ «треньканье» гитары.

Произведенія М. А. Балакирева въ эти слои никогда не попадутъ, оттого онъ и не долженъ нисколько рассчитывать на популярность. Однако пора ознакомить читателей съ этими 12 пѣсками нѣсколько поближе.

1) Пѣсня разбойника. Слова Кольцова. «Не страшна мнѣ добру-молодцу», «Волга—матушка широкая»—H-dur,  $\frac{3}{4}$  Allegretto. Весьма простой рисунокъ мелодіи въ духѣ размашистыхъ при-Волжскихъ пѣсень. Но вся мелодія только изъ 8 тактовъ (да четыре такта ритурнеля унисономъ). Характерно, да коротковато!

2) «Обоими, поцалуй». Слова Кольцова. Allegro agitato. C-moll,  $\frac{3}{4}$ . На эти слова музыка писана очень много разъ. Еще очень недавно напечатанъ романсъ барона Фитингофа, гдѣ этотъ самый текстъ послужилъ для длинной вокальной пѣсы, въ родѣ сцены или аріи (Durchscomponirtes Lied). М. А. Балакиревъ остался въ предѣлахъ небольшой пѣсни, гдѣ одна и таже музыка служить всѣмъ тремъ куплетамъ. Это гораздо лучше, ближе къ дѣлу. Но жаль, что «форма рондо» въ текстѣ т. е. повтореніе начальныхъ словъ въ концѣ пѣсни: «обоими-жь, поцалуй.., поцалуй горячѣй!» въ музыкѣ не сохранилась! Страстность стиховъ, въ ея общемъ, довольно хорошо уловлена композиторомъ, особенно при концѣ мелодіи. На слова «еще разъ, поскорѣй, поцалуй горячѣй (въ 1-мъ куплетѣ) рисунокъ мелодическій нѣсколько вялъ и однообразенъ. (Въ словахъ текста неприятныя орфографическія ошибки: «что на сердце таятъ», «вѣсна», «горячей»).

3) Баркаролла. «Прелестная рыбачка причаль на берегъ мой» слова А. Арсеньева (слѣдовало прибавить: «изъ Гейне» а то это умолчаніе какъ разъ напомнитъ блаженное время русской литературы, когда Людмила-Ленора и Ивиковы журавли считались вымыслами Жуковского) Andantino, B-moll  $\frac{6}{8}$ . Милая мелодія, близкая къ итальянскимъ формамъ. Во второй половинѣ романса (agitato) «А сердце то же море» композиторъ немножко некстати увлекся «кипѣніемъ» моря и сердца, и не довольно позаботился объ интересѣ вокальной мелодіи.

4) Колыбельная пѣсня. Слова А. Арсеньева. Andantino, A-dur  $\frac{2}{4}$ . На-

скольео въ словахъ текста нѣтъ ни поэзіи, ни оригинальности, на столько и мелодія не отличается ни особенною привлекательностью, ни свѣжестью. Многие обороты напоминаютъ то «Колыбельную пѣсню» Глинки (chef d'oeuvre въ своемъ родѣ!), то казачью «Колыбельную пѣсенку» Н. Бахметева (незатѣйливую, но вдохновенную....) Въ гармонической обработкѣ и тутъ мелькаютъ подробности замѣчательно умныя. (Напр. гармонія на «Башки баю»; и гармонія въ предпоследнемъ тактѣ заключительнаго ригурнеля).

5) «Взошелъ на небѣ мѣсяцъ ясный». Слова М. Яцевича. Andantino, Des-dur,  $\frac{4}{4}$  (средняя часть росо тempo mosso,  $\frac{6}{8}$ ). По формѣ, по мелодіи и по внутреннему поэтическому аромату несравненно выше первыхъ четырехъ. Этотъ романсъ—полное художественное произведеніе. Область его не изъ особенно глубокихъ, не изъ особенно возвышенныхъ; не интимно-трагическая сцена (какъ нѣкоторыя изъ безсмертныхъ Lieder Франца Шуберта, какъ нѣкоторыя изъ произведеній Глинки и А. С. Даргомыжскаго). Это истинный романсъ, со всею прелестью томнаго колорита ясной и тихой лунной ночи. Съ технической стороны очень замѣчателенъ граціозный контрапунетъ на главную мелодію и ригурнель, который, повторяясь въ концѣ романса, приводитъ къ тону B-moll, но тотчасъ же повтореніе чрезвычайно кстати (каденцы Des-dur самыхъ начальныхъ тактовъ) замыкаетъ всю піесу въ ея главномъ тонѣ. Въ одномъ такомъ оборотѣ—таланту много!

6) «Когда беззаботно, дитя, ты рѣзвишься». Мазурка, A-dur,  $\frac{3}{4}$ . Слова К. В. Еслибъ кому нибудь, кто не знаетъ другихъ романсовъ М. А. Балакирева попалась эта мазурка съ ея жалкимъ текстомъ, довольно бездѣтною мелодіею и съ большими промахами въ отношеніи соотвѣтственности музыки словамъ (напр. на слова: «мнѣ грустно и больно» длиннѣйшая трель!) этотъ кто нибудь сказалъ бы навѣрно: «Тутъ нѣтъ ничего кромѣ слабаго подражанія Глинкѣ «когда въ часъ веселый»—подражаніе обратилось почти въ «пародію». (Въ текстѣ много опечатокъ, которыя, конечно, красоты этимъ виршамъ не прибавляютъ).

7) Рыцарь. Слова К. В.—Текстъ опять выбранъ не совсѣмъ удачно. Главный смыслъ текста—весьма трагическій, но высказанъ словами дубоватыми, отъ того вызоветъ скорѣе улыбку, нежели впечатлѣніе серьезное. М. А. Балакиревъ въ своихъ звукахъ поправилъ недостатокъ текста, есть и рыцарскій характеръ, и энергичность и сила—но впечатлѣніе все-таки не удовлетвори-тельно. Жалобы подруги рыцаря и потомъ его самого «о! какъ ужасна!» выражены не совсѣмъ драматично, а въ этихъ то жалобахъ весь смыслъ баллады. Въ гармонической обработкѣ много замѣчательно-хорошаго. Въ фортепіанномъ аккомпаниментѣ слышится оркестръ. Это всегда доброе ручательство за органичность музыкальной мысли.

8) «Мнѣ ли молодцу разудалому». Слова Кольцова. Allegretto D-dur,  $\frac{2}{4}$ . Русская пѣсня въ чисто народномъ характерѣ. Много жизни и мастерства въ обработкѣ. На слова «Если-бъ молодцу ночь, да добрый конь, да булатный ножъ, да темны лѣса» композиторъ чрезвычайно кстати модулируетъ очень мрачно

(и совсѣмъ въ духѣ славянскихъ модуляцій) изъ H-moll въ Dis-moll. Свѣтлый D-dur, послѣ этого «темнаго лѣса» аккордовъ звучитъ превосходно, и фраза гобоя, которою начинается пѣска при возвращеніи ритурнеля, обработана каноническою имитаціею, не хуже Глинкинскихъ. Пѣсня эта не большая, но и не короткая, драматически-обработанная въ аккомпаниментѣ, въ мелодіи очень проста; лежитъ въ самыхъ красивыхъ нотахъ тенороваго регистра и должна звучать прелестно въ устахъ П. П. Бухалова, которому очень кстати и посвящена.

9. «Такъ и рвется душа». Слова Кольцова. D-moll. Allegro agitato. Музыка на стихи Кольцова особенно счастливо удается молодому русскому композитору. Это — говоря вообще, и вполне справедливо въ отношеніи пѣсни, о которой только что шла рѣчь. Въ романсѣ 9-мъ есть увлеченіе, есть русская страстность, но онъ, оставаясь въ этихъ формахъ, могъ бы быть гораздо лучше. Текстъ — богатый!

10) «Приди ко мнѣ». Слова опять Кольцова. Des-dur, Andante,  $\frac{3}{4}$ . «Варламовцы» ужаснутся прежде всего: передъ шестью бемолями въ ключѣ, потомъ передъ постояннымъ колыханьемъ аккомпанимента тріолетами, которые въ своемъ волнующемся движеніи дѣлаютъ ритмъ сложнымъ. Не-варламовцамъ этотъ романсъ понравится, можетъ быть, больше всѣхъ прочихъ изъ числа 12. Аккомпаниментъ граціозенъ; гармонія — нѣжна и интересна; мелодія — выразительна.

11. Пѣсня Селима. Слова Лермонтова. «Мѣсяцъ плыветъ и тихъ и спокоенъ, а юноша-воинъ на битву идетъ». Allegretto, Dis-moll,  $\frac{2}{4}$ . Музыка въ восточномъ вкусѣ, что неизмѣнно требовалось текстомъ. Въ гармонизаціи есть новизны, на первый взглядъ очень дикія, но все — въ характерѣ, и подведено органически. Ума во всей пѣскѣ много, — желалось бы побольше вдохновенія.

12. «Введи меня, о ночь, тайкомъ». Слова А. Майкова. F-moll, Allegro agitato. Музыка столько же оригинальна, какъ текстъ, удачно выбранный. При исполненіи довольно трудно будетъ соблюсти постоянное pianissimo, не смотря на сложность аккомпанимента. Если же pianissimo обратится какъ частенько случается, въ какое нибудь нейтральное mezzo-forte, весь смыслъ романса будетъ нарушенъ и никому не будетъ понятно ни одно изъ тонкихъ намѣреній композитора.

Въ заключеніе, послѣ рѣшительныхъ, горячихъ похвалъ пѣсамъ: 5, 8, 10, 11, 12, — остается пожелать М. А. Балакиреву по больше ретивости и твердости воли на столь трудномъ поприщѣ музыкальнаго автора! Русскій музыкантъ долженъ помнить постоянно, что слава, почести, деньги никакъ не для него. Чтобы все это явилось какъ во снѣ, для этого, кромѣ таланта (не въ немъ дѣло) надо, прежде всего, не быть русскимъ, хотя бы даже и родиться въ Россіи.



# Опера и ея новѣйшее направленіе въ Германіи.

Критическій этюдъ \*).



Первые въ этомъ отношеніи были немцы, которымъ честь и слава за многое въ области мысли. А. Хомяковъ.

(Въ статьѣ о картинѣ Иванова).

Какая можетъ быть главная цѣль всякаго добросовѣстнаго журнала, если не — просвѣщеніе? Вѣрный взглядъ на искусство не находится ли въ тѣснѣйшей связи съ вѣрнымъ пониманіемъ умственной жизни вообще?

Притомъ вопросы по искусству—въ широкомъ ихъ значеніи и примѣненіи, получаютъ съ каждымъ днемъ болѣе и болѣе гражданства въ нашей литературѣ. Искусство, поэзія, художественная критика не могутъ не возбуждать горячаго сочувствія въ образованномъ класѣ нашего народа, такъ богато-надѣленнаго умственными и душевными силами. Въ насъ нѣтъ французской узковзглядности и ложнаго патриотизма, который на все чужое, хотя-бы превосходное, смотритъ съ пренебреженіемъ только потому, что оно — чужое. Мы, младшіе братья въ европейской семьѣ, обязаны отдавать полную справедливость всему, что есть хорошаго у старшихъ братьевъ, обязаны понять красоты цивилизаціи для насъ не родной, но доступной, симпатической, какъ все истинно-человѣческое. Не сочувствуя элементамъ, выработавшимся въ Германіи, мы не будемъ въ состояніи развить дальше то, что учителя наши дадутъ намъ въ наслѣдственное достояніе. Кто знаетъ, — быть можетъ, именно въ русскихъ людяхъ, въ нѣдрахъ русскихъ богатыхъ натуръ покоятся художественныя данныя, которымъ суждено далеко превзойти многое, бывшее на западѣ и сіяющее уже въ блескѣ высшаго величія и славы. Ивановъ, Глинка—примѣры блистательныя, залогомъ будущности для русскаго искусства—великолѣпной.

Кто знаетъ — быть можетъ именно въ музыкѣ, въ искусствѣ, которое

\*) Русское слово. 1859 г., № 1.



пользуется особенною, повсемѣстною симпатіею въ наше время, Россіи суждено пойти дальше самихъ германцевъ. Но времена гадательнаго, инстинктивнаго развитія для художниковъ теперь ужъ безвозвратно миновались. Наша эпоха требуетъ отъ художника дѣятельности сознательной, глубоко-просвѣщенной, — иначе въ мірѣ искусства теперь и шагу ступить нельзя. Успѣшныя стремленія современныхъ русскихъ умовъ къ высшей критикѣ, по всѣмъ областямъ умственной жизни, могутъ обѣщать именно для Россіи будущее, богатое развитіе ея художниковъ-мыслителей.

По всему этому слѣдуетъ стараться усвоивать себѣ заблаговременно ясныя понятія о движеніи искусства на западѣ, о томъ, что теперь дѣлается по той или другой части въ земляхъ, которыхъ всеобщее господство въ царствѣ мысли не признавать невозможно.

Смотря съ такой точки, читатели наши увидятъ необходимость, почему «Русское Слово» обязано молвить на первыхъ порахъ о предметѣ, который выставленъ въ заглавіи этой статьи.

Вотъ уже цѣлыхъ пятнадцать лѣтъ, какъ всѣ музыкальныя головы самой музыкальной земли въ свѣтѣ сильно взволнованы литературною и музыкальною дѣятельностью автора многихъ оперъ, Рихарда Вагнера.

У насъ (кромя остзейскихъ провинцій) знаютъ объ этомъ нововводителѣ, реформаторѣ искусства едва по имени, кое-гдѣ мелькающемъ въ печати, да по сарказмамъ, которые въ Германіи изобрѣтаются врагами гениальнаго чело-вѣка и имѣютъ свою цѣль, а у насъ, какъ во Франціи, находятъ въ журналахъ и въ салонныхъ толкахъ отголосокъ совершенно пустой, безъ значенія. Какъ только рѣчь зайдетъ о такъ называемой «музыкѣ будущности» (*musique de l'avenir, Zukunftsmusik*), жалко читать, жалко слушать! Это все толки вкрявъ и вкось о предметѣ, хуже чѣмъ неизвѣстность, потому-что такіе толкователи имѣютъ о немъ превратное понятіе по невѣрнымъ слухамъ; судятъ и рядятъ, диктаторски порѣшаютъ эстетическіе вопросы — совсѣмъ не зная въ чемъ и о чемъ дѣло!

Увѣряютъ, напримѣръ, и въ Россіи, что Вагнерова музыка какой-то музыкальный наборъ аккордовъ, дикихъ модуляцій безъ малѣйшихъ признаковъ мелодіи, что тутъ, съ притязаніями на новизну, на реформу, ниспровергнуты всѣ основныя законы искусства, что оперы эти — верхъ нелѣпости, чудовищности, натянутости и къ тому же немилосердо-скучны, потому-что, продолжаясь четыре часа, на девять десятыхъ долей состоятъ изъ речитативовъ; что, слѣдовательно, быть приверженцемъ такого противухудожественнаго направленія значить — выказать самое отчаянное безвкусіе или глухое пристрастіе, въ угоду какому нибудь особымъ убѣжденіямъ, постороннимъ для искусства.

Въ такомъ точно смыслѣ, съ голоса европейскихъ знаменитостей, какъ Скудо и Фетисъ, ополчался противъ Вагнера и нѣкій прославленный знатокъ музыки изъ нашихъ соотечественниковъ, послѣднею своею книгою о Бетховенѣ, весьма опозорившій въ Европѣ имя русской музыкальной критики. И

онъ, разумѣется, судилъ о Вагнерѣ, не слыхавъ ни одной изъ его оперъ, и не зная изъ его музыки порядочно ни единой строки.

Чтобы обезоружить кривотолковъ, есть рѣшительное средство: надобно дать публикѣ нашей услышать самыя произведенія Вагнера.

Но Вагнеровы оперы требуютъ оперной сцены нѣмецкой,—еще не переведены и, по своему національно-нѣмецкому характеру, почти не переводимы. У насъ-же (кромѣ Ревеля и Риги) нѣмецкихъ оперныхъ театровъ нѣтъ, да и главный оперный диллетантизмъ направленъ ничуть не къ нѣмецкому искусству, а къ моднымъ операмъ Верди.

И такъ, эмпирическое опроверженіе нелѣпостей въ настоящемъ случаѣ—еще невозможно, еще приходится долго ждать его. Надобно довольствоваться опроверженіемъ черезъ выводы и доказательства—при помощи сравненія.

Это трудно, только не невозможно. Самое подробное описаніе картины не даетъ, разумѣется, идеи объ ней для того, кто ее не видалъ. Но если вамъ скажутъ, что она стилемъ, характеромъ, школой родственна такой или другой картинѣ, или нѣсколькимъ вмѣстѣ изъ картинъ, вамъ уже извѣстныхъ, то—вмѣстѣ съ изложеніемъ содержанія, группировки и т. д. сравненіе можетъ подать вамъ нѣкоторое о картинѣ понятіе. По крайней мѣрѣ—если знакомящій васъ самъ смотритъ вѣрно—вы уже избѣгнете возможности судить о картинѣ совсѣмъ превратно и нелѣпо, вы будете отчасти знакомы съ ея духомъ и направленіемъ. Такъ и въ отношеніи къ музыкѣ: сравненія съ *извѣстными* могутъ сообщить нѣкоторыя идеи о *неизвѣстномъ*. Такое предварительное ознакомленіе читателей съ направленіемъ Вагнеровыхъ оперъ, съ результатами его чрезвычайно-важныхъ для искусства стремленій, — ознакомленіе на основаніи положительныхъ данныхъ, въ отпоръ клеветникамъ и пустымъ кривотолкамъ,—вотъ главная цѣль предлагаемаго здѣсь критическаго очерка.

