

Клод  
Левюсси

СТАТЬИ  
РЕЦЕНЗИИ  
БЕСЕДЫ





КЛОД ДЕБЮССИ

СТАТЬИ  
РЕЦЕНЗИИ  
БЕСЕДЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА“  
Москва 1964 Ленинград

Перевод с французского  
и комментарии  
А. БУШЕН

Редакция и вступительная статья  
Ю. КРЕМЛЕВА

## ОТ РЕДАКТОРА

Музыку Клода Дебюсси издавна ценят в России. Но литература о Дебюсси на русском языке невелика и лишь за последнее время стала заметно пополняться. Что касается выступлений Дебюсси в печати в качестве музыкального критика, то с этой частью наследия замечательного французского композитора дело обстоит особым образом. Даже во Франции до сих пор не издано полное собрание статей и бесед (интервью) Дебюсси, большая часть которых рассеяна по французским периодическим изданиям 1901—1915 годов. Достаточно известна книга С. Debussy, Monsieur Stoeche, antidilettante. Paris, 1921,<sup>1</sup> не раз переиздававшаяся во Франции. Это собрание статей Дебюсси готовилось к изданию под наблюдением самого композитора, но вышло в свет только после его смерти. Оно включает лишь 25 статей, взятых из периодики, частично перемонтированных, частично сокращенных, расчлененных и, в редких случаях, слегка измененных и дополненных. Между тем общее число статей и интервью Дебюсси приближается к семи десяткам.

В настоящем издании публикуются в переводе на русский язык все статьи и интервью Дебюсси, которые удалось обнаружить.<sup>2</sup>

Дебюсси как критик больше всего выступал на страницах печати в 1901, 1903 и 1912—1914 годах. Судя по ряду биографических материалов, да и по самим высказываниям композитора в прессе, профессия музыкального критика не слишком привлекала Дебюсси, и он писал свои статьи побуждаемый скорее нуждой в зарплатке, чем неодолимой внутренней потребностью. Тем не менее

<sup>1</sup> К. Дебюсси. Господин Крош, антидилетант. Париж, 1921.

<sup>2</sup> О подборе источников и т. д. см. подробнее в статье переводчицы — А. Д. Бушеш. Исчерпывающая (или почти исчерпывающая) библиография статей и интервью Дебюсси была впервые составлена А. Вэаллсом, книга которого «Идеи Клода Дебюсси, французского музыканта» (L. V и II в s. Les idées de C. Debussy, musicien français. Paris, 1927), давно уже ставшая библиографической редкостью, содержит многочисленные выдержки из печатных высказываний Дебюсси.

в его критических статьях труднее всего найти формальные, равнодушные суждения. Напротив, повсюду перед нами художник, страстно влюбленный в музыку, обладающий очень определенными и продуманными взглядами, воодушевленно и убежденно их высказывающий.

Статьи и интервью Дебюсси ценны по крайней мере в трех планах. Во-первых, они являются превосходными и незаменимыми комментариями к его творческой эстетике, позволяют глубже и увереннее понять многое в той музыке, которая сделала Дебюсси одним из самых выдающихся композиторов эпохи. Во-вторых, они вводят в круг энергичной эстетической борьбы того времени, очень наглядно и живо рисуя ее противоречия. В-третьих, эти статьи и интервью содержат немало материалов для характеристики музыкальной (прежде всего парижской) жизни начала нашего века.

Критическая деятельность Дебюсси продолжалась всего около четырнадцати лет. Срок, разумеется, недостаточный для того чтобы успела проявиться значительная эволюция его взглядов. Поэтому совокупность критических высказываний Дебюсси на страницах его статей обладает известной цельностью, хотя некоторые сдвиги (например, сдвиг в сторону неоклассических симпатий и тенденций к началу десятых годов) обнаружить в этих статьях нетрудно.

Что же найдет читатель в предлагаемом собрании?