## I.

Слово *Опера*, сдѣлавшееся техническимъ терминомъ для всѣхъ музыкально-сценическихъ произведеній, очень обширно, эластично. Какъ подъ словомъ картина разумѣются и Дрезденская Мадонна и пейзажъ Клодъ-Лоррена и сцена въ голландской корчмѣ Теньера, такъ и слово опера обнимаетъ понятія, другъ-на-друга слишкомъ мало похожія.

Опера и «Гугеноты», опера и «Севильскій цирюльникъ», опера и «Вильгельмъ Телль», опера и «Аскольдова могила»; опера и «Весталка» Спонтини, и «Фра-Дяволо» Обера, и «Травиата» Верди, и «Жизнь за Царя» Глинки.

Прежде очень любили дѣлить всю музыку вообще на итальянскую и нѣмецкую, а оперы дѣлить на серьезныя и комическія. Коротко и ясно, только не весьма вѣрно и не совсѣмъ обстоятельно. Музыка,—въ нынѣшнемъ ея значеніи, какъ отдѣльное искусство, зародившись въ христіанствѣ среднихъ вѣковъ, развилась преимущественно и самостоятельно въ трехъ народахъ: у итальянцевъ, у нѣмцевъ и у французовъ.

Точно такъ и опера, — приложеніе музыки къ особому роду театральныхъ представленій, — зародившись въ Италіи, въ началѣ XVII столѣтія, работалась въ теченіе двухъ съ половиною вѣковъ и разрослась до громаднаго значенія въ искусствѣ вообще, почти одновременно, параллельно въ тѣхъ же трехъ народахъ, властвующихъ судьбами музыки.

Самое происхожденіе оперныхъ представленій, мѣстные данныя и условія, подъ влияніемъ которыхъ происходило историческое развитіе оперы въ Италіи, Германіи и Франціи, произвели—въ совершенной независимости отъ кабинетныхъ эстетическихъ идеаловъ,—нѣсколько разныхъ типовъ оперы, болѣе или менѣе родственныхъ между собою, но и различествующихъ въ отношеніяхъ весьма существенныхъ, въ цѣломъ складѣ и направленіи.

Подробное изложеніе генезиса и характера каждаго изъ типовъ — дѣло прагматической исторіи музыки (задача, доселѣ еще невыполненная).

Для нашей цѣли достаточно будетъ указать типы въ ихъ главныхъ чертахъ.

Первый типъ—Итальянская серьезная опера (*opera seria*). Зародышъ этого типа—въ самыхъ первыхъ начаткахъ оперы. Спектакль блестящій, праздничный (иногда: *più de l'occasion*) съ постояннымъ расчетомъ на концертную виртуозность пѣвцовъ. Оттого тутъ на первомъ планѣ—колоратурныя, бравурныя аріи главныхъ солистовъ. Смыслъ драматическій, всегда съ господствомъ риторической напыщенности, только на подмогу аріямъ и второстепеннымъ за ними дуэтамъ, терцетамъ и т. д. Хоры—необходимое украшеніе для большей пышности и торжественности. Марши, иногда балеты — для той-же цѣли, но участіе ихъ не обязательно. Нумера музыки связаны между собою речитативами по условной формѣ и съ очень ограниченнымъ участіемъ оркестра. Число актовъ отъ двухъ до трехъ. Образчикъ этого рода оперъ,—напримѣръ, «Семирамида» Россини. Сюда входятъ и чисто-трагическія итальянскія оперы, напримѣръ, «Норма» Беллини (*tragedia lirica*) — «Ломбардцы» Верди и т. д.

Второй типъ—Итальянская комическая опера (*opera-buffa*). Спектакль, происхожденіемъ своимъ обязанный ярмарочнымъ арлекиндамъ, оттого основой тутъ—комическая интрига, забавныя положенія, близкія къ фарсамъ, оттого необходимая принадлежность: стереотипныя шутовскія роли, (потомки типическихъ итальянскихъ масокъ: *Sbrigella, Tartaglia etc.*), и хоть нѣсколько сценъ, допускающихъ паясничанье (*lazzi*). Въ внѣшнемъ складѣ: каватины и аріи, болѣе или менѣе бравурныя, для примадонны и тенора, сцены, аріи, дуэты, терцеты и т. д. въ стилѣ буффо-скороговорской для шутовскихъ ролей (обыкновенно басы). Связь между нумерами музыки — речитативы (*recitativi secchi*, въ прежнее время съ одними клавицинными аккордами, вмѣсто оркестра). Финалы болѣе или менѣе развиты. Участіе хоровъ менѣе обязательно чѣмъ въ серьезныхъ операхъ.

Образцы этого типа—«Тайный бракъ» Чимарозы, «Севильскій цирюльникъ» Россини, «Любовный напитокъ», «Донъ-Паскуале» Доницети.

Третій типъ итальянскихъ оперъ—средній между двумя поименованными: опера полу-серьезная (*semi seria* o *mezzo carattere*). Этотъ родъ явился исторически позже первыхъ двухъ и составляетъ переходъ отъ комедіи музыкальной къ музыкальной трагедіи, т. е. обнимаетъ всё тѣ оперные сюжеты, въ которыхъ есть сцены и комическія, и серьезныя, — напримѣръ «Сорока-воровка» Россини.—Число актовъ—два или три. Сюда же относится знаменитая опера Моцарта на итальянскій текстъ, въ двухъ дѣйствіяхъ, и подъ рубрикою «*dramma giocoso*», а именно: «Донъ-Жуанъ».

Одно присутствіе серьезныхъ, патетическихъ сценъ и дѣльных ролей, отличаетъ этотъ типъ оперъ отъ типа комическаго.—Внѣшній складъ—совершенно тотъ-же что въ оперѣ—буффѣ. Участіе хоровъ и дивертисментовъ не менѣе произвольно и весьма ограничено. (Въ «Донъ-Жуанѣ» хоръ почти нѣтъ). Переходимъ къ Франціи.

Четвертый типъ—французская большая опера. Происхожденіе ея совсѣмъ то же, какъ и итальянской серьезной оперы: праздничное, пышное, блестящее, увеселительное зрѣлище. Только, при меньшемъ расположеніи французовъ къ виртуозно-вокальной сторонѣ, во французской большой оперѣ особенно развилась декламация. Во времена Людовика XIV, эти спектакли, для которыхъ тексты аллегорическіе и мнѣологическіе писалъ, между прочими—Мольеръ, а музыку — Лулли, были постоянно пополамъ съ балетомъ (*opéras — ballets*). Преемникъ Лулли Рамò (Rameau), работая на тексты Кинò (Quinault), уже весьма заботился о драматическомъ смыслѣ оперы, какъ пьесы.

Великій драматикъ въ музыкѣ—Глукъ, для совершенія, на почвѣ французской, своей глубоко-задуманной реформы противъ виртуозничанья итальянцевъ,—воспользовался формами подготовленными въ произведеніяхъ Лулли и Рамò. Но и въ высокотрагическихъ операхъ Глука условные элементы риторичности и праздничныхъ дивертисментовъ, балетовъ—остались еще въ полной силѣ; та-же «*conditio sine qua non*» сохранилась и до нашихъ дней въ произведеніяхъ Спонтини, Россини, Обера, Мейербера, Галеви, писанныхъ для театра Парижской большой оперы.

И такъ, характеръ этого рода представленій, въ отличіе отъ итальянской, серьезной оперы: больше-развитая соотвѣтственность драматической задачѣ, и слѣдовательно бôльшій упоръ на декламацию и речитативы, въ связи съ оркестровой обработкой; непремѣнное присутствіе, по крайней мѣрѣ, двухъ дивертисментовъ въ теченіе оперы; — непремѣнное великолѣпіе спектакля, затѣйливость декораціи и постановки; — число актовъ не менѣе трехъ, а въ позднѣйшее время всего чаще: пять.

Въ этихъ строго соблюдаемыхъ условіяхъ писаны: Весталка,—Кортець,—Нѣмая въ Портучи,—Вильгельмъ Телль,—Робертъ,—Гугеноты,—Жидовка,—Пророкъ.

Пятый типъ — французская комическая опера. Она образовалась изъ комедіи съ куплетами (*comédie à ariettes*) и въ сущности сохранила легкій

характеръ водевиля, увеличеннаго до оперныхъ размѣровъ. Нумера музыки, хотя-бы и весьма развитые, являются вставками среди пьесы, которая идетъ въ обыкновенной разговорной прозѣ, не речитативомъ и безъ всякаго участія оркестра.

Главныя сцены,—сплетенія интриги, завязка, развязка часто проходятъ вовсе безъ музыки, которая участвуетъ, большею частію, эпизодически.

Дивертисментовъ, балетовъ среди этихъ оперъ не бываетъ. Блескъ традиціонный тоже *ad libitum*. Сюда относятся типическія въ этомъ родѣ произведенія Гретри, Монтиньи, Изуара, Боальде и плодовитаго Обера: (Жюкондъ, Жанъ Парижскій,—*La dame blanche*,—Каменьщикъ,—Невѣста,—Фра-Діаволо и т. д.).

Замѣчательно, что въ зависимости отъ театра (*Théâtre Feydeau ou de l'Opéra comique*), для котораго писаны, подъ внѣшнія условія этого-же типа должны были подойти оперы содержанія и направленія совсѣмъ инаго, очень серьезнаго. А именно оперы Керубини: Медея (чисто-трагическая, на античный сюжетъ). Лодонска, Водовозъ; и оперы Мегюля: Ариоданъ, Эвфрозина, Стратоника, Иосифъ въ Египтѣ.

Такъ образовался шестой, по нашему счету, средній типъ французскихъ оперъ, который по характеру сблизился съ итальянскими полу-серьезными операми; но по отсутствію речитативныхъ сценъ очень отъ нихъ отличается.

Германія, долгое время не имѣвъ самостоятельныхъ оперныхъ театровъ, продовольствовалась итальянскими виртуозными операми. Въ такомъ стилѣ для германскихъ придворныхъ сценъ писали свои оперы: Гассе, Кальдара, Гомелли, почти исключительно на сюжеты античныя, міеологическія. Но, мало-по-малу, изъ потребностей народа германскаго возникъ особый типъ драматическихъ представленій съ музыкою «*Liederspiel*» или «*Singspiel*». Типъ этотъ очень родственъ французской «*comédie à ariettes*», но, по мѣстному характеру чисто-нѣмецкихъ шутокъ, (*Possen*) всегда тяжеловѣсныхъ, и по нѣкоторымъ особенностямъ фактуры, также какъ и по языку—долженъ составить особую категорію, т. е. седьмой типъ, комическую оперу нѣмецкую (*Lieder-oder Singspiel*), примѣры: «Докторъ и Аптекарь» Дитерсдорфа, «Вѣнцы въ Берлинъ» Венцеля Мюллера и т. д.

При большомъ развитіи, этотъ родъ спектаклей захватилъ, кромѣ комическихъ, сюжеты и волшебные съ полетами и превращеніями, на половину, а наконецъ и совсѣмъ серьезно-драматическія, и этимъ въ сущности сблизился съ операми «*mezzo-carattere*» итальянцевъ и съ полу-серьезными операми театра «*Feydeau*».

Такъ образовался восьмой типъ:—большая опера національно-нѣмецкая. (*Grosse Oper*,—иногда *romantische Oper*) Свойства ея внѣшняго склада: разговорная проза (какъ во французскихъ *opéra-comique*),—отсутствіе стѣснительныхъ риторическихъ условій, участіе хоровъ и танцевъ произвольное,—большой расчетъ на занимательность текста и на разнообразіе сценическихъ

эффектовъ, — число дѣйствій: два или три. Къ этому типу относятся: «Бельмонтъ и Констанца», — «Волшебная флейта» — Моцарта, «Фиделио» Бетховена, — «Фрейшюцъ» и «Оберонъ» Вебера. Нѣмцы для обогащенія своего опернаго репертуара, подъ этотъ свой типъ подвели и переводныя оперы французскія съ діалогомъ, — какъ «Водовозъ», «Госифъ», всѣ Обероны и т. д. — подвели и итальянскія комическія и полусерьезныя, отбросивъ речитативы и замѣнивъ ихъ прозою; — такъ явились на нѣмецкой сценѣ и приобрѣли популярностъ: «Донъ-Жуанъ», «Свадьба Фигаро», «Любовный напитокъ», «Цирюльникъ», «Сорока-Воровка» и т. д.

Шпоръ въ «Гессондъ» и Веберъ въ «Эвриантъ» усовершенствовали нѣмецкую большую оперу, обративъ разговорныя сцены въ сплошныя речитативы, какъ у Глука и Спонтини. Такимъ образомъ въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ случаяхъ, нѣмецкая романтическая опера почти слилась съ типомъ большой оперы французской, — удержавъ впрочемъ трехъактность и независимость отъ рутинныхъ требованій напыщенной реторики, — дивертисмента и великолѣпнаго спектакля «obligato».

Размѣстивъ пеструю толпу всѣхъ существующихъ въ свѣтѣ оперъ подъ опредѣленныя категоріи, изъ сравненія этихъ категорій мы убѣдимся тотчасъ, что типы, возникшіе у одного народа, имѣли болѣе или менѣе сильное вліяніе на родственныя и уже разившіеся типы у сосѣднихъ народовъ. Истинныя художники всегда «электики» по своей натурѣ. Они и у чужихъ тотчасъ заимствуютъ то, что хорошо и примѣняютъ, приспособляютъ это хорошее по влеченіямъ собственнаго вкуса и данныхъ условій. Подробная исторія оперы въ Италіи, Франціи и Германіи представила-бы намъ тотъ общій ходъ, что каждый творецъ драматической музыки, — заставъ въ странѣ, для которой писалъ, уже сложившіеся типы оперъ, — по внушенію индивидуальнаго вкуса и таланта, привилъ къ этимъ типамъ новые элементы, разработанныя въ другихъ странахъ.

Такъ Глукъ, задумавъ свой энергическій протестъ противъ итальянскаго виртуознаго направленія, задумавъ сколько можно больше силотить музыку оперы съ ея драматическимъ смысломъ, избралъ для своей реформы такую почву, гдѣ Лулли и Рамò были уже гораздо ближе къ драматическимъ задачамъ, нежели итальянцы. Между тѣмъ пребываніе Глука въ Италіи и произведенныя имъ въ продолженіи 30 лѣтъ многихъ оперъ въ чисто-итальянскомъ вкусѣ того времени, не дозволило и Глуку, не смотря на его реформаторскія начала, совершенно отрѣшиться отъ многихъ итальянскихъ формъ. Этими формами онъ чрезвычайно обогатилъ французскую оперную музыку, въ которой собственно-вокальная кантилена, отъ слабо развитой виртуозности исполнителей, была еще на степени весьма незначительной.

Такъ Моцартъ, гармоническимъ равновѣсіемъ своихъ музыкальныхъ силъ, призванъ былъ къ слиянію школы итальянской (его времени) съ школою Глука и съ начинаніями самостоятельной нѣмецкой оперы.

Въ итальянскія свои оперы онъ, не разрушая итальянскихъ формъ, внесъ драматическую правду Глука и Гретри,—и большую выработанность оркестра, давая при томъ широкое мѣсто своей индивидуальной, все таки германской натурѣ. Въ нѣмецкія оперы онъ внесъ пѣвучесть и кристалличность формъ итальянской кантилены.

Такъ Керубини, итальянецъ, писавшій для Парижа и на французскіе тексты, къ драматической правдѣ и скульптурной строгости Глука присоединилъ мягкость, кротость Моцартовыхъ и Гайдновыхъ пріемовъ, ихъ тематическія развитія и кристаллическую правильность въ оркестровкѣ.

Такъ Бетховенъ въ своемъ «Фиделіо», удержавъ всю фактуру, весь складъ Керубиніевыхъ оперъ, въ кантиленахъ остался вѣренъ чисто-нѣмецкому пѣнію, а въ гениальномъ замыслѣ, въ гигантскомъ размахѣ сильного патоса, въ ни съ чѣмъ несравнимой красотѣ оркестра—остался самимъ собою.

Такъ Россини—геній мелодическій по преимуществу и чисто-итальянскій, оркестровку итальянскихъ оперъ обогатилъ сокровищами Гайдна и Моцарта; стремясь къ великолѣпной роскоши красокъ по внутреннему призванію, ставъ истиннымъ Тиціаномъ или Павломъ Веронезомъ музыки,—многими приемами доказалъ, что блистательныя завоеванія Бетховена и Вебера въ обдуманной живописности оркестра не могли пройти даромъ и для итальянской школы. Въ Вильгельмъ Теллѣ есть даже прямая подражанія Бетховену.

Подробная исторія оперы показала-бы также важную зависимость музыки отъ господствующаго современнаго направленія въ другихъ искусствахъ и въ литературѣ.

Спонтини, со своими академическими героями, съ условною, сухою, размѣренною театральностью пріемовъ, не тотъ ли же самый живописецъ Давидъ, думавшій воскресить Римлянъ временъ республики, и писавшій между тѣмъ только французовъ своего времени?—Лестъ Наполеону, которою пропитаны Спонтиніевскія оперы, не встрѣчается ли болѣе или менѣе явно во всѣхъ произведеніяхъ французскаго искусства и французской словесности перваго десятилѣтія нашего вѣка?