Прежде всего следует вполне ясно учитывать историческое место всей эстетики Дебюсси в развитии музыкального искусства, помнить, что он, явившись вначале наследником позднего, уже распадающегося романтизма, стал затем наиболее крупным и характерным представителем импрессионизма в музыке, а под конец своей жизни тяготел к своеобразному неоклассицизму, ярко окрашенному тенденцией патристического реставраторства, склонного особенно высоко ставить традиции искусства Рамо, Куперена и их современников.

В критических и эстетических взглядах Дебюсси нет или почти нет многого того, что нам особенно дорого, — и прежде всего революционно-демократических идей переустройства общества. Дебюсси сплошь и рядом сторонится политики, ищет художнической обособленности и в свойственном ему культе прекрасного склонен зачастую придерживаться пресловутого принципа «искусства для искусства». Он порою приравнивает искусство к обольстительному обману, к чарующей иллюзии, подчеркивая этим, что оно должно служить средством отдыха и отвлечения от жизни, а не средством ее переустройства. Иногда Дебюсси обнаруживает и обывательскую заскорузлость в вопросах политики; так, например, в статье о Григе он высказывает явное несочувствие прекрасному поступку Грига, отказавшегося приехать во Францию во время позорного «дела Дрейфуса». Немало неприемлемых для нас идей мы находим и в чисто эстетических высказываниях Дебюсси, поскольку он подчеркивает некие таинственные, подумистические стороны музыки, пытается сделать из нее род религии, порицает или критикует особенно сильные и яркие проявления народности (например, в песнях Шуберта, в финале фортепьянного концерта Грига).

К счастью, все эти стороны эстетических и критических высказываний Дебюсси дадеко не исчерпывают существа его воззрений. Сквозь всевозможные напластования ложных идей и предрассудков

влиятельного декадентства нельзя не заметить во взглядах Дебюсси ряд очень здоровых и ценных идей, которые, конечно, получили бы плодотворное развитие, живи Дебюсси в иных общественных условиях.

Так, скажем, Дебюсси, несмотря на весь свой аполитизм, все же не может не отдать должное великому социальному свободолобию Бетховена. Несмотря на свою крайнюю «мимозность» и замкнутость, Дебюсси все же мечтает о музыке широких масштабов, способной увлечь толпы. Несмотря на недоверчивое и порою презрительное отношение к публике, Дебюсси все же неоднократно признает ее законные права на то, чтобы судить о произведениях искусства, признает и то, что этот суд часто более верен, чем суд знатоков. Как будто далекий от народности, Дебюсси вместе с тем не раз симпатизирует простоте и искренности народной музыки, опять-таки ставя ее выше ученых музыкальных ухищрений.

Обычно у каждого критика можно найти несколько главных идей, главных лозунгов, которые он прокламирует и отстаивает с большей или меньшей последовательностью. Среди подобных идей Дебюсси можно выделить по крайней мере две — идею борьбы с рутинной и идею патриотизма.

Подобно неотступному лейтмотиву, в статьях Дебюсси повторяются резкие и беспощадные оценки рутинных порядков и обычаев Парижской консерватории и парижской Большой оперы. Особенно много энергии посвящает Дебюсси критике и осмеянию института Римских премий, способствующего нивелировке художественных дарований. Эти выступления Дебюсси против застоя, мертвечины и формализма в музыкальной педагогике, музыкальном просвещении, музыкальной жизни содержат много живого и ценного. Примечательно, кстати сказать, и высказывания Дебюсси против музыкальной централизации, за широкое развитие музыкальной культуры в провинции.

Не менее характерно для Дебюсси и присущее ему чувство патриотизма, постоянно стремящееся предостеречь и охранить французскую музыку от иноземных, мешающих ее самостоятельному развитию влияний. В частности, Дебюсси, любивший и ценивший Вагнера (особенно «Тристана и Изольду» и «Парсифаль»), тем не менее явился одним из самых острых и непримиримых критиков тех черт Вагнера, которые привели к агрессивному течению вагнеризма, ставшему подавлять самостоятельность национальных культур. Критика Вагнера постоянно связана у Дебюсси с утверждением самостоятельности и характерных качеств французской музыкальной культуры.

Можно отметить также и весьма критическое отношение Дебюсси к «экспансии» итальянского веризма, которая, опять-таки, представлялась ему опасной для желанных судеб самостоятельного развития французской музыки.

Правда, высшим образцом французского стиля в музыке Дебюсси считал Рамо, что свидетельствовало о ярко выраженной ретроспективности. Но все же Дебюсси удалось с большой убедительностью отстаивать такие важнейшие, непреходящие качества французского искусства, как ясность, изящество, прозрачность и живую восприимчивость, противопоставляя их всему громоздкому, тяжело-весному, напыщенному и претенциозному.

Крайне характерно и показательны, что Дебюсси постоянно

выказывает глубокую симпатию к русской музыкальной культуре. Правда, Дебюсси в зрелые годы не любил музыку Чайковского (которую ценил в юности) — не любил примерно по тем же основаниям, что и Скрябин, полагавший Чайковского слишком «обыденным». Однако Дебюсси очень горячо (а то и восторженно) относился к музыке кучкистов — Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Балакирева. В их музыке Дебюсси находил то смелое отрицание рутины, ту свободу творчества и ту непредвзятость эстетики, склонной строить музыкальные образы по образам жизни, которые (хотя и по-иному, в иных общественных условиях) исповедовал сам. Никак не следует забывать, что Дебюсси (об этом ясно свидетельствуют и предлагаемые вниманию читателя статьи и интервью), несмотря на присущие его творчеству явные тенденции развивающегося декадентства, высказывал очень ценные и правильные мысли о том, что музыка должна иметь своей основой не метафизически-отвлеченное мышление, но интонации и образы, взятые из жизни.

Если не материализм, то сенсуализм постоянно присущ эстетике Дебюсси, что побуждает композитора выше всего ценить образную правдивость и непосредственность в противовес надуманности, спекулятивности, произвольной игре логических музыкальных форм.

Музыкальные вкусы, симпатии и антипатии Дебюсси менее всего можно назвать случайными. Напротив, они согласованы со всей системой его эстетических воззрений и наглядно иллюстрируют как слабые, так и сильные ее стороны.

Дебюсси любит архаику и поэтому восхищается, например, Палестриной. Однако, если его отношение к С. Баху восторженное, то к Генделю ироническое. И это понятно. Гражданственность Генделя не может привлекать Дебюсси, тогда как в музыке Баха он склонен даже больше восхищаться красотой линий, чем содержанием образов. Нельзя не заметить попутно, что Дебюсси явился одним из виднейших родоначальников течений «необахизма», которые столь показательны для современной музыки.

Дебюсси, как уже говорилось, не может не признавать величия Бетховена, но ему гораздо ближе и дороже Моцарт с его пластическим изяществом. И вовсе антипатичен Глюк — надо думать, не только из патристических побуждений (как композитор, нарушивший национальную традицию Рамо), но и как трибун этических императивов, моральный «проповедник».

Шопена и Шумана Дебюсси решительно предпочитает Листу, хотя и отмечает силу последнего: ведь Лист, как и Гендель, как и Глюк, как и Бетховен, склонен «проповедовать».

Высшейшей элегантностью и покладистостью Мендельсона, Дебюсси особенно ценит Вебера — конечно, за поэтическую горячность и богатство фантазии.

Шуберт вызывает иронию Дебюсси простодушием своей эмоциональности, Берлиоз — преувеличенным пафосом и «литературностью». Фальшивому величию ненавистного Мейербера Дебюсси противопоставляет едкий скепсис Оффенбаха, а упорному академизму Сен-Санса инициативные поиски Брюно.

Верди для Дебюсси, естественно, слишком эмоционален и шумен, хотя Дебюсси не может не заметить всей правдивости его искусства. Брамс отталкивает рассудительностью и солидностью (как и д'Энди), Григ кажется неоправданно простоватым и экспан-



сивным. Рихард Штраус скорее удивляет своим буйным размахом, чем нравится.