Веберъ—со своимъ Саміэлемъ, Шпоръ со своимъ Шабашемъ вѣдьмъ въ Фаустѣ, Маршнеръ со своимъ «Вампиромъ»—не отраженіе ли это модныхъ въ то время фантазій Байрона, Гофмана?

Романтизмъ нѣмецкій, для эффекта перенесенный на французскую почву и пристрастіе къ рыцарскимъ легендамъ среднихъ вѣковъ, не отразились ли въ «Робертѣ» Мейербера также ясно, какъ въ современныхъ ему произведеніяхъ Виктора Гюго,—въ картинахъ Делакроа и Делароша?

Теперь, если окинуть общимъ панорамическимъ взглядомъ всѣ оперы, удержавшіяся въ современномъ репертуарѣ и окончательно обсудить ихъ какъ музыку и какъ пьесы, много найдемъ богатства мысли, вдохновенія поэзіи—много трогательнаго, патетическаго, граціознаго, фантастическаго, чарующаго сердце и душу—но и сколько нелогичностей подъ влияніемъ рутин-

ныхъ условій, подъ вліяніемъ историческихъ формъ и формулъ, удержавшихся безсознательно, сколько нелѣпостей подъ вліяніемъ вѣчнаго: «такъ принято»!

Полная соотвѣтственность музыки съ пьесой, съ драматической задачей, и полная музыкальность и поэтичность этой задачи, безъ нарушенія поэтической иллюзии условными несовершенствами, не отыщутся среди многого множества знаменитыхъ оперъ.

Переходя такимъ образомъ отъ конкретной, исторической стороны къ абстрактному идеалу оперы, мы найдемъ, что онъ сознавался первостепенными изъ художниковъ еще весьма неясно.

Прошло сто лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ Ж. Ж. Руссо, въ своемъ замѣчательномъ музыкальномъ словарѣ, такъ опредѣлялъ оперу: «драматико-лирическое зрѣлище, въ которомъ соединяются всѣ прелести изящныхъ искусствъ, для представленія дѣйствія страстнаго, трогательнаго души (*Spectacle dramatique et lyrique, où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux arts*). Это было писано раньше Парижскихъ подвиговъ Глука, когда еще глубокаго драматизма въ музыкѣ оперы вовсе не искали, когда пышность декорацій и постановки имѣла сильный перевѣсъ и надъ музыкою и надъ ея драматическою задачею.

Между тѣмъ, въ этомъ опредѣленіи и въ дальнѣйшемъ его развитіи, — что въ оперѣ три интегральные элемента: поэтический текстъ (*le rôle*), музыка и декорация—Руссо весьма близокъ къ истинѣ.

Идеаль оперы, выработавшійся до нашего времени, частію на основаніи данныхъ, частію, «а priori» изъ логическихъ выводовъ эстетики, долженъ заключаться именно въ соединеніи, тѣсномъ союзѣ, сліяніи трехъ искусствъ: поэзіи, (въ смыслѣ драматической задачи) музыки и сценическаго искусства (включая туда игру актеровъ, ихъ пластику, группировку, костюмы, декорации, однимъ словомъ всю внѣшнюю иллюзію театральнаго представленія).

Въ лучшихъ сценахъ оперъ разныхъ школъ, идеаль этотъ почти удовлетворенъ и часто-безсознательно, случайно, одною силою таланта, гения, на перекоръ принятымъ, рутиннымъ условіямъ, которыя, пустивши сильные корни, вслѣдствіе историческаго своего развитія, оттягивали оперу въ сторону отъ ея идеальнаго совершенства.

Можно сказать прямо, что вся исторія оперы, въ разныхъ ея типахъ, есть исторія колебанія, борьбы между «идеаломъ соединенія трехъ искусствъ» — болѣе или менѣе угадываемымъ высоко-даровитыми и просвѣщенными художниками и между антиэстетическими требованіями и привычками оперныхъ театровъ и оперныхъ публикъ.

Едва родились во Флоренціи первыя попытки оперъ—попытки, продиктованныя идеальнымъ стремленіемъ воскресить зрѣлища древней Эллады—какъ въ смѣтахъ постановки какого-то аллегорическаго опернаго представленія того времени являются десятки слонь, десятки золотыхъ колесницъ, сотни ско-



роходовъ и тому подобный вздоръ для внѣшняго блеска. (Эти слоны, колесницы, скороходы не близкая ли родня пушкамъ и конницѣ въ Кортетѣ, всадникамъ въ Жидовкѣ, катанью на конькахъ, электрическому солнцу въ Профетѣ и т. д.).

Едва Глукъ энергическими стремленіями успѣлъ приблизить оперу къ драматической правдѣ (на сколько это было возможно при напыщенно-реторическихъ условіяхъ французскихъ ложно-классическихъ трагедій, послужившихъ образцомъ и канвою для оперъ Глука),—какъ вліяніе итальянскаго виртуозничанья опять превозмогло въ цѣломъ свѣтѣ музыкальномъ, и оперы снова превратились въ костюмированные концерты.

Оперный идеалъ Глука, все еще не совсѣмъ строгій, потому что и Глукъ дѣлалъ уступки великолѣпному спектаклю, форменнымъ дивертисментамъ и т. д. былъ затемненъ подражателями, какъ Спонтини, который овладѣлъ только внѣшнею стороною Глуковскихъ формъ. Духъ оперы въ Спонтини уже лишенъ Глуковского величія и вѣдетъ самую рутинную академичность.

Большая опера, какъ пышный, пестрый, парадный спектакль, не безъ притязанія на серьезность патоса (*opera seria*), какъ концертъ въ костюмахъ на кое-какихъ реторическихъ подмосткахъ,—вотъ господствующій характеръ оперныхъ представленій, во всей первой половинѣ нашего вѣка—во Франціи и въ Италіи.

Моцартъ и Россини—Крезы, въ собственно-музыкальныхъ формахъ,—своею гибкостью, которая позволяла имъ подчинять творчество всякимъ, безъ разбора, даннымъ условіямъ, увели оперу опять далеко въ сторону отъ идеала, разгаданнаго Глукомъ.

Въ Моцартѣ и Россини ремесло композиторства частенько брало перевѣсъ надъ высшими поэтическими внушеніями. Реформаторами эти два великіе художника не были.

Безъ сомнѣнія, во многихъ сценахъ каждой своей оперы (кромя Тита), почти сплошь въ Донъ-Жуанѣ и въ Волшебной Флейтѣ, Моцартъ недосягаемо великъ и по музыкѣ и со стороны драматической правды, но—послѣ Донъ-Жуана, Моцартъ могъ написать прелестную музыку на жалко-недѣльный текстъ буффонады «*Così fan tutte*»; но,—въ одно время съ Волшебной Флейтой, дивный Моцартъ могъ трудиться надъ музыкою на отчаянно-реторическую, форменно-итальянскую канву «*Cleopatra di Tito*», гдѣ всякая сцена—приторность и ложь противъ психологіи и исторіи, гдѣ монологи даны дѣйствующимъ лицамъ совсѣмъ не кстаті, чтобъ дать музыканту случай написать арію,—аріи написаны, чтобъ дать случай пѣвцамъ отличиться,—хоры существуютъ для того, чтобъ солисты могли отдохнуть и наконецъ—предводителю народнаго мятежа въ древнемъ Римѣ дана колоратурная партія сопрано (!).

Точно такъ и черезъ четверть вѣка послѣ смерти Моцарта—въ Танкредѣ Россини, плѣнявшемъ диллетантовъ цѣлаго свѣта, герой Сиракузскій, одинъ изъ главныхъ паладиновъ перваго крестоваго похода, контральто, поетъ ругады

и вообще въ цѣлой оперѣ заботы о драматической правдѣ ровно столько-же, какъ и въ до Моцартовскихъ операхъ Гассе и Жомелли. Реформа Глука прошла мимо,—какъ будто и не существовала.

Медоточивыя аріи, пріятность, округленность мелодическихъ формъ, сладкое цекотаніе слуха—неужели въ этомъ конечная цѣль драматической музыки, тогда какъ уже были на оперной сценѣ съ паразитальною, потрясающею правдою выражены—и борьба любви и ненависти въ сердцѣ Армиды и страшный, загробный голосъ статуи Командора, и глубоко-религіозныя таинства жрецовъ Озириса?"

Въ такомъ смыслѣ сильно ратовалъ противъ итальянскаго направленія глубоко и тонко-поэтической, просвѣщенный германскій художникъ Веберъ, (род. 1786 г. ум. 1826 г.).

Свидѣтель первыхъ триумфовъ Россини, и, конечно, отдавая справедливость превосходнымъ сторонамъ его таланта, Веберъ не могъ быть равнодушнымъ къ господству нелѣпости, нелогичности на итальянской оперной сценѣ.

Противъ этихъ постыдныхъ послѣдствій «орекіантизма» (ушеугодія), онъ ополчался словомъ и дѣломъ. Направление, которому Веберъ слѣдовалъ, какъ авторъ оперной музыки, было строго-драматическое, въ системѣ Глука, Керубини, Мегюля и лучшихъ произведеній Моцарта. Но, богато одаренный оригинальностью, Веберъ внесъ въ искусство много элементовъ и новыхъ. Мѣстный колоритъ и пейзажность прежде Вебера въ оперѣ являлись рѣдкими, скромными исключеніями. Съ Вебера все это сдѣлалось ингредиентомъ оперной музыки—необходимымъ. Сверхъ того не надобно забыть, что кромѣ Россини, Веберъ имѣлъ современникомъ Бетховена. Могущество и неисчерпаемая выразительность оркестра въ твореніяхъ исполина симфонической музыки не могли пройти безъ вліянія на мягкую, впечатлительную натуру Вебера—и, стоя въ своихъ операхъ на чисто-національной почвѣ, онъ долженъ былъ воспользоваться приемами Бетховена, въ его истинно-германской оперѣ.

Хотя по собственно-музыкальному изобрѣтенію и особенно по нѣкоторымъ, не совсѣмъ сильнымъ сторонамъ фактуры, Веберъ и не можетъ стать на ряду съ первостепенными гениями музыки, но оперы его, по выдержанности глубоко-поэтическаго настроенія въ нихъ высказаннаго въ цѣломъ и въ каждой части, по чрезвычайной обдуманности драматизма, по живости красокъ и пластичности характеровъ, занимаютъ чрезвычайно-высокое мѣсто въ искусствѣ, а въ впечатлѣніи ими производимомъ успѣшно соперничаютъ и съ Моцартомъ, и съ Глукомъ.

Сознательно стремясь къ поэзии и къ драматизму въ цѣломъ складѣ оперы, отбросивъ почти всѣ наросты виртуозничанья и академической рутинности, Веберъ уже чрезвычайно близокъ къ тому идеалу оперы, который еще не могъ быть зрѣлымъ во время Глука, а Моцарту удавался только частію, въ видѣ исключенія. Во Фрейшюцѣ уже Веберъ поднялся высоко надъ современными ему подражателями слабымъ сторонамъ Моцарта. Но во Фрейшюцѣ

еще остался складъ нѣмецкой оперы съ діалогомъ (8-й типъ), т. е. вандальское разрѣзываніе оперной музыки на нѣсколько отдѣльныхъ, замкнутыхъ въ себѣ музыкальныхъ пьесъ, пришитыхъ другъ къ другу самой прозаической прозой разговора. Этотъ не выгодный складъ достаточно вредилъ организму оперы и удалялъ его отъ инстинктивно понятаго Веберомъ идеала. Разрывчатость формъ отразилась и въ самой музыкѣ, не смотря на всю ея вдохновенность. Къ тому-же самая канва «Фрейшюца», при всемъ выгодномъ для музыки лиризмѣ, при всей поэзиі сюжета, дымящаго ароматомъ богемскихъ лѣсовъ и свѣжестью примитивной народной легенды,—довольно мелка въ сущности, и драматическій узелъ развязанъ въ ней слишкомъ по дѣтски (съ нашей нынѣшней точки зрѣнія).

Въ «Эвриантѣ» Веберъ эманципировался отъ рутинныхъ условій типа нѣмецкой оперы. вмѣстѣ съ отстраненіемъ разговорной прозы и удовлетвореніемъ чрезъ это весьма важныхъ историческихъ условій,—является въ Эвриантѣ очевидное стремленіе возвести сплошь всѣ моменты пьесы, даже не главные, эпизодическіе, на степень музыкальныхъ и тѣмъ превратить пьесу въ единственный, музыкально-драматическій организмъ.

Въ этой прелестной, рыцарски-романтической оперѣ, высшемъ проявленіи Веберова опернаго идеала, Ахиллесовой пятой, кромѣ нѣкоторыхъ уступокъ внѣшне-музыкальнымъ цѣлямъ, является опять—слабость либретто. Въ немъ, конечно, есть истинный драматическій интересъ, (почти тотъ-же, что въ Цимбелинѣ Шекспира, только съ неудачною подмѣсю элемента фантастическаго); но онъ развитъ неловко, плоско и съ большими натяжками противъ психологіи и правдоподобія,—не говоря уже о приторной сентиментальности словъ.

Новые элементы, внесенные Веберомъ въ искусство, всѣ клонились къ большей характерности оперной музыки.

Успѣхъ Веберовыхъ оперъ (преимущественно—Фрейшюца) заставилъ оперныхъ композиторовъ стремиться къ такой же яркости мѣстнаго колорита и къ сближенію съ сюжетами національными.

Изъ этого,—вмѣстѣ съ наслѣдственнымъ отъ Спонтини большимъ участіемъ хоровыхъ массъ—родились такія громадныя оперы, какъ «Нѣмая въ Портичи»—Обера, «Вильгельмъ Телль»—Россини (1829). (Политическое положеніе Франціи передъ іюльской революціею 1830 г. было не безъ вліянія на выборъ сюжетовъ и на удачу оперъ этихъ въ Парижѣ).

Ни въ какомъ искусствѣ общее, результирующее впечатлѣніе художественнаго созданія не зависитъ такъ прямо отъ перваго замысла, отъ момента поэтическаго зачатія, какъ въ музыкѣ.

Если въ первоначальный замыслъ входитъ какой-бы то ни было расчетъ посторонній истинно-художественнымъ, поэтическимъ цѣлямъ, расчетъ этотъ непременно обнаружится въ самомъ произведеніи, къ его явной невыгодѣ (на строгихъ вѣсахъ эстетики).

Оберъ, многими сторонами таланта, безъ сомнѣнія, и сравненъ быть не

можетъ съ первостепенно-гениальнымъ Россини, но онъ писалъ свою «Нѣмую» вдохновенно, съ большою наивною творчествомъ (на сколько то допускали рутинныя академическія условія парижской большой оперы) и вышло произведеніе, при всѣхъ своихъ недостаткахъ, необыкновенно-одушевленное, симпатическое. Драма занимательна, музыкальна въ основѣ своей; музыка почти вездѣ драматична, хотя, мѣстами очень плоска; большихъ натяжекъ въ ходѣ пьесы въ жертву внѣшнему эффекту и рутинны почти нѣтъ (кромѣ перваго дивертисмента и совершенно-лишняго изверженія Везувія).

«Вильгельмъ Телль» при громадныхъ достоинствахъ мелодіи, обработки гармонической; особенно въ мастерскихъ хорахъ, при всей чудесной колоритности оркестра, произведеніе въ общемъ результатъ—холодное. Оно продиктовано не столько внутреннею поэзіею сюжета, сколько желаніемъ плѣнить Парижанъ, (съ ними потомъ и цѣлый свѣтъ), новыми сторонами таланта, блистательнымъ сближеніемъ своей чисто-итальянской фигуры съ формами Спонтиньевскими и съ завоеваніями Бетховена и Вебера. Колоссальность Россиньевскаго дара позволила ему побѣдоносно разрѣшить задачу, но какъ-то невольно чувствуется, что Россини тутъ въ гостяхъ у французовъ и нѣмецъ, а не у себя дома, какъ въ Севильскомъ Цирюльникѣ.

Сверхъ того, при такомъ серьезномъ сюжетѣ, какъ «Вильгельмъ Телль», особенно ярко выступаютъ рутинныя нелѣпости въ складѣ и поворотѣ всей оперы, какъ пьесы. Для чего Геслера заставляютъ полчаса смотрѣть на очень скучныя тирольскіе «*ras de six*»?—для того, чтобы былъ второй дивертисментъ въ оперѣ, по условной французской выкройкѣ. Для чего австрійская принцесса Матильда, родственница Геслера (т. е. Берта въ Шиллеровскомъ Теллѣ), влюблена въ пастуха Арнольда Мельхталя?—для сладкогласныхъ и итальянски-виртуозныхъ дуэтовъ примадонны съ первымъ теноромъ и т. д. Всего и перечислять не стоитъ. Видя такое постоянное господство пустяковъ въ оперныхъ канвахъ, по неволѣ, вспомнишь сарказмъ Вольтера о современныхъ ему оперныхъ спектакляхъ: «*ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante*».

Тѣмъ ли можетъ и должна быть опера, чѣмъ ее сдѣлали?

И не забудьте, что этотъ вздоръ, эта нелогичность, это отсутствіе разумно-поэтического склада встрѣчаются въ самыхъ лучшихъ, въ знаменитѣйшихъ, въ первѣйшихъ операхъ въ свѣтѣ! Каковы же должны быть не первѣйшія?

Обозрѣвая борьбу идеала съ практикой оперы, мы дошли до «Вильгельма Телля». Въ чемъ заключалась дальнѣйшая судьба французской большой оперы?