Шоссон в некоторой мере привлекает чертами тонкости. Франк умилает творческим бескорыстием, но кажется далеким, Дюка импонирует добротностью композиторской работы, но не увлекает. Для женственного изящества искусства Форе находятся слова полуснисходительного сочувствия.

Но музыке Гуно и особенно музыке Массне Дебюсси сильно симпатизирует, в конце концов выше всего ценя у этих композиторов их лиризм.

Сопоставляя все эти оценки (а также отзывы о других музыкантах вроде Галевы, Рейсера, Лало, Сузы, Шарпантье, Поля Дельмса и т. д.), мы можем понять существо эстетических воззрений и требований Дебюсси.

Он очень ценит правдивость эмоций, но не любит эмоций слишком страстных, бурных или простодушных. Он склонен порицать все, покушающееся нарушить строгие требования изысканного вкуса. Соответственно, Дебюсси находит немало поводов восхищаться народным, национальным колоритом (например, при оценке новых испанских композиторов — Альбенниса, Гранадоса, Турини), но занимает оборонительную позицию, коль скоро народность становится особенно яркой, подчеркнутой.

Дебюсси — восторженный поклонник красоты, и чем эта красота пластичнее и изящнее — тем больше она ему по душе. Дебюсси предпочитает красивое правдивому, однако он хочет и даже требует, чтобы правда в музыке имела прекрасные, пленительные формы — и в этом он своеобразный наследник эстетики Моцарта, Шопена, Глинки.

Если мы вспомним, с другой стороны, что Дебюсси со своим культом сдержанности и изысканности чужается героического пафоса, — типическая сжатость, замкнутость его эстетических требований станет особенно очевидной.

Вместе с тем никак нельзя отказать этим требованиям в высокой художественности, в поразительной тонкости вкуса, в непримиримости к проявлениям пошлого, низкопробного, вульгарного. Дебюсси еще далек от худших тенденций декадентства. Предпочитая хрупкое и зыбкое сильному и определенному, изысканное простодушному, мечтательно-уточненное энергичному и действенному, Дебюсси, однако, никогда не жертвует красотой ради безобразия, пластикой ради угловатости, естественностью ради патологических извращений.

В данном плане характерно резко отрицательное отношение Дебюсси к музыкальному футуризму, который в десятых годах нашего века начал культивироваться в Италии с легкой руки Мариетти, Руссоло и других.

Очень характерен самый стиль критических высказываний Дебюсси. Уже в первой из своих статей Дебюсси уверенно устанавливает тон критики, основанной на впечатлениях и максимально убежденно избегающей всякой «учености». Живое ощущение музыки — вот что неизменно руководит Дебюсси, побуждая его писать с полной непосредственностью и вовсе не считаться с приличиями установившихся мнений.

Дебюсси не был писателем с тщательным литературным стилем, и в его статьях нетрудно обнаружить много погрешностей, колеблю-

щихся между невольной подчас неуклюжестью или, напротив, причудливостью и неясностью оборотов (все это, кстати сказать, создаст особые трудности для перевода). Особенно заметны стилистические шероховатости статей Дебюсси тогда, когда должность рецензента вынуждает его излагать мало занимательные для него факты или конспектировать сюжеты разбираемых произведений.

Тем не менее весь текст статей Дебюсси, порою капризный, порою несколько принужденный и тяжеловатый, положительно пронизан блестящими афористически меткими и зачастую очень язвительными суждениями, которые не могут не пленять своей оригинальностью и пронизательностью. В самых «легкомысленных» на первый взгляд формулировках постоянно сказывается взыскательный и острый ум композитора, особенно безошибочный в разоблачении пошлого пафоса, в отыскании жизненных прозаических корней искусства, мнящего себя грандиозным и надчеловеческим.