Взглянемъ на дѣятельность великаго оперныхъ дѣла мастера, который, послѣ Россини, наслѣдовалъ скипетръ перваго драматическаго композитора въ Парижѣ—значитъ и въ цѣломъ свѣтѣ.

Джакомо Мейерберъ (род. 1792 г.), берлинскій еврей происхожденіемъ, соученикъ Вебера въ классахъ Аббата Фоглера, дебютировалъ на композитор-

скомъ поприщѣ, (въ очень молодыхъ годахъ), произведеніями чисто-нѣмецкаго стила, которыя особеннаго успѣха не имѣли. Это обстоятельство и блестящіе триумфы Россини заставили молодаго Мейербера (къ великому огорченію Вебера), немедленно перейти подъ знамена итальянской школы.

Въ чисто-итальянскомъ, модномъ вкусѣ, Мейерберъ написалъ нѣсколько оперъ и одною изъ нихъ «Il crociato in Egitto», замѣчательно-мелодическою, — стяжалъ лавры.

Между тѣмъ Россини завладѣлъ парижскою большою оперою и съ каждымъ новымъ произведеніемъ совершалъ блистательныя завоеванія въ искусствѣ.

Даровитый и расчетливый Мейерберъ, подражая Россини въ стилѣ, увидѣлъ необходимость подражать ему и въ избраніи Парижа главною для себя ареною.

Чтобы имѣть большой успѣхъ въ Парижѣ, въ 30-хъ годахъ, т. е. послѣ «Нѣмой» и «Вильгельма Телля», что надобно было?

Воспользовавшись Россинизмомъ въ его переселеніи на почву французской большой оперы, удовлетворить и требованіямъ орекиантовъ колоратурными аріями и дуэтами по итальянской манерѣ и требованіямъ недавно развившейся и вошедшей въ моду расцвѣченной характерности оперной музыки, угодить всѣмъ привычкамъ парижской оперной публики (она всегда крѣпко держится своихъ привычекъ), угодить вкусу дилетантовъ, насыщенныхъ пышною мелодичностью и блестящимъ оркестромъ въ «Моисей», въ «Осадѣ Коринѳа», великолѣпными хорами въ «Нѣмой» и въ «Вильгельмѣ Теллѣ», но угостить этихъ дилеттантовъ, сверхъ того и чѣмъ нибудь новенькимъ, особенно пикантнымъ.

Для такой «пикантности» свѣжее, неразработанное поле представить перенесеніе на французскую почву Веберовской фантастичности (во Фрейшюцѣ), Веберовскаго романтизма средневѣковыхъ рыцарей (въ Эвриантѣ и Оберонѣ). Сверхъ того (по примѣру одной сцены въ «Нѣмой»), полезно будетъ пересадить на театрѣ цѣликомъ нѣсколько лоскутковъ или даже большихъ отрывковъ музыки религіозной, церковной, — это составитъ яркій контрастъ съ мирскими, грѣховными, фривольными элементами остальныхъ частей оперы.

Пусть чистота искусства тяжело страдаетъ отъ неорганическаго, совсѣмъ внѣшняго смѣшенія стилей и элементовъ, чрезвычайно неродственныхъ между собою; пусть всевозможныя натяжки, въ пользу балетовъ, декораций, виртуозовъ и музыкальныхъ диковинокъ обезображиваютъ складъ оперы, болѣе или менѣе поэтической въ главныхъ идеяхъ; пусть угожденіе всѣмъ на свѣтѣ, самымъ противоположнымъ вкусамъ (какъ по русской пословицѣ: «всѣмъ сестрамъ по серьгамъ») совершенно отвлечетъ слушателя-зрителя отъ основной мысли; пусть всѣ эти анти-эстетическія стремленія придадутъ оперѣ пестроту арлекинскаго платья или ярмарочнаго базара; пусть въ общемъ впечатлѣніи въ результатѣ отъ всѣхъ возможныхъ эффектовъ окончательно останется все

таки—вадоръ, публика утѣшена, слава выиграна—слѣдовательно! чего-же больше?

Плодомъ такихъ соображеній, при помощи, разумѣется, большаго таланта, явилась колоссальная опера «Робертъ Дьяволъ» (1831).

Расчетъ былъ вѣренъ, потому что успѣхъ Роберта, сомнительный только въ самыя первыя представленія, скоро сдѣлался громаднымъ. Опера облетѣла весь музыкальный міръ.

Въ 1836 году по тому-же рецепту, но съ перевѣсомъ стремленія къ историчности—написаны «Гугеноты»,—а въ 1849 году—«Пророкъ».

Для подкрѣпленія моего главнаго тезиса (о Вагнерѣ) мнѣ понадобится возвратиться къ операмъ Мейербера и разобрать нѣкоторыя части ихъ подробно. Тогда читатель увидитъ, что я очень далекъ отъ несправедливости къ громадному таланту автора Роберта, Гугенотовъ и Пророка, но убѣдится также—черезъ фактическія и логическія доказательства, что эти оперы,—не смотря на то, что составляютъ весьма важную ступень въ историческомъ развитіи оперной музыки,—не смотря на прогрессъ, въ нихъ проявившійся съ многихъ сторонъ,—въ цѣломъ несравненно дальше отъ истиннаго идеала оперы, нежели созданія Вебера.

Мейерберъ отлично воспользовался всѣмъ, что было до него, успѣшно ввелъ въ большую оперу характеристику драматическихъ положеній, отдѣльных лицъ, музыкальную обрисовку эпохи, мѣстности, въ степени гораздо значительнѣйшей, нежели въ «Нѣмой», въ «Теллѣ», можетъ быть даже больше, чѣмъ въ операхъ Вебера. Также и въ оркестровкѣ Мейерберъ развилъ Веберовскіе принципы и приемы до размѣровъ колоссальныхъ. Въ партитурѣ Пророка отражается вліяніе и Берлиозовыхъ нововведеній въ оркестрѣ. Участіе церковныхъ формъ придаетъ необыкновенную серьезность, даже величіе многимъ сценамъ Роберта, Гугенотовъ, Пророка. Совсѣмъ другую, прелестную сторону созданій Мейербера составляютъ сцены «mezzo-carattere», иногда «buffo», музыкальныя картинки «de genre». Спонтини, напримѣръ, по рутинной академичности, ходульности никакъ не допустилъ-бы въ серьезную оперу, ни дуэта Рембо съ Бертрамомъ, ни ригурнеля и романса Алисы въ 3-мъ актѣ Роберта, ни сцены перваго выхода «Фидесъ», ни терцета въ палаткѣ Анабаптистовъ.

Есть свѣдѣніе, что дирекція Парижской большой оперы колебалась принять «Роберта»,—не относится ли эта опера къ театру «Opera-Comique», такъ иными, своеобразными сторонами она мало подходила подъ строгія (!) формы Королевской Академіи Музыки.

Въ этомъ—великая честь для таланта Мейербера, который понялъ, что сценическая музыка должна перестать довольствоваться рутинной того или другаго типа, должна быть отраженіемъ жизни, должна какъ у Моцарта въ Донъ-Жуанѣ и Волшебной флейтѣ, захватывать всѣ роды, всѣ элементы самыя разнообразныя въ пользу драматической правды.

Но чѣмъ больше талантъ, тѣмъ больше и преступленіе этого таланта, когда онъ отклоняется отъ истинныхъ цѣлей искусства.

Способность къ музыкальной пластичности, къ живописанію музыкальному дана Мейерберу въ высокой степени, но онъ употребилъ эту способность прямо для своихъ расчетливыхъ цѣлей.

Высшее, что есть въ искусствѣ—правду выраженія онъ сознательно заставилъ служить неправдѣ мысли.

Онъ овладѣлъ всѣми богатыми средствами производить на оперной сценѣ впечатлѣніе могучее—но окончательно развратилъ оперную музу въ угоду парижской публикѣ.

Это поклоненіе Ваалу не могло не отразиться на всѣхъ произведеніяхъ Мейербера, не могло парализовать ихъ достоинства въ глазахъ истинныхъ жрецовъ искусства.

Мендельсонъ, Шуманъ, Марксъ, признавая всѣ достоинства оперъ Мейербера, удалялись отъ нихъ, какъ отъ чего-то чудовищнаго, какъ отъ позорныхъ грѣховъ оперной музы.

На истинно поэтическую и просвѣщенную натуру, Мейерберовы созданія при всей привлекательности нѣкоторыхъ сторонъ своихъ, не могутъ производить другаго впечатлѣнія.

Въ нихъ есть красоты всякаго рода, иногда соперничающія съ перво-степенно-гениальными произведеніями,—это правда; но въ нихъ, съ этимъ рядомъ, и всѣ пороки до Мейерберовыхъ оперъ, всѣ нелѣпости рутинныхъ условий, удержанныя для привычекъ публики; въ нихъ есть характерность, историчность, истинный драматизмъ, но въ каждой изъ оперъ, въ общемъ ея ходѣ, чувствуется неотразимо, что собственно поэтической цѣли въ ней нѣтъ, что тутъ все дѣло ни въ мысли, ни въ идеѣ произведенія, ни въ томъ результатномъ настроеніи, которое оставляетъ въ васъ Шекспирова драма, Бетховенова симфонія, опера Глука, Вебера, а въ самомъ процессѣ раздраженія вашей впечатлительности звуками, сценами, декораціями, то пріятными, то ужасными, то граціозными, то мрачными, то адскими видѣніями, то молитвеннымъ пѣніемъ, то сладострастными танцами, то изувѣрской рѣзней...

Средства несравненно богаче, могущественнѣе, ближе къ струнамъ души,—средства, для которыхъ собрана обильная дань и съ Глука, и съ Вебера, и съ Спонтини, и съ Россини, и съ Байрона, и съ Гофмана, и съ Тика и съ Гюго, но результатъ и въ пестрыхъ операхъ Мейербера столько-же ничтоженъ, пусть, какъ и въ первыхъ начаткахъ оперъ во Флоренціи, съ пестрыми процессіями колесницъ, слоновъ и скороходовъ.

Неужели всѣ высокія стремленія Глука, Моцарта, Вебера, должны были погибнуть даромъ, безвозвратно потонуть въ этомъ наплывѣ элементовъ неэстетическихъ, въ этомъ извращеніи цѣлей искусства?—

Ясно, что значительное преобразование въ области оперы было необходимо; ясно, что это преобразование должно было начаться съ противодѣйствія,

именно Мейерберу, возвращеніемъ оперы къ чистотѣ принциповъ Глука и Вебера.

Какъ это преобразование совершилось, увидимъ дальше.

## II \*).

«Опера прежде всего должна быть драмой».

А. В. Марксъ.

Die Oper ist vor Allem ein Drama.

А. В. Марх.

Musik des XIX Jahrhunderts. S. 165. 108. 184

Результатомъ, сдѣланнаго въ предъидущей статьѣ бѣглаго очерка разнородныхъ до вагнеровскихъ оперъ, является вопросъ, уже обозначенный въ прошлой статьѣ:

«Тѣмъ-ли можетъ и должна быть опера, чѣмъ ее сдѣлали? Положительный отвѣтъ на этотъ существенный вопросъ находимъ во мнѣніи берлинскаго профессора музыки, перваго изъ современныхъ намъ музыкальныхъ критиковъ, Маркса,—во мнѣніи, которое затѣмъ и выставляемъ здѣсь эпитафюмъ и девизомъ,

«Опера должна быть прежде всего—драмой».

«Но»—въ иравѣ замѣтить читатели—«въ этой мысли нѣтъ ровно ничего новаго для насъ! Мы всѣ знаемъ, что опера есть музыкально-драматическое представленіе. Мы знаемъ также, что вся исторія оперы, отъ Перри и Качини до вчерашняго дня есть лѣтписиь большаго и меньшаго сближенія музыки съ цѣлями драматическими.

Кромѣ того сейчасъ являются возраженія въ слѣдующемъ родѣ:

«Опера должна быть драмой,—но чѣмъ доказать необходимость самой оперы въ такомъ смыслѣ? Для чего нужна драма съ музыкой или музыкальная драма, когда и драма, сама-по-себѣ, очень легко обходится безъ пособія музыки,—и музыка сама по-себѣ, въ своемъ высшемъ свободномъ проявленіи, въ симфоніи, обходится не только что безъ драмы, но даже вовсе безъ словъ?»

Для чего—когда есть на свѣтѣ Шекспиръ, есть на свѣтѣ Бетховень—искать смѣшенія ихъ искусствъ? Для чего необходима эта прикладная музыка или прикладная драма?»

«Не есть-ли опера,—ата «будто-бы драма» изъ людей, которые, во всѣхъ случаяхъ жизни, не говорятъ, а поютъ—явленіе прихотливое, случайное въ области театральнаго зрѣлища, столько-же въ своемъ ходѣ нелѣпное и условное, какъ балетъ съ его нѣмыми дѣйствующими лицами? Идеаль слянія во едино идеи и равновѣсія трехъ искусствъ (поэзіи, музыки и мимики) въ одномъ произведеніи—не есть-ли изобрѣтеніе кабинетное, а на практикѣ—несбыточная мечта?»

\*) Русское Слово, 1859 г., № 7.



Всѣ эти вопросы, разсмотрѣнные до глубины корней своихъ, принадлежать къ труднѣйшимъ по части философіи искусства. Отвѣчать на нихъ слѣдуетъ, по настоящему, не журнальными статьями, а цѣлыми томами эстетическихъ изслѣдованій (что и сдѣлалъ гениальный Рихардъ Вагнеръ, какъ мы увидимъ).

Между тѣмъ, не затрогивая этихъ вопросовъ вовсе, не возможно пояснить существа, совершенной Вагнеромъ реформы въ области оперы, не возможно оправдать мнѣнія Маркса, убѣжденія идеальнаго, но выработавшагося вслѣдствіе историческаго развитія оперы, включая туда и вагнеровыя завоеванія.

Вотъ, почему задача наша требуетъ, чтобы мы присмотрѣлись поближе къ свойствамъ музыки вообще, со стороны ея драматическаго элемента, и изъ этихъ свойствъ сначала «а priori» вывели возможность и необходимость музыкальной драмы.

Исторія музыки въ прошломъ и нынѣшнемъ вѣкѣ представляетъ любопытные примѣры борьбы, враждованія партій, руководимыхъ взаимно-противоположнымъ пониманіемъ сущности музыкальнаго искусства. Въ семидесятыхъ годахъ XVIII столѣтія посѣтители парижской оперы дѣлились на два лагеря и вели между собою значительную войну—устно и печатно. Одна партія, къ которой принадлежалъ король Людовикъ XVI (Le coin du Roi)—ратовала за автора Дидоны, итальянскаго маэстро Пичини, за сладкогласіе его мелодій, выгодныхъ для пѣвческой виртуозности;—другая партія, покровительствуемая королевою Маріею-Антуанетою, стояла за автора Ифигеніи и Альцесты, нѣмецкаго музыканта Глука, за его блистательныя завоеванія на полѣ драматической правды. Каждый журналистъ, публицистъ, словесникъ, литераторъ, ученый, каждый аббатъ, каждый придворный щеголь былъ не премѣнно или Глукистъ или Пичинистъ. (Хотя бѣольшая часть изъ этихъ господъ рѣшительно ничего не понимали въ музыкѣ и, слѣдовательно, полемика велась жарко, но отнюдь не разумно,—кромѣ немногихъ исключеній, это были выстрѣлы по воробьямъ—или война Донъ-Кихота съ мельницами).

Въ двадцатыхъ годахъ нашего вѣка почти такая-же вражда, но уже съ большимъ пониманіемъ дѣла, осуществилась въ журналахъ, особенно нѣмецкихъ—по случаю соперничества славы Вебера со славою Россини.

Приверженцы Танкреда не находили никакихъ достоинствъ въ Фрейшюцѣ и трунили надъ неловкостью веберовыхъ мелодій въ отношеніи пѣвческаго. Энтузіасты къ чудесамъ веберовой музыки, полной правды и романтизма, жестоко подсмѣивались надъ контральтовыми руладами паладиновъ, надъ стереотипными каденцами и кабалеттами, надъ приторностью мелодій въ самыхъ патетическихъ моментахъ, надъ концертностью всего поворота пьесы и совершеннымъ отсутствіемъ правды выраженія въ очень многихъ сценахъ россиньевскихъ оперъ.

Однимъ словомъ, это была борьба школы нѣмецкой со школою итальянскою. (Замѣтить надо, что Моцартъ, Керубини, Спонтини и Мегюль считались

принадлежащими прямо къ нѣмецкой музыкѣ, наравнѣ съ Веберомъ, Шпоромъ, Вейглемъ и Винтеромъ;—о Глукѣ тогда мало вспоминали).

Партія Россинистовъ, партія итальянскаго сладкогласія и ушеугодія, поддерживаемая такими могучими «союзниками» какъ Паста, Кодзари, Лаблашъ,—была до того сильна, что только чрезмѣрная нѣмецкая популярность музыки Фрейшюда могла на нѣсколько времени оставить побѣду на сторонѣ Веберистовъ.

Веберова-же зрѣлѣйшая опера, Эврианта, уже не могла имѣть успѣха въ Вѣнѣ, въ то время, когда самъ великій титанъ, Бетховенъ, въ этомъ городѣ, который сдѣлался для него второю родиною, въ городѣ, гдѣ стяжалъ онъ столько лавровъ своими бессмертными сонатами, квартетами, симфоніями—былъ почти забытъ, оставленъ въ тѣни за лучезарнымъ сіяніемъ моднаго Россини.