При этом нельзя не заметить близость критического стиля и ряда положений Дебюсси к некоторым тенденциям русской классической музыкальной критики. Стиль Дебюсси обнаруживает заметную близость к критическим стилям двух его современников — замечательных русских критиков Лароша и Кюи (особенно последнего). Статьи Лароша вряд ли были известны Дебюсси. Напротив, есть все основания предполагать, что Дебюсси был знаком с книгой Кюи «Музыка в России», изданной в Париже в 1880 году на французском языке.<sup>1</sup> Уже в начале восьмидесятых годов Дебюсси живо интересовался вопросами русской музыки и вряд ли мог пройти мимо такого важнейшего источника «из первых рук». В своей книге Кюи не только дал краткие оценки многих русских композиторов, но и сформулировал очень определенно принципы русской музыкальной критики — так, как он их понимал.

Примечательно, в частности, что высказывание Дебюсси о его намерениях критиковать, невзирая на лица и не склоняясь почти-точно даже перед самыми великими и знаменитыми, совершенно совпадает с аналогичным принципом критики, высказанным Кюи.<sup>2</sup>

Но суть даже не в подобных совпадениях, а в сходстве критических манер, очень склонных к насмешливости и едкости, к безапелляционному изяществу суждений.

Известно, что Кюи вовсе не нравилась музыка Дебюсси, которую русский композитор и критик считал декадентской, упадочной. Но тем примечательнее находить множество точек соприкосновения между Дебюсси и Кюи (а также другими русскими критиками) в высмеивании вагнеризма, в порицании «итальянщины», а равно и в настойчивом стремлении к борьбе с рутинерством, к утверждению образной правдивости музыки. Не следует только забывать обо всех тех общественных условиях, которые чрезвычайно отдаляли путь Дебюсси в целом от демократически-народных и реалистических путей русской классической музыки и русской классической музыкальной критики. Отдалили, но все-таки не сделали его целиком антагонистическим.

<sup>1</sup> Césaire Cui. La musique en Russie. Paris, 1880.

<sup>2</sup> Там же, стр. 154.

Помня это и делая соответственные эстетические поправки, советский читатель найдет в статьях и интервью Дебюсси не только множество интересных и ценных исторических сведений, но и живые, яркие идеи о музыкальном искусстве, не утратившие смысла и значение в наши дни.

Ю. Кремлев

21 февраля 1964 г.

Ленинград

### ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Настоящая публикация представляет собой собрание всех статей, рецензий и записанных журналистами устных высказываний К. Дебюсси, существование которых удалось установить. Эти статьи, рецензии и высказывания по тем или иным музыкальным вопросам разбросаны по страницам целого ряда французских газет и журналов начала века, в большей части отсутствующих в книгохранилищах Советского Союза.

Многие материалы были получены из Парижа: около пятидесяти статей и рецензий из газет и журналов («Gil Blas», «Figaro», «Revue blanche», «Musica» и др.) было прислано (в виде микрофильма) Парижской национальной библиотекой в Ленинградскую публичную библиотеку им. Салтыкова-Щедрина. Часть статей переведена из журнала «Revue Musicale S. J. M.», номера которого хранятся в библиотеке научно-исследовательского отдела Института театра, музыки и кинематографии в Ленинграде. Несколько статей из «Revue blanche» и «Sotopedia» были присланы из Парижа в виде фотокопий.

Работа над переводом статей была сопряжена со значительными трудностями, прежде всего технического характера, так как качество микрофильма оставляло желать лучшего. Вместе с этим, в газетном тексте оказалось большое число опечаток, а в ряде присланных материалов подчас отсутствовала дата выхода газеты или журнала, что заставило проделать дополнительную работу.