Девятая симфонія и вторая месса Бетховена, эти чудеса искусства исполненныя въ одномъ концертѣ, въ пользу автора,—не могли привлечь публики, которая бѣжала толпами на представленія Семирамиды и Итальянки въ Аджирѣ....

Прошло болѣе четверти вѣка. Пониманіе музыкальное значительно развилось въ нѣмецкихъ столицахъ. Послѣднія произведенія Бетховена перестали считаться исчадіями глухоты и безумія, и начинаютъ быть повсемѣстно признаваемы за высшее выраженіе высшей гениальности. Вѣна, не оцѣнившая Эврианты въ 1825 году, восторгается теперь операми Вагнера, въ которыхъ тотъ-же строго драматическій стиль Эврианты развитъ послѣдовательнѣе, могущественнѣе, шире, и безъ малѣйшихъ уступокъ легкому вкусу большинства. На ряду съ Вагнеромъ, и въ Вѣнѣ, и въ Берлинѣ даются Травиаты и Трубадуры; но критика знаетъ имъ цѣну, отводитъ имъ подобающее мѣсто и, конечно, въ наше время соперничество итальянскихъ оперъ не только съ Веберомъ, Вагнеромъ, но даже съ Мейерберомъ не можетъ быть принято съ серьезной стороны.

Однако борьба принциповъ музыкальныхъ и въ наше время существуетъ, и, можетъ быть, еще ожесточеннѣе, нежели война Глукистовъ и Пичинистовъ, Веберистовъ и Россинистовъ. Она только—сообразно прогрессу современному—приняла другой характеръ. Она выказывается въ видѣ злой, систематической оппозиціи большихъ европейскихъ журналовъ противъ новѣйшаго музыкальнаго направленія, котораго героями, вслѣдъ за Гекторомъ Берлиозомъ и Робертомъ Шуманомъ, блестятъ теперь на музыкальномъ горизонтѣ, Рихардъ Вагнеръ и Францъ Листъ. Нынѣшнюю борьбу можно назвать ожесточеннѣе прежнихъ, потому что обѣ враждующія партіи обладаютъ несравненно большимъ запасомъ пониманія и свѣдѣній, теоретическихъ и практическихъ; сущность предмета—временемъ, опытностью, прогрессомъ критики весьма уяснилась. Теперь подходятъ къ предмету всегда съ разумной, философской стороны—и отстаиваютъ свои убѣжденія логически, послѣдовательно, со всеоружіемъ при-

мѣровъ и доказательствъ. Въ прежнее время бывало много выстрѣловъ холостыми зарядами; теперь перестрѣливаются исправно начиненными бомбами, гранатами и конгревовыми ракетами. Для примѣра—стоитъ сравнить музыкально-полемическія статьи Ж. Ж. Руссо въ его музыкальномъ словарѣ, весьма дѣльные для того времени,—жалкія нападенія Мармонтеля (!) и Лагарпа (!) на великаго Глука, насмѣшки умнаго, поэтическаго, но не философски-подготовленнаго К. М. Вебера надъ итальянскими операми \*), разнокалиберныя статьи по этому предмету въ Лейпцигской музыкальной газетѣ 20-хъ годовъ и т. д. съ нынѣшними перестрѣлками въ родѣ горячей и мастерски-написанной брошюрки одного ученика Листа, Ганса Бронсара, въ защиту новѣйшей школы противъ нападеній Аугсбургской газеты (Allgemeine Zeitung) \*\*) или цѣлаго трактата даровитаго Ганслика «о музыкальной красотѣ» \*\*\*), гдѣ ученый, остроумный и весьма свѣдущій по музыкѣ авторъ силится доказать разными парадоксами, что для музыки смыслъ, поэтическая задача, драматическое выраженіе—будто-бы вовсе не существуютъ, что все музыкальное изящество, вся прелесть, все очарованіе музыки состоитъ единственно въ искусномъ, красивомъ сочетаніи, сплетеніи красивыхъ звуковъ, въ музыкальныхъ, если такъ выразиться, узорахъ. Если всѣ эти разнохарактерныя враждованія окинуть однимъ общимъ взглядомъ, если выжать изъ нихъ самую сущность вопросовъ, можно всѣ эти полемики привести къ одному знаменателю. Дѣло идетъ объ основныхъ свойствахъ самой музыки, о дуализмѣ неразлучномъ съ ея сущностью.

Музыка есть—игра звуками, игра ихъ кристаллическимъ сочетаніемъ, одновременными (аккордъ) или чередующимися (мелодія, гармонія съ мелодіей),—при условіяхъ симметричности движенія (ритмъ).

Это одна сторона, которая, конечно, дѣйствуетъ на душу, чрезъ впечатлѣнія слуха,—нѣжить насъ, ласкаетъ—успокаиваетъ, волнуетъ до нѣкоторой степени.

Но это еще не вся музыка; точно какъ узоръ, сочетаніе линий и красокъ, игра линіями и красками, свѣтомъ и тѣнью интегрально входитъ въ искусство живописи, но еще не есть—вся живопись.

Музыка, кромѣ игры звуками, есть—языкъ души сердца, отчасти совпадающій со словесною рѣчью, отчасти съ нею несоизмѣримый, довыражающій, досказывающій душевныя волненія, тайны душевнаго міра, которыя слову, съ его разсудочнымъ символизмомъ—недоступны.

Историческій ходъ развитія музыкальнаго искусства отъ первыхъ начатковъ его у разныхъ народовъ до нынѣшней нашей музыки, дочери христіанской вѣры, показываетъ преобладаніе то одного, то другого изъ двухъ началъ.

\*) Въ особо изданныхъ литературныхъ сочиненіяхъ Вебера. *Hinterlassene Schriften. Gesammelt und herausgegeben von Theodor Helle.*

\*\*) Hans von Bronsart. *Musikalische Pflichten.* Leipzig. 1858.

\*\*\*) Dr. Hanslick. *Vom Musikalisch-Schönen.*

При первыхъ зародышахъ музыкальнаго искусства (и теперь въ народахъ и классахъ общества необразованныхъ)—музыка является въ видѣ пѣсни большею частью вмѣстѣ и съ пляскою; неразлучно, слѣдовательно, со словами пѣсни (съ поэзіею) и съ тѣлодвиженіями (мимикою). Слѣдующимъ началомъ является ритмъ,—элементъ общій поэзиі звуковъ—поэзиі словесной и поэзиі тѣлосложеній.

Эта естественная связь трехъ родственныхъ между собою искусствъ вытекающая изъ ихъ свойствъ, лежала въ основѣ зрѣлищъ и богослужебныхъ празднествъ у самаго поэтического народа въ свѣтѣ, у древнихъ Грековъ.

Эта естественная связь музыки съ поэзіею и мимикою никогда, въ проявленіяхъ искусства, не можетъ быть совершенно-затемнена, утрачена.

«Море разлучаетъ и соединяетъ земли: такъ музыка разлучаетъ и, вмѣстѣ, соединяетъ двѣ противоположныя стороны человѣческаго искусства,—пляску и поэзію.

«Музыка—сердце; кровь, начиная отъ него бѣгъ свой, сообщаетъ вѣпности тѣла его теплую, живую краску,—нервамъ мозга, кнутри обращенныхъ, даетъ пищу и внутреннюю жизнь. Черезъ сердце разумъ становится родственнымъ всему тѣлу,—черезъ сердце чувственность человѣка связуется съ умственной дѣятельностью.

«Органъ сердца есть звукъ, художественно-сознательный языкъ сердца—есть музыка. Она—полная дыханіемъ жизни, сердечная любовь, которая возвышаетъ, облагораживаетъ чувственныя впечатлѣнія и придаетъ плоть и кровь отвлеченнымъ мыслямъ.

«Черезъ музыку, поэзія и пляска понимаютъ другъ друга: въ ней соприкасаются, взаимно собою проникаются органическіе законы каждаго изъ этихъ искусствъ; черезъ музыку—метръ поэзиі и тактъ пляски становятся однимъ и тѣмъ-же ритмомъ, необходимымъ какъ бѣженіе сердца».

Такъ выражается Рихардъ Вагнеръ \*), глубоко философствуя въ поэтическихъ образахъ, и дѣлая вѣрнѣйшія эстетическія бближенія, которыя до него никому въ голову не приходили—хотя были у всѣхъ передъ глазами.

Проводя послѣдовательно аллегорическую параллель музыки съ моремъ, Вагнеръ продолжаетъ.

«Эллинъ, пускаясь на своемъ весельномъ кораблѣ въ открытое море, никогда не покидалъ изъ виду берега; для него море было надежнымъ сообщеніемъ отъ земли къ землѣ, онъ плылъ подъ мелодическій ритмъ своихъ весель,—то нѣжа зрѣніе пляскою прибрежныхъ нимфъ; то прислушиваясь къ гимну котораго строфы въ стройномъ хороводѣ приносились къ нему вѣтеркомъ изъ ближняго храма. На поверхности воды, окаймленные лазурью неба, отражались во всей вѣрности берега съ утесами, долинами, деревьями, цвѣтами, людьми: и въ этомъ колеблющемся зеркалѣ жизни Эллинъ понималъ—гармонію». «Отъ береговъ мірской жизни отдалился—Христіанинъ.

\*) Das Kunstwerk der Zukunft. Leipzig. 1850. S. 68.

«Онъ уплывалъ дальше и дальше въ широкое море—остался наконецъ уединеннымъ между моремъ и небомъ въ безпредѣльномъ океанѣ. Слово, слово религіи, вѣры было для него компасомъ, обращающаго его постоянно—къ небу. Небо разстигалось надъ нимъ вездѣ, вездѣ горизонтомъ полагая видимыя границы океану; но мореплаватель никогда не достигалъ этихъ границъ, отъ вѣка до вѣка онъ стремился къ вождѣльной и недостигаемой новой отчизнѣ»...

Говоря безъ метафоръ и аллегорій, которыя легко могутъ показаться читателямъ странными, такъ какъ несомнѣнно приходится къ духу нашего языка,—скажемъ, что древній міръ не понималъ музыки иначе, какъ въ соединеніи со словами (пѣсню, гимномъ, декламаціею въ родѣ речитатива) или со словами и съ пляскою.

Отдѣленіе, высвобожденіе музыки до ея самостоятельнаго значенія, какъ особаго искусства, является только у христіанскихъ народовъ и преимущественно—на западѣ Европы.

Понятно, что при «эманципаціи» музыкальнаго искусства отъ поэзіи и мимики, собственно-музыкальное построеніе, кристалличность музыкальныхъ формъ, свободная игра изящнымъ сочетаніемъ музыкальныхъ звуковъ, должна была развиваться самостоятельно, сложиться въ свои особыя организмы, вызвать эстетическіе элементы новые, небывалые ни въ поэзіи словесной, ни въ поэзіи тѣлодвиженій. Ясно, что такимъ образомъ одно изъ эстетическихъ началъ музыки—свободная игра звуками, архитектоника звуковъ въ тысячѣ случаевъ могла брать перевѣсъ надъ другимъ столько-жъ существеннымъ для музыки началомъ—отраженіемъ психическаго міра въ звукахъ, т. е. надъ языкомъ души, сердца.

Но оба начала въ самомъ существѣ музыки слиты неразрывно и въ идеально-совершенныхъ созданіяхъ этого искусства всегда водворяется равновѣсіе между обоими его началами.

Въ простыхъ, безыскусственныхъ организмахъ музыки,—въ народныхъ пѣсняхъ—мелодія, высказывается одно данное настроеніе души, одинъ психическій моментъ, большею частію согласованный съ первою строкою, съ первымъ стихомъ текста пѣсни.—Далѣе, на повтореніе той-же мелодіи ложатся уже совсѣмъ другія слова, иногда—въ подробностяхъ вовсе не подходящія подъ характеры мелодіи. Но наивное народное творчество объ этомъ нимало не заботится, и именно въ господствѣ одного, единичнаго «лирическаго» настроенія души и заключается одна изъ главнѣйшихъ прелестей этого рода музыки.

Если музыкантъ—сочинитель беретъ данный народный напѣвъ (какъ это дѣлалъ чрезвычайно часто Гайднъ въ своихъ квартетахъ, симфоніяхъ, какъ дѣлалъ Глинка въ своей Камаринской) и разрываетъ его подъ вдохновеніемъ собственной, инстинктивно-музыкальной фантазіи, т. е. избравъ этотъ напѣвъ темой, строитъ изъ нея свои музыкальныя зданія,—эта «игра звуками»—хотя бы безъ малѣйшей, опредѣленной программы, безъ заранѣе условленной задачи поэтической—будетъ сама-по-себѣ вызывать въ душѣ длинную цѣпь

разнообразныхъ настроеній, имѣющихъ только большую или меньшую родственность первообразному лирическому моменту темы.

Въ музыкѣ такъ-созданной является, почти безъ умысла автора, смыслъ драматическій; мелькають такія и такія картины, такіе и такіе аффекты души; все это является, конечно, неясно, неопредѣленно—потому что къ такой ясности, къ такой опредѣленности, какъ въ разсудочныхъ понятіяхъ, музыка и стремиться не должна, зная, что это вовсе не ея дѣло.

Словами разсудочнаго языка невозможно пояснить самыхъ элементарныхъ ощущеній въ музыкѣ: разницу, напримѣръ, въ впечатлѣніи аккорда минорнаго и мажорнаго. Тѣмъ мѣнѣе можно ожидать разсудочной опредѣленности отъ безконечно-разнообразныхъ сочетаній музыкальныхъ формъ.

Еслибъ всѣ движенія души, всю внутреннюю таинственную, психическую жизнь можно было передать «словомъ», музыка вовсе-бы и не существовала.

Она несоизмѣрима со словесною рѣчью и въ этомъ—главное ея очарованіе.

Вникая въ свойства музыки, не будемъ упускать изъ-виду, что въ чисто-инструментальной музыкѣ самъ-собою, невольно, иногда независимо отъ намѣреній автора, проявляется элементъ драматическій.

Сколько есть анданте, адажіо въ сонатахъ, квартетахъ и симфоніяхъ, съ характеромъ гимна, молитвы.

Сколько есть минувтовъ, скерцо, въ которыхъ рѣзкій, опредѣленный, веселый ритмъ живо представляетъ пляску.

Сколько есть страстныхъ аллегро, въ которыхъ слышатся взрывы гнѣва, жалобы, мольбы, стоны, слезы—есть мелодическія фразы, какъ нельзя ближе напоминающія речитативъ, патетическую декламацію....

Все это вызываетъ поэтическій смыслъ, будто просится подъ дѣйствіе... подъ слова....

Музыка, въ глубинѣ своей сущности, не перестаетъ быть въ соединеніи съ родственными ей искусствами: поэзіею и мимикою. По парадоксальной теоріи Ганслика поэтическое значеніе совершенно-лишнее, постороннее дѣло для инструментальной музыки. Онъ убѣжденъ, что на увертюру къ Коріолану можно было-бы надписать «Эгмонтъ»; на увертюру къ Эгмонту «Коріоланъ»; на симфонію героической надписать «пасторальная», надъ пасторальной надписать «героическая»,—и впечатлѣніе будто-бы нисколько не пострадаетъ! А мы скажемъ, что если героическая симфонія или пасторальная восхищаютъ насъ собственно музыкальными своими прелестями—кристаллическою и органическою красотою сочетанія звуковъ, то это очарованіе нисколько не утрачивается, а безконечно разрастается, когда мы ставили воображеніе наше въ ту сферу, въ ту область впечатлѣній, которая обозначена въ заглавіи—самимъ авторомъ.

Бетховенъ выразилъ свои ощущенія, навѣянные ему сельскою природою; съ дивнымъ искусствомъ изобразилъ эту природу, какъ она отразилась въ душѣ его и немногими «словами» заглавіи завѣщалъ намъ свою мысль.

Такъ и въ героической симфоніи, такъ и въ Эгмонтъ, такъ и въ Коріо-ланъ, поэтическое содержаніе музыки въ главныхъ чертахъ определено. А насъ хотять увѣрить, что тутъ, въ этихъ нотахъ будто-бы нѣтъ никакого значенія, что это все просто «игра звуками» т. е. пустые забавы слуха! Уни- зительно для музыки!

Величайшій изъ героевъ музыки инструментальной, величайшій въ свѣтѣ симфонистъ, Бетховенъ, овладѣвъ всѣми формами оркестровыхъ сочетаній до могущества волшебнаго, сталъ яснѣе и яснѣе сознавать тяготѣніе инструмен- тальной музыки къ поэтическому смыслу. Начиная съ героической (III), всѣ дальнѣйшія шесть его симфоній имѣютъ внутреннюю программу (все равно, высказана ли она въ заглавіи или не высказана), что можно доказать факти- чески; но не довольствуясь такимъ, внутреннимъ, идеальнымъ сближеніемъ, проявляющимся и кромѣ симфоній во многихъ сонатахъ его для одного фор- тепіано и въ послѣднихъ шести квартетахъ, Бетховенъ двумя своими творе- ніями уже «реально» соединилъ міръ симфоніи съ областью пѣнія, слова че- ловѣческаго—именно: въ фантазіи для фортепіано съ оркестромъ и хоромъ (ор. 80) и въ послѣдней своей симфоніи (ор. 125), съ финаломъ на слова шиллеровой оды «къ радости». (An die Freude).

Должно-ли считать девятую симфонію Бетховена крайнимъ, высшимъ предѣломъ симфонической музыки вообще,—послѣднимъ ея словомъ (какъ считаетъ Вагнеръ) или—нѣтъ—намъ необыкновенно-важно то явленіе, что величайшему симфонисту для воплощенія идей, его переполнявшихъ,—міръ инструментовъ, міръ безсловесный, оказался недостаточнымъ. Изъ внутрен- нихъ потребностей своего симфоническаго міра Бетховенъ возжаждалъ—слова человеческого.

Музыка, прихотливо, эгоистически отдѣлившаяся отъ словесной поэзіи и самостоятельно разработавшая свои элементы, почувствовала, что пора ей опять возвратиться къ родной сестрѣ—и снова протянула ей руку.

Остановивъ такъ долго вниманіе читателей на предметѣ, имѣющемъ съ нашею темою связь непрямую. т. е. на музыкѣ инструментальной, симфони- ческой, я не считаю однако этихъ разсужденій вводными, эпизодическими.

Цѣлью сказаннаго была та мысль, что музыкѣ, хотя-бы и безъ словъ, постоянно-присущъ элементъ драматическій, элементъ языка душевнаго, даже когда создающій музыку не задаетъ себѣ никакого преднамѣреннаго поэтиче- скаго содержанія—тѣмъ болѣе, тѣмъ явственнѣе элементъ выразительности драматической присущъ музыкѣ, когда въ идеѣ автора поэтическое содержа- ніе сливалось съ музыкальнымъ, одно другимъ обусловливалось, наконецъ, что были въ искусствѣ факты, удостовѣряющіе, что музыка симфоническая тяготѣетъ къ слову, въ немъ органически нуждается, имъ разрѣшается.

Взирая съ этой стороны на музыку, можно сказать съ Марксомъ, что сущность всей на свѣтѣ музыки, въ ея высшемъ развитіи, есть драматизмъ.

(Schon die Natur der Musik ist in ihrer höhern Entwicklung dramatisch \*).

Если въ безднѣ случаевъ инструменты бетховенскаго оркестра (например гобой въ одной фематѣ перваго аллегро симфоніи Smoll) совершенно превращаются въ индивидуальную личность, въ дѣйствующее лицо, съ его живымъ голосомъ, съ голосомъ, который говорить—безъ слова; если вообще законы мелодической формы, просодіи музыкальныхъ фразъ въ сущности тѣ же самыя, что и законы просодіи стиха, то ясно, что музыка заключаетъ въ себѣ полнѣйшую способность сливаться съ поэзіею словесною, проникаться ею, нисколько не утрачивая своей свободы, а напротивъ принося въ словесно-поэтическій міръ свои новые элементы, дополняя рѣчь разсудочно-символическую таинственною прелестью неопредѣлительнаго, но непосредственно-психическаго языка музыкальныхъ звуковъ.

Итакъ «а priori»—музыка, не утрачивая своей прелести, а еще возвышая, усиливая ее, очень можетъ состоять въ тѣсномъ, дружественномъ сліяніи съ поэтическимъ содержаніемъ, съ поэзіею словесною.

Разумѣется, что и конкретно—мы очень часто находимъ эту связь, если даже—до времени—еще вовсе не коснемся сценическихъ музыкальныхъ произведеній, какъ будто ихъ нѣтъ на свѣтѣ.

Три главные типа музыки, проявляющіеся съ самыхъ первыхъ ея зачатковъ—гимнъ религіозный, пѣсня, какъ лирико-драматическое изліяніе, и плясовая пѣсня (съ преобладаніемъ ритмики) могутъ быть прослѣжены, въ основныхъ чертахъ своихъ, сквозь все неимовѣрно-богатое развитіе музыки отъ первыхъ ея начинаній до нашей эпохи. Не коснемся пока и плясовыхъ напѣвовъ, этого сближенія музыки съ мимикою, замѣтимъ только вскользь, что при эманципаціи музыки отъ «слова» таяцы, мелодіи плясовыя играли всегда чрезвычайно значительную роль въ развитіи музыки инструментальной. Многія части сонатъ, квартетовъ, симфоній въ прямомъ, ближайшемъ родствѣ съ народными плясовыми напѣвами отъ пассакалій, сарабандъ, жигъ, до менуэтовъ, полонезовъ и мазурокъ.

Совершенно оторваться отъ родственныхъ ей искусствъ, отрѣзать всякую связь съ ними—музыка никогда не могла.

Въ исторіи церковной музыки мы найдемъ постепенный ходъ отъ строго-аскетическаго, однообразнаго лиризма въ разрывномъ соединеніи съ условными, обрядными формами до большаго и большаго проникновенія музыки индивидуально драматическимъ чувствомъ. Въ католической церкви явились обѣдни съ аріями, дуэтами, терцетами и всѣми виртуозными ухищреніями свѣтской музыки.

Въ протестантской церкви образовался особый родъ музыкальныхъ произведеній (Passions—Musik Oratorien), гдѣ уже создалось эпико-лирико-драматическое цѣлое изъ выбранныхъ библейскихъ текстовъ. Великій Себастьянъ Бахъ положилъ на музыку все повѣствованіе о страданіи Спасителя и совер-

\*) Musik des XIX Jahrh. S. 190.



шилъ это двукратно: однажды по Евангелію Матеея, въ другой разъ по Евангелію Іоанна. Рѣчи народа и лирическія строфы на прибавленный стихотворный текстъ изображены хоромъ; Евангелистъ и самъ Іисусъ Христосъ вѣщаютъ речитативами. Музыка какъ нельзя ближе слѣдитъ за всѣми изгибами текста.

Ораторія, низведенная съ настоящаго своего мѣста, — съ церковныхъ хоровъ на эстраду концертной залы, — утратила свое первоначальное, благочестивое значеніе и стала болѣе и болѣе превращаться въ что-то ложное, не имѣющее цѣли.

Наивныя ораторіи Гайдна—Сотвореніе міра, Четыре времени года собственно — кантаты, въ широкихъ размѣрахъ, кромѣ общаго благоговѣйнаго настроенія въ нѣкоторыхъ гимнахъ, не имѣютъ уже въ себѣ нисколько церковныхъ элементовъ, и значительною частью своей славы одолжены музыкальному живописанію (*Topmalerei*), которое встрѣчается въ нихъ на каждомъ шагу.

Мендельсонъ, старался въ своихъ ораторіяхъ возобновить музыкальныя формы Генделя и Баха, не взиралъ на то, что самый родъ такихъ произведеній вовсе не вызывался потребностями нашего времени; между тѣмъ, независимо быть можетъ отъ собственныхъ намѣреній, во многихъ мѣстахъ ораторіи «Св. Павелъ» и еще больше въ ораторіи «Пророкъ Ілія», допустилъ полный драматизмъ, которому только не достаетъ—сцены.

Ко всѣмъ этимъ формамъ музыканты и публика привыкли, но если отрѣшиться отъ существующаго, *принятаго*, не странно-ли эти лица Ветхаго и Новаго Завѣта на концертныхъ подмосткахъ, эти ангелы, святые и пророки, олицетворенные пѣвицами и пѣвцами въ нынѣшнихъ бальныхъ костюмахъ? Потомъ, не странно-ли видѣть отдѣльныя лица и массу лицъ, поющихъ съ большимъ одушевленіемъ иногда съ драматическою страстностью, при отсутствіи игры и жестовъ?

Или не надобно-ли постоянно держать свои глаза закрытыми, чтобъ ничто не нарушало прелести,—въ сущности похожихъ на «мистеріи»—этихъ странныхъ музыкальныхъ представленій среднихъ вѣковъ.

Ораторіи или полу-ораторіи содержанія несвященнаго, драматизированныя кантаты и легенды (напримѣръ «Рай и Пери» Шумана) свободнымъ смѣшеніемъ средствъ симфоническихъ и вокальных (въ хорахъ и соло, речитативахъ и сплошномъ пѣніи), совершенно сблизились съ тѣми свободными, симфонико-вокальными произведеніями, которыя въ дѣятельности Бетховена были вызваны потребностями самой инструментальной музыки въ сліяніи ея съ поэтическимъ смысломъ.

Союзъ музыки, поэзіи съ словесно-поэтическими задачами — вполне оправданъ конкретнымъ своимъ проявленіемъ.

О народныхъ пѣсняхъ мы упоминали съ той точки, что въ нихъ музыка выражаетъ только общее, преобладающее лирическое настроеніе, не слѣдитъ

за изгибами текста, не ищеть выраженія подробностей; но и это отношеніе въ судьбахъ искусственнаго развитія этого типа—измѣнилось.

Въ пѣсни, создаваемые не народомъ уже, а отдѣльными сознательными художниками, мало-по-малу вошли многіе чисто драматическіе элементы, явились эпизоды речитативные,—наивная куплетность стала исчезать за формами болѣе сложными, аккомпаниментъ получилъ болѣе самостоятельности, разросся до симфоническихъ движеній.

Большинство *Lieder* Франца Шуберта, Роберта Шумана и другихъ новѣйшихъ германскихъ пѣснопѣвцевъ, пѣсня «Маргариты» изъ Фауста, какъ ее создалъ Глинка, вообще всѣ, такъ называемыя «*Durchcomponirte Lieder*» — уже нисколько не пѣсни собственно, а цѣлыя драматическія сцены, цѣлыя «монодрамы», исполненныя у фортепіано, которое во всѣхъ такихъ случаяхъ только «исправляетъ должность» оркестра.

И съ этой стороны, значить, музыка, незамѣтно для самой себя, какъ нельзя ближе подошла къ драмѣ.

Теперь—еслибъ мы совершенно не знали ни о существованіи оперныхъ театральныхъ представленій, ни объ исторіи оперы изъ одного развитія разныхъ музыкальныхъ формъ, мы могли-бы быть наведены на мысль: перенести, симфонію, кантату и драматическую пѣсню—на театръ.

Мы разсуждали-бы такъ: въ музыкѣ, кромѣ игры кристаллическими и бесконечно-разнообразными сочетаніями звуковъ, несомнѣнно заключается другая сторона: языкъ души, душевнаго волненія, душевнаго настроенія — въ свою очередь, нескончаемо разнообразный какъ вся область міра психическаго.

Какое искусство лучше передаетъ страшную, предсмертную борьбу въ душѣ Коріолана — когда мы знаемъ, что Бетховенъ именно *эту борьбу* изобразилъ?

Какое искусство въ состояніи такъ живописать ликованіе побѣды освобожденія, какъ это ликованіе выражено въ побѣдныхъ звукахъ конца увертюры къ Эгмонту и финала пятой симфоніи?

Въ музыкѣ, кромѣ того, есть много элементовъ, чудно-сближающихъ ее съ другимъ душевнымъ языкомъ, съ мимикою взгляда и тѣлодвиженій, съ оживленною пластиккою.

Скерцо пасторальной симфоніи одними звуками рисуетъ движенія пляшущихъ нѣмецкихъ поселянъ, совершенно становить насъ посреди ихъ простодушной, дубоватой веселости. Мы различаемъ комическія, теньеровскія группы пляшущихъ, видимъ взмахи ихъ платьевъ и деревянныхъ башмаковъ.

Въ музыкѣ, наконецъ, крѣются могучія силы—черезъ отраженіе вѣднѣйшей природы со всѣми ея явленіями въ душѣ человѣка—живописать и самую природу — лучше живописи, потому что въ живописи одинъ моментъ, а въ музыкѣ — рядъ, цѣль моментовъ, часть нашей жизни, погруженная въ любую

поэтическую атмосферу, въ любую среду, по волшебному мановенію искусства.

Припомните опять «пасторальную симфонію» великаго заклинателя стихійныхъ силъ присущихъ музыкѣ. Припомните сцену у ручья, которая рисуетъ въ воображеніи вашемъ прелестный пейзажъ со всѣмъ дыханіемъ, со всѣмъ ароматомъ зелени, воды, чудеснаго знойнаго лѣтняго дня — когда слышатся неумолкающіе хоры птичекъ и кузнечиковъ, когда всякая травка поетъ и млѣетъ въ восторгѣ.... Припомните, какъ вдругъ, среди веселаго разгула крестьянъ, неожиданно надвинулись на лазурь темныя тучи, западали крупныя передовыя капли дождя—наступило тягостное молчаніе, кругомъ... не шелочнется, только дрожь пробѣжала по листьямъ деревьевъ—испуганные поселяне поспѣшили спрятаться по домамъ: и вмигъ—грянулъ громъ, зашумѣлъ ливень, засверкали частыя молніи, свирѣпо завылъ вѣтеръ, гроза воцарилась въ своемъ мрачномъ величій.... но вотъ, катастрофа миновалась, грозная сила убываетъ, тучи быстро вереницею несутся въ сторону, удаляются къ одному краю неба—съ другого опять засвѣтлѣла лазурь.... буря прошла, сквозь послѣднія, ослабѣвшія струи дождя, свѣтитъ радуга,—прекратился и дождь, все успокоилось, освѣжилось, на деревьяхъ блестятъ алмазныя слезки... воздухъ душистъ и напоенъ влагою, съ дальнихъ холмовъ перекликаются пастушьи рога....

Живопись не можетъ дать этой постепенности, чередованье чудесныхъ картинъ, а тутъ въ такой постепенности—главное дѣло!...

Поэзія не обладаетъ настолько живыми красками и, собственно говоря, даетъ одно перечисленіе предметовъ, напоминаетъ ихъ «по именамъ» какъ въ «инвентаріи», между тѣмъ какъ музыка даетъ самую жизнь предметомъ, съ біеніемъ ея пульса, съ тысячами оттѣнковъ, недоступныхъ ни зрѣнію, ни слову съ непосредственнымъ дѣйствіемъ на душу....

Самыя лучшія въ свѣтѣ поэтическія «описанія» бури, что онѣ въ сравненіи съ бурей въ пасторальной симфоніи, гдѣ, какъ будто, уже нѣтъ музыки, а мы лицомъ къ лицу съ самою природой?

Далѣе; съ разныхъ, съ самыхъ противоположныхъ сторонъ подхода къ музыкѣ, мы видимъ, что она, какъ выразительнѣйшее изъ искусствъ, какъ «апоѳеозъ выраженія, высказыванія души» тяготеетъ къ внутреннему поэтическому содержанію, и для такой цѣли стремится соединить, слить свои средства и силы съ силами и средствами словесно-поэтического языка, съ которыми несовершенно измѣрима, но поэтому именно чудно его дополняетъ. «Въ высшемъ своемъ развитіи вся музыка—драматизмъ»; но драматизмъ этотъ по неопредѣлительности музыки, безъ пособія словъ (или хоть программы), не находитъ полнаго своего примѣненія въ музыкѣ, какъ отдѣльномъ искусствѣ, не находитъ себѣ точки опоры.

Къ древнему, первоначальному союзу своему съ поэзіею и миміею музыка приходитъ и нынѣ, пройдя столько стадій своего развитія сама-по себѣ.

Мы видѣли однако, что и при пособіи словъ, ни пѣсня, ни симфонія съ вокальными частями, ни драматизированная кантата не исчерпываютъ богатствъ музыки, со стороны ея драматизма, не даютъ полныхъ результатовъ.

При музыкальномъ воплощеніи драматическаго содержанія, хотя-бы и при полномъ идеальномъ раздольѣ поэзіи въ сліяніи съ музыкою—тотчасъ явится сильное неравновѣсіе въ художественномъ музыкально-драматическомъ произведеніи чрезъ отсутствіе въ немъ стороны наглядности; зрѣніе не должно быть обижено, не должно довольствоваться условнымъ «ничѣмъ» (какъ въ ораторіяхъ на концертной эстрадѣ); зрѣніе и отъ музыкальнаго драматизма требуетъ того-же, что уже находитъ въ сопредѣльномъ музыкѣ искусствѣ драматическомъ, т. е. требуетъ сцены съ ея мимикою и полнымъ, могущественнымъ очарованіемъ.

Такимъ образомъ — идеаль сценическаго музыкальнаго представленія вытекаетъ самъ собою изъ органическихъ свойствъ музыки.

Еслибы оперы и ея историческаго развитія не было на свѣтѣ, музыкальная драма очень легко могла-бы возникнуть въ наше время изъ идеи воплощенія драматическихъ свойствъ музыки на театральной сценѣ, съ примѣненіемъ къ дѣлу всей необъятной силы впечатлѣнія и неисчерпаемо-богатыхъ средствъ, до которыхъ развилась современная музыка въ разныхъ отрасляхъ, съ примѣненіемъ къ дѣлу, съ другой стороны, мимической игры и всего изящества, всей разумной художественности нынѣшней сценической постановки.

Сцена—въ свою очередь:

«Die Bretter, die die Welt bedeuten» (подмостки, которые представляютъ свѣтъ) требуетъ прежде всего—жизни въ произведеніи, которое на ней дается, жизненнаго организма—т. е. драмы.

Какъ только музыка переселяется на сцену, она должна осуществить въ себѣ сценическія условія.

Вотъ, отчего Марксъ совершенно правъ, когда говоритъ, что музыкально-сценическое представленіе (опера) должно быть прежде всего — истинной драмой.

Драмой—но какой драмой? Каждая-ли драма (въ обширномъ общемъ смыслѣ сценическаго представленія) можетъ и должна вызывать соединеніе поэзіи и театра съ музыкой, превращаться въ музыкально-сценическое произведеніе т. е. оперу?

По самому свойству музыкальнаго языка—несколько не каждая—какъ напимѣръ, вовсе не каждые стихи вызываютъ переложеніе ихъ на музыку,—вовсе не каждая музыка непременно требуетъ объяснительныхъ словъ программы или текста,—и, наконецъ, не каждое даже драматическое созданіе непременно требуетъ представленія на театрѣ.

Каково именно должно быть содержаніе оперы вообще, чтобы она удовлетворила всѣмъ условіямъ идеала своего: драмы музыкальной; это опять одинъ

изъ серьезнѣйшихъ вопросовъ философіи искусства, отвѣчать на который надобно — трактатами, книгами, а не нѣсколькими страничками журнальной статьи.

Для необходимаго намъ поясненія, остановлюсь однако на идеѣ слиянія искусствъ, которая насъ занимаетъ и попытаюсь изъ самой этой идеи вывести условія опернаго идеала.

Намъ нужна точка пересѣченія трехъ искусствъ (музыки, драматической поэзіи и театральной пластики); въ скульптурной группѣ трехъ грацій элементомъ, связующимъ три статуи, являются, конечно руки, которыми граціи сплетаются въ одно объятіе.

Такъ и въ нашей задачѣ: надобно имѣть въ виду въ чемъ и гдѣ музыка подаетъ руку драматической поэзіи и мимикѣ, въ чемъ и гдѣ драматическая поэзія и сцена стремятся къ музыкѣ.

Въ драматической поэзіи, какъ въ искусствѣ дѣйствующемъ черезъ «словесныя понятія» — много элементовъ разсудочныхъ. Эти элементы — сатира, пропія, политика — почти или вовсе музыкѣ — недоступны. Въ музыкальномъ языкѣ нѣтъ органовъ для передачи разсудочныхъ соображеній. Все, гдѣ не участвуетъ сердце, душа живымъ, непосредственнымъ, страстнымъ участіемъ — для музыки чуждо. Наше «Горе отъ ума» — драма въ общемъ и вѣрномъ смыслѣ этого слова — для музыки ни мало не годится, потому что въ музыкѣ на девять десятыхъ сценъ своихъ — вовсе и не нуждается.

«Свадьба Фигаро» Бомарше, злая сатира на современные ему нравы и на политическое положеніе Франціи, была превращена въ оперу для музыки Моцарта. Моцартъ свое дѣло выполнилъ великолѣпно, но тѣмъ самымъ увелъ свое созданіе совершенно въ сторону отъ первоначальной его идеи. Остались только блѣдныя очерки нѣкоторыхъ индивидуальностей, осталось внѣшнее сплетеніе интриги и — при всемъ геніи Моцарта, создавшемъ прелести драматически-музыкальныя, содержаніе пьесы въ ея цѣломъ осталось не музыкальнымъ и далекимъ отъ опернаго идеала. Трилогія Шиллера — «Валленштейнъ», по преобладанію въ ней историко-политическаго характера, въ оперу-бы не годилась. Умножать примѣры нѣтъ надобности.

Въ музыкѣ, въ свою очередь, какъ и въ самой поэзіи, есть много областей или слишкомъ широкихъ или слишкомъ тѣсныхъ, интимныхъ — для театральнаго подмостковъ. Область симфонической музыки никакъ не вся совпадаетъ съ поэзіею словесной. — Въ музыкѣ есть элементъ, уносящій слушателей въ даль необозримую, въ безпредѣльность — для которой кулисы театральной сцены были-бы жалкимъ ограниченіемъ. Одинъ великій поэтъ такъ выражается о музыкѣ:

«Въ музыкѣ огромнѣйшая часть ея невыразима и безотчетна. Музыкальныя страсти — не житейскія страсти; музыка иногда только выражаетъ, или, лучше сказать — поддѣлывается подъ голосъ нашихъ страстей, для того, чтобы,

опершись на нихъ, устремиться брызжущимъ и поющимъ фонтаномъ другихъ страстей въ другую сферу» \*).

Эти горячія слова писаны, конечно, не музыкантомъ и безъ особенно-глубокаго вниканія въ предметъ; но въ нихъ есть гениально-схващенная правда.

Музыка никогда не должна утрачивать своего стремленія къ міру идеальному.

«Она», — какъ говорить тотъ-же Гоголь \*\*) — «вся порывъ: она вдругъ, за однимъ разомъ, отрываетъ человѣка отъ земли его и погружаетъ въ свой міръ».

Заставлять музыку спускаться до низменныхъ областей обыденной жизни, до прозаическихъ подробностей, которыя иногда отлично на мѣстѣ въ романѣ, въ драмѣ — значитъ не сознавать ясно характера музыкальной поэзіи.

Насколько многіе изъ музыкантовъ, писавшихъ для театра, не вникали съ этой стороны въ условія своего искусства, но преимуществу идеальнаго, и безобразили свои произведенія подмѣсю элементовъ совсѣмъ не-музыкальныхъ; на столько, на оборотъ, многіе поэты, писатели литературные, любясь музыкою издали, сознавали вполнѣ ея главное свойство: идеализировать предметы, которые проходятъ чрезъ ея среду, идеализировать жизнь, изображая ее въ высшей просвѣтленной сферѣ.

Мы видѣли мнѣніе Гоголя; вотъ еще вдохновенныя слова другого писателя, которыя, хотя вскользь сказанныя, обличаютъ глубокое инстинктивное пониманіе самой сущности музыкальнаго искусства. «Нѣкоторые позы на пареононскихъ барельефахъ можно назвать изысканными и именно потому, что ваятели исключили все случайное и оставили вѣчныя спокойныя формы; жизнь, поднимаясь въ эту сферу, отрѣшается отъ всего возмущающаго красоту ея проявленія, принимаетъ пластическій и музыкальный строй; тутъ движеніе должно быть граціей, слово — стихомъ, чувство — пѣснью». Мѣтко очерчена этими словами область музыкальнаго міра въ сліянніи съ его конкретнымъ, нагляднымъ проявленіемъ.

«Всякое движеніе, всякая группа — картина, пластика; слово — стихъ; чувство — пѣніе».

Не въ этомъ ли чистѣйшій идеаль музыкально-сценическаго представленія? Не въ этомъ-ли главныя условія оперы?

Драматическіе моменты, не вызывающіе такой высшей, идеальной сферы, отрѣшенной отъ случайностей — недостойны музыки, не должны быть содержаніемъ оперы.

Драматическіе моменты, истинно-музыкальные, должны быть такого свойства, чтобъ, не теряя своей конкретности и ею служа точкой опоры для тонкаго, безтѣлеснаго искусства звуковъ — могли-бы давать полную свободу му-

\*) Гоголь. Петербургскія записки. 1836 г.

\*\*) Арабески. Скульптура, живопись и музыка.

зыкѣ уносится въ свои сферы, въ свой особый міръ, съ его безконечными перспективами, съ новыми, невѣдомыми для слова горизонтами...

«Опера должна быть драмою»; но драма эта, чтобъ быть «оперою», должна быть драмою особыхъ свойствъ, драмою музыкальною.

Драма вообще, какъ выраженіе характеровъ въ словахъ и дѣйствіи, имѣетъ стремленіе къ быстротѣ въ сценахъ, смѣняющихся другъ друга, къ лаконизму, результатной краткости, какъ проявленію воли.

Музыка, среди самого разгара драматизма требуетъ, напротивъ, частыхъ остановокъ дѣйствія, для пребыванія въ одномъ и томъ-же настроеніи, для исчерпыванія этого момента до глубины, потому-что тогда только, въ недоступныхъ слову тайникахъ психическаго міра, музыка вступаетъ въ полныя права свои.

Это — крайности, стремленія, силы, другъ другу противоположныя.

Но развѣ мы не видимъ въ области физики и математики, что изъ двухъ стремленій несогласныхъ другъ съ другомъ, выходитъ третье—ихъ примиряющее?

Одна сила, напримѣръ, клонитъ къ центральной точкѣ, другая клонитъ въ сторону отъ центра, старается убѣжать отъ него,—изъ двухъ этихъ стремленій образуется движеніе криволинейное.

Развѣ поучительный оптический приборъ, стереоскопъ, не убѣждаетъ насъ фактомъ, что изъ двухъ изображеній предмета, не совѣмъ между собою совпадающихъ, одно—для праваго глаза, другое—для лѣваго, для обонихъ глазъ вмѣстѣ является впечатлѣніе предмета новое, магически-выпуклое?

Развѣ таинства природы не свидѣтельствуютъ намъ, что изъ слиянія двухъ организмовъ однородныхъ, но часто очень различныхъ, почти противоположныхъ другъ-другу индивидуальными качествами, рождается новый организмъ, соединяющій въ себѣ, конкретно-примиряющій собою противоположности первообразныхъ натуръ, которымъ обязанъ жизнью?

Какъ въ криволинейномъ движеніи любая точка его состоитъ въ равной зависимости отъ двухъ рождающихъ это движеніе силъ,—какъ въ стереоскопѣ новое магически-выпуклое впечатлѣніе предмета не позволяетъ уже различать, что именно въ немъ относится къ лѣвому изображенію, что къ правому,—точно такъ и въ идеалѣ музыкальной драмы, каждая малѣйшая часть органическаго цѣлаго, каждый пунктъ такого произведенія, должны состоять въ полнѣйшей зависимости вмѣстѣ и отъ музыки, и отъ драмы, въ ихъ взаимномъ слияніи, и новый этотъ живой организмъ не позволитъ прослѣдить на-себѣ: что именно рождено въ немъ музыкой,—что драмой; онъ будетъ въ равной степени принадлежать тремъ искусствамъ музыки, драматической повѣи и пластическому проявленію ея на театрѣ.

Ясно, что такого рода внутренней союзъ музыки съ драмой не можетъ совершиться иначе, какъ воплощеніемъ въ сценическомъ произведеніи одной главной глубоко художественной, драматически-музыкальной мысли, чтобы,

какъ въ организамахъ натуры, всѣ части, всѣ подробности организма необходимо условливались одною главною цѣлью: резултатною мыслію, къ которой тяготѣть должно все произведеніе,—однимъ словомъ, чтобы творчество въ этихъ случаяхъ не было «сочиненіемъ»,—искуснымъ, но все таки механическимъ, сопоставленіемъ красоть музыкальныхъ съ красотами драматическаго положенія, а было-бы истиннымъ творчествомъ извнутри психической данности, было-бы высказываніемъ, осуществленіемъ внутренняго психическаго содержанія, переполняющаго душу художника.

Тогда только разнородные элементы музыкально-сценическаго произведенія получаютъ законную стройность и, взаимно помогая другъ-другу въ стремленіи къ одной цѣли, дадутъ въ резултатѣ: впечатлѣнія очаровательныя, невѣдомыя на театрѣ, несравненно сильнѣе, властительнѣе охватывающія душу, нежели драма не-музыкальная, или музыка не-драматическая.

Представьте себѣ драму, богатую паюсомъ внутренняго содержанія, богатую поэтическими положеніями, но очень простую въ основѣ, далекую отъ всѣхъ запутанностей и мелкихъ дрызгъ, такъ называемыхъ «интригъ», «исключающую все случайное жизни»—возведенную въ ту высшую сферу, гдѣ «движеніе—грація, слово—стихъ, чувство—пѣсня»; гдѣ характеры дѣйствующихъ обрисованы сценическимъ дѣйствіемъ и поющимъ словомъ; гдѣ душевные мотивы дѣйствующихъ, мотивы ихъ страстей и ощущеній, воплотятся въ индивидуально-очерченныхъ, самостоятельныхъ мелодіяхъ, не переставая сталкиваться, взаимно пересѣкать себя въ дѣйствіи, вступать въ борьбу между собою,—становятся главными пружинами цѣлаго музыкальнаго; разрабатываются, развиваются, сплетаются и расплетаются, какъ главныя темы въ симфоніи;—хоры участвуютъ въ сценическомъ дѣйствіи, когда оно вызываетъ участіе народныхъ массъ или отдѣльныхъ группъ; цементомъ всего зданія, связующимъ неисчерпаемо-богатымъ элементомъ, собирательнымъ дѣйствующимъ лицомъ, замѣняющимъ хоръ древне-греческой трагедіи—является оркестръ. Въ немъ, при его безконечной гибкости,—при его все еще не довольно-извѣданныхъ силахъ къ выразительности и живописанію, съ удержаніемъ таинственной неопредѣлительности музыкальнаго языка,—въ немъ, какъ въ зеркалѣ драмы, отражаются постоянно и всѣ моменты сценическаго дѣйствія во всѣхъ его изгибахъ, и всѣ тѣлодвиженія дѣйствующихъ, и вся общая настроенность въ данный моментъ, вся атмосфера драмы, ея эпохи и мѣстности, ее окаймляющей;—въ оркестрѣ происходитъ та подготовка главныхъ моментовъ драмы, когда они еще не дошли до степени опредѣленнаго дѣйствія—факта; когда еще блуждаютъ въ тайнахъ психическаго міра, какъ сердечныя предчувствія, и не позволяютъ еще голосу человѣческому высказаться въ мелодіи, не допускаютъ музыку вступить въ полныя права свои. Тамъ-же, гдѣ мелодія единичная или общая многимъ—отъ общности главнаго настроенія—высказалась, тамъ оркестръ дорисовываетъ ее, украшаетъ великолѣпіемъ своихъ красокъ, усиливаетъ до крайнихъ предѣловъ.



Музыка въ каждомъ моментѣ сливается съ драмой, то—въ минуты переходныя, отступая съ собственно-музыкальными интересами на второй планъ, давая первенство изгибамъ слова и дѣйствія; то—въ моменты лиризма, исчерпывая свою сокровищницу многообразной кристаллической игры звукосочетаніями, пуская себя на всѣхъ парусахъ для того, чтобы, опираясь на данный драматическій моментъ, унести въ свой безпредѣльный міръ...

Поэтическая мысль, сложившаяся въ музыкальную драму, по таинственной родственной связи между искусствами, сама собою вызоветъ пластичность, картинность сценическаго дѣйствія и его обстановки, превратитъ каждую сцену, каждый моментъ драмы въ картину, и картина эта, общимъ впечатлѣніемъ чаруя зрѣніе, дѣйствуя на него то волненіемъ, то блескомъ, то мрачностью, то нѣгою, то строгостью образовъ, въ свою очередь— сольется въ одно цѣлое съ музыкою.

И нельзя будетъ отрывать музыкальных впечатлѣній отъ сценическихъ, сценическихъ—отъ музыкальных; нельзя будетъ ни наслаждаться этою музыкою, ни обсуживать ее внѣ театра;—нельзя будетъ разсматривать пьесу, какъ драму, не имѣя въ виду музыки. Каждая изъ этихъ сторонъ, отдѣльно взятая, дастъ понятіе о содержаніи музыкальномъ, о содержаніи драматическомъ, но полная мысль созданія будетъ доступна только при разсматриваніи драмы вмѣстѣ съ ея музыкой, при воплощеніи музыкальной драмы на сценѣ.

А на сценѣ—весь организмъ собранія будетъ сильно тяготѣть къ своей результатной мысли, къ своему *осаду* въ душѣ слушателя-зрителя,—такъ, что онъ часто забудетъ, что слушаетъ музыку, видитъ сцену; передъ нимъ лицомъ къ лицу будетъ міръ живыхъ людей съ ихъ душевными волненіями; слушатель будетъ жить съ ними, дышать ихъ жизнью, въ ихъ атмосферѣ, за нихъ радоваться, за нихъ страдать, пока не наступитъ разрѣшеніе, къ которому тяготѣла драма, и не охватитъ дѣши своимъ успокоительнымъ, все-примирающимъ аккордомъ.

Предъидущая статья, гдѣ въ бѣгломъ обзорѣ пройдены были всѣ существующія оперы по разнымъ ихъ типамъ, показала читателямъ, что всѣ оперы, въ историческомъ ихъ развитіи, болѣе или менѣе далеки отъ идеала музыкальной драмы. Разсмотрѣвъ теперь самый этотъ идеалъ въ его сущности, не трудно увидѣть, что осуществленіе его на оперной сценѣ и не могло иначе проявиться какъ по клочкамъ, въ видѣ частныхъ случайныхъ исключеній.

Въ идеальномъ строеніи музыкальной драмы, какъ мы видѣли, все должно органически сложиться изнутри, изъ одной все-одушевляющей музыкально-поэтической мысли. Въ большинствѣ существующихъ оперъ, напротивъ, такой общей мысли и въ поминѣ не было, вся опера слагалась по требованіямъ извнѣ, всѣ части оперы подлаживались подъ неизмѣнныя условія исторически-образовавшихся типовъ, подъ вкусъ пѣвцовъ и публики, подъ господствующее

въ данное время направленіе модной поэтической литературы, подъ условія балетной рутинны, пошлаго ушеугодія, приторной сентиментальности, напыщенной реторики!

Не было почти ни одной оперы въ свѣтъ (не исключая ни Глука, ни Моцарта), въ которой нельзя было-бы указать капитальныхъ недостатковъ, существеннаго разнорѣчія съ идеаломъ, именно вслѣдствіе этихъ жалкихъ уступокъ требованіямъ извнѣ, условіямъ принятаго,—условіямъ и требованіямъ прѣтивупоэтическимъ, прѣтиву-художественнымъ, ложнымъ въ отношеніи къ идеѣ искусства!

Какъ давно миновалась въ литературѣ эпоха поздравительныхъ одъ, напыщенныхъ эпическихъ поэмъ, похвальныхъ словъ, расположенныхъ по «хріямъ»! Намъ жалки, забавны теперь рецепты реторикъ и пѣтикъ. Намъ нестерпима на сценѣ ходульная неправда псевдо-классическихъ трагедій съ тремя единствами, съ холодными, разбѣренными разсказами, съ наперсниками и наперсницами.

Но на оперной сценѣ мы и теперь поминутно терпимъ точно такія-же незлѣности, освященныя рутиною, тупою неизмѣнностью обычая.

Насъ и донинѣ въ операхъ, какъ въ былыя времена пѣвцовъ-кастратовъ, угощаютъ аріями князевъ и принцессъ, имѣющими только ту цѣль, чтобъ была арія съ фіоритурой для примадонны и перваго тенора; насъ, вмѣстѣ съ червонными королями на сценѣ, заставляютъ среди оперы любоваться нескончаемыми рутинными дивертисментами, имѣющими ту единую цѣль, что «такъ по штату оперы положено»;—насъ подчуютъ жалкими несообразностями, кое-какъ слѣпленными въ чудовищную канву мелодрамы, подчуютъ цѣлымъ царствомъ неправдоподобія или глупостей возмутительныхъ (вспомните «Трубадура» Верди) только потому, что композитору угодно было этотъ вздоръ выбрать для своего музыкальнаго мастерства.

Зная въ музыкальномъ искусствѣ полныя, строго-художественныя и живыя организмы, какъ напимѣръ, сонаты, квартеты, симфоніи Бетховена,—въ оперной области мы довольствуемся произведеніями, со стороны музыки и драмы, спитыми, склеенными какъ арлекинское платье изъ яркихъ разноцвѣтныхъ лоскутковъ и привыкли даже такъ смотрѣть на оперу, что въ ней смысла, результатной поэтической идеи, всецѣльнаго организма будто-бы смѣшно и требовать! Почему же, зачѣмъ-же такъ? Нужели всегда такъ и должно оставаться?

Между тѣмъ, всѣ средства оперныя, въ своемъ естественномъ развитіи, подъ руками гениальныхъ и талантливыхъ художниковъ, разработались, разрослись великолѣпно.

Можно-ли лучше, естественнѣе употреблять голоса человѣческія и болѣе кристаллически сочетать ихъ между собою и съ оркестромъ какъ въ операхъ Чимарозы, Моцарта, Россини?

Можно-ли вѣрнѣе и проще достигать психологической правды выраженія

въ мелодіи и въ оркестровкѣ, какъ въ безднѣ сценѣ Глука, Моцарта, Керубини, Мегюля, Вебера, Мейербера? Какія неисчерпаемыя сокровища органически-музыкальной красоты въ хорахъ и «*chorseaux d'ensemble*» оперъ Моцарта и Россини!

Какъ разнообразно и глубоко разработана характерность драматическая въ массахъ и отдѣльныхъ лицахъ Мейерберомъ, по слѣдамъ Спонтини и Вебера и при обогащеніи оркестровки нововведеніями Берліоза!

Прибавьте къ этому: успѣхи разумности въ новѣйшей постановкѣ пьесъ на сцену, въ изящности и исторической вѣрности декорацій и костюмовъ до самыхъ мелочей—въ магін пластичности, колорита и освѣщенія; прибавьте къ этому: успѣхи критики и поэтического пониманія, успѣхи драматического искусства вообще, которое на столько выросло, на столько воспитало себя на произведеніяхъ древнихъ и Шекспира, что по настоящему никакъ не можетъ довольствоваться скудною риторикою французскихъ лже-трагедій, служившихъ канвою для Глука, для Россини, для Беллини, или несладнымъ, пустячнымъ сборомъ разныхъ сценъ, изъ которыхъ сотканы тексты лучшихъ оперъ въ свѣтѣ, какъ скоро содержаніе ихъ не-трагическое, т. е. не ходульное.

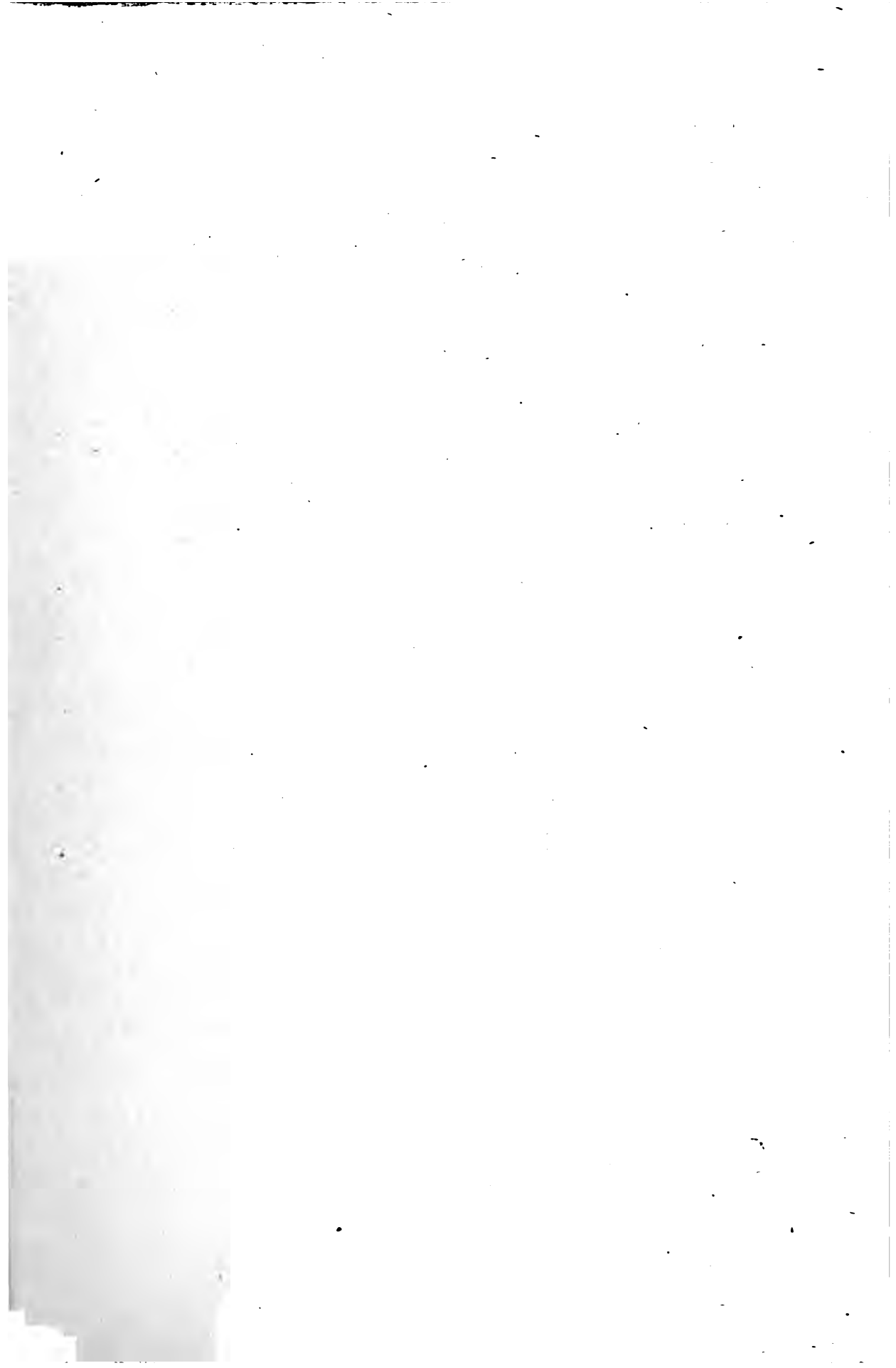
Богатѣйшій арсеналъ могущественнѣйшихъ орудій впечатлѣнія музыкально-сценическаго готовъ къ услугамъ того, кто въ наше время созналъ-бы ясно чѣмъ можетъ и должна быть музыкальная драма, создаваемая вдохновенно изъ одной все-цѣльной свободно-органической мысли, какъ стихотворенія Байрона, Пушкина, какъ симфоніи Бетховена,—безъ малѣйшихъ уступокъ какимъ бы то ни было требованіямъ внѣ самаго организма творческой мысли.

Отъ одной искры такого плодотворнаго сознанія загорѣлась-бы реформа оперы, рухнула-бы всѣ гнилыя подмостки музыкально-сценическихъ представленій доселѣ существующихъ: идеалъ музыкальной драмы явился-бы въ своемъ лучезарномъ воплощеніи...

Но—пора наконецъ бросить условную форму, и всѣ доводы «*a priori*» — пора сказать, что къ счастью нашему эти стремленія уже осуществились, что въ наше время уже явился гениальный художникъ, какъ нельзя яснѣе сознавшій идеалъ музыкальной драмы во всей его красотѣ и какъ нельзя счастливѣе воплотившій его въ своихъ созданіяхъ, — художникъ, съ тою-же чистотою стремленій, какъ Глукъ, съ тою-же гибкостью драматически-музыкальнаго воображенія, какъ Моцартъ и Веберъ, съ смѣлымъ примѣненіемъ къ дѣлу всѣхъ новѣйшихъ завоеваній искусства и—что выше всего этого, важнѣе для настоящаго случая—съ глубокою и теплою вѣрою въ силу искусства, въ силу поэтической мысли, съ неисчерпаемымъ запасомъ восторженнаго сочувствія ко всему человѣческому, съ фанатическою любовью къ людямъ!

Онъ, какъ Бетховень, стремится высказаться въ своихъ созданіяхъ, потому-что ему есть чтѣ высказывать!





# ОГЛАВЛЕНИЕ.

## Томъ II.

(1857—1859 гг.).

### 1857 г.

	стр.
Возобновленіе «Фрейшюца» въ Театръ-Циркѣ. (Сынъ Отеч., 1857 г., № 2). . . . .	739
Лаблашь въ роли Лепорелло. (Сынъ Отеч., 1857 г. №№ 7 и 9). . . . .	744
Михаилъ Ивановичъ Глинки. Некрологическій очеркъ. (Сынъ Отеч., 1857 г., № 12).	754
Обзоръ концертовъ.—Г. Дамке и г. Улыбышевъ. (Сынъ Отеч., 1857 г., № 18). . . . .	764
«Бронзовый конь» въ Театръ-Циркѣ. (Сынъ Отеч., 1857 г., № 22). . . . .	771
Улыбышевъ противъ Бетховена. Предварительныя опроверженія одного русскаго. (Neue Zeitschrift für Musik, 1857 Vand., 47, №№ 17, 18 и 19). . . . .	783
«Преціоза» и проч. Спектакль 7 сентября въ Театръ-Циркѣ (Музык. и Театр. Вѣстн., 1857 г., № 36). . . . .	800
«Робертъ» въ первый разъ по возобновленіи, въ бенефисъ г. Петрова, 30 октября, въ Театръ-Циркѣ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1857 г., № 40). . . . .	805
Нѣчто о вандализмѣ въ отношеніи оперъ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1857 г., №№ 41 и 43). . . . .	817
Малознаемое произведеніе М. И. Глинки. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1857 г., №№ 44, 45, 48 и 49). . . . .	828
Еще вѣсколько словъ о вандализмѣ въ отношеніи оперъ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1857 г., № 45). . . . .	850
«Юанна-ди-Гусманъ», опера Верди. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1857 г., № 47). . . . .	852
«Палермскіе Бандиты» въ Театръ-Циркѣ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1857 г., № 47).	856
«Гвельфы и Гибелины» въ Большомъ театрѣ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1857 г., № 49).	860
Виолончелистъ Монтини. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1857 г., № 50). . . . .	863

### 1858 г.

«Луиза-Миллеръ», опера Верди, въ Большомъ театрѣ. (Музык. и Театр. Вѣстникъ, 1858 г., № 1). . . . .	865
Русскій художникъ и французская критика.—(Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., №№ 2 и 3). . . . .	868

М. Fétis et Michel Glinka. Reponse d'un Russe à M. Fétis. (Le Nord, 1858, №№ 187 и 188) . . . . .	878
Галерея оперныхъ композиторовъ: Моцартъ. 1756—1792. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., №№ 4, 6, 10, 11 и 50) . . . . .	891
Рашель. Биографическій очеркъ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., №№ 4, 7 и 10).	916
«Фра-Діаволо», опера Обера. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 5) . . . . .	929
Концертъ г-жи Леоновой. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 8) . . . . .	935
Концерты г-жи Штаркъ и декоратора Вагнера. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 9) . . . . .	944
Концерты въ пользу дѣтскихъ приютовъ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 10).	948
Еще немножко о концертахъ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 12) . . . . .	952
Выставка въ Императорской Академіи Художествъ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., №№ 17 и 18) . . . . .	958
Музыкальныя новости. Оперетка Гривара на сценѣ Михайловскаго театра.—Музыкальное утро г-жи Леоновой.—«Цыганка», опера Бальфа, исполненная учениками г. Ричи. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 18) . . . . .	968
Нашъ Глинка передъ судомъ нѣмецкихъ фельетонистовъ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 19) . . . . .	973
Письма изъ за границы.	
I. Вступительная рѣчь. — Дрезденъ, Веймаръ, Прага.—Дрезденскій театръ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 27) . . . . .	977
II. Мелкія новости. — Одна крупная: русскій концертъ въ Дрезденѣ.—Дрезденская опера. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 30) . . . . .	981
III. Еще о дрезденской оперѣ. — «Тангейзеръ». (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 32) . . . . .	986
IV. Еще о Вагнерѣ, по случаю его племянницы. — Два германскіе юбилея. — Общаніе. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 34) . . . . .	995
V. Кривые толки о Листѣ. — Листъ какъ виртуозъ въ 1842 и 1858 г. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 36) . . . . .	998
VI. Концертъ Берліоза въ Баденѣ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 42).	1005
VII. Знакомство съ Берліозомъ и Мейерберомъ въ Баденѣ. — Театръ въ Карлсруэ, въ Висбаденѣ и во Франкфуртѣ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 43) . . . . .	1011
«Русланъ и Людмила» М. И. Глинки. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 46) . . . . .	1019
Концертное утро 7-го декабря въ залѣ С.-Петербургскаго Университета. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1858 г., № 49) . . . . .	1029
Музыка. Обзоръ современнаго состоянія музыкальнаго искусства въ Россіи и за границей. (Иллюстрація, 1858 г., №№ 6 и 7) . . . . .	1032

## 1859 г.

Концертъ Фердинанда Лауба. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 10) . . . . .	1042
Концерты Ф. Лауба и А. Рубинштейна. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 11) . . . . .	1046
Первый симфоническій концертъ Императорской Театральной Дирекціи. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 12) . . . . .	1051
Концертъ Филармоническаго Общества и первые два квартетные вечера г. Лауба. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 13) . . . . .	1058
Концерты: — «Героическая симфонія». — «Lobgesang». — «Чаконна» Баха. — Тріо Ф. Шуберта.—Квинтетъ А. Рубинштейна.—«Испанская увертюра» Глинки.—Увертюра М. Балакирева.—Живыя картины. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 14) . . . . .	1064

«Мазепа». Опера барона Б. А. Фитингофа. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 18). 1072  
Заграничныя письма.

I. Игра судьбы. — Напутственныя благословенія.—Нѣчто хуже смерти.— Баста съ полемикой на долго.—Германская музыкальная жизнь.—Кон- цертъ въ Лейпцигскомъ театрѣ. (Музык. и Театр. Вѣстникъ, 1859 г., № 23) . . . . .	1079
II. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 24) . . . . .	1085
III. Печальная вѣсть. — Веймарская слава. — Продолженіе музыкальнаго отчета: «Геновеа», опера Шумана, въ Лейпцигѣ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 25). . . . .	1092
IV. Театръ въ Лейпцигѣ и Веймарѣ. — «Лоэнгринъ». (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 28) . . . . .	1096
V. Веймарскій театръ еще и еще. — «Тангейзеръ». — Другіе спектакли. — «Фиделіо» Бетховена.—Пребываніе въ Веймарѣ вообще.—Появка въ Галле на праздникъ въ честь Генделя. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 31) . . . . .	1106
VI. Пауза. — Недомолвка: Карлъ Таузигъ.—Дрезденскій оперный театръ.— Теноръ Прима-донны. — «Оберонъ» Вебера; «Тамплиеръ» Маршнера. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 36) . . . . .	1113
VII. Продолженіе объ операхъ въ Дрезденѣ: «Кортецъ», «Робертъ», «Ріэнзи». (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 39). . . . .	1117
Заключительный отчетъ о пребываніи за-границей: — Возвращеніе во-своихъ. — Важныя недомки. — «Лоэнгринъ» въ Дрезденѣ и въ Вѣнѣ. — Постепенность Вагнеровыхъ оперъ въ отношеніи ихъ стили и въ отношеніи публики. — Встрѣча въ Дрезденскомъ театрѣ — Вѣнская оперная труппа. — Вѣнская драматическая труппа. — Перечень не-оперныхъ представленій, видѣнныхъ мною нынѣшнимъ лѣтомъ.—Два слова о Мюнхенской оперѣ.—Циркъ Ренца.— Рѣдкости и «туризмъ». — Специальность и польза для критики. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., №№ 41 и 42). . . . .	1124
Первый вечеръ Русскаго Музыкальнаго Общества. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 47) . . . . .	1138
Второй вечеръ Русскаго Музыкальнаго Общества. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 48) . . . . .	1144
Опытъ технической критики надъ музыкою М. И. Глинки. I. Роль одного мотива въ цѣлой оперѣ «Жизнь за Царя». (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 49). 1148	
Третій и четвертый вечера Русскаго Музыкальнаго Общества. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 50) . . . . .	1156
Новоизданныя музыкальныя сочиненія. Пѣсни и романсы Балакирева. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1859 г., № 43). . . . .	1162
Опера и ея новѣйшее направленіе въ Германіи. Критическій этюдъ. (Русское Сло- во, 1859 г., № 1) . . . . .	1166