Кроме затруднений технического характера, переводчику пришлось столкнуться с препятствиями порядка художественно-стилистического. Эти препятствия — особенности языка, манера выражать свои мысли самого Дебюсси. Столь лаконичный и изысканно-чуткий в своем музыкальном творчестве, композитор, беря в руки перо музыкального писателя или рецензента, подчас тяготеет к стилю затуманенному, за которым порой скрывается прямой смысл сказанного, стилю, где мысль может быть истолкована по-разному. Остроумные, меткие и вполне логичные замечания Дебюсси выражены им подчас с той причудливой небрежностью, которая в ряде случаев приводит к неясности. Такое несовершенство всегда создает трудности, особенно тогда, когда (как это имело место в данном случае) переводчик стремился не только к предельно точной передаче смысла переводимого, но и к сохранению стилистической специфики оригинала.

В настоящем сборнике статьи расположены в хронологическом порядке. Подпись *Клод Дебюсси*, неизменно повторяющаяся во фран-

узских первоисточниках, не воспроизводится. В случае необходимости статьи сопровождаются комментариями. Они построены по определенному принципу: более подробно комментировано все то, что имеет непосредственное отношение к самому Дебюсси. Разъяснены также либо малоизвестные, либо совсем не известные события, на которых Дебюсси останавливается, придавая им определенное значение. Общеизвестные события не комментируются.

Имена комментируются в помещенном в конце книги именном указателе.

## 1

«ФАУСТ» ШУМАНА.— УВЕРТЮРА К «КОРОЛЮ  
 ЛИРУ» А. САВАРА.— ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ  
 «ЗИГФРИДА».— КОНЦЕРТ ОРКЕСТРА  
 НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА  
 16 МАРТА

Будучи приглашен говорить о музыке в этом журнале, прошу разрешения объяснить в нескольких словах, как я намерен это делать. На этих страницах найдут скорее чистосердечные и искренне пережитые впечатления, нежели критику. Эта последняя слишком часто напоминает блестящие вариации на тему: «Вы не правы, раз пишете не так, как я...» или «У вас талант, у меня его нет, так продолжаться не может...» Я попытаюсь увидеть через произведения многообразные побуждения, их породившие, и их внутреннее содержание. Не интереснее ли это игры, состоящей в расчленении произведений на части, словно они любопытные часовые механизмы?

Люди охотно забывают о том, что в детстве им запрещали вспарывать брюхо игрушечным паяцам (вот уже преступное оскорбление тайны); эти же люди и впоследствии продолжают совать свой эстетический нос туда, где делать ему нечего. Если они больше не потрошат игрушек, то разъясняют, расчленяют и равнодушно убивают тайну: это удобно и предоставляет возможность поговорить. Боже мой, одним служит оправданием явное непонимание; другие же, более свирепые, вкладывают в это дело определенный умысел: надо же защищать любезную им посредственность... У этих последних — преданная клиентура.

Я буду очень мало говорить о произведениях общепризнанных то ли благодаря успеху, то ли благодаря традиции; раз навсегда Мейербер, Тальберг, Рейер... люди

гениальные (это, по существу, не имеет значения). В те воскресные дни, когда бог милостив, я совсем не буду слушать музыки; приношу за это заранее искренние извинения... И, наконец, прошу твердо помнить о понятии «Впечатление», на котором настаиваю, так как оно предоставляет мне возможность уберечь собственные переживания от чуждой им эстетики.

### **В концерте Коломна: «Фауст» Шумана**

Мы могли бы сопоставить этого «Фауста» с рядом других «Фаустов»: это привело бы только к высказываниям, о которых пришлось бы пожалеть и не пошло бы на пользу никому, включая и самого Гёте. Кстати, о Шумане: можно ли понять, как он допустил, чтобы на его чистейшее дарование влиял тот изящный и легковесный нотариус, каким был Мендельсон? В «Фаусте» особенно часто наталкиваются на него; я предпочитаю Мендельсона в чистом виде, по крайней мере знаешь, как тут быть.

### **В концерте Ламурё: Увертюра к «Королю Лиру» А. Савара (исполняется в первый раз). Третье действие «Зигфрида»**

Увертюра к «Королю Лиру» А. Савара, на мой вкус, немного слишком отдает Вагнером: тарелки чихают под носом у флейт — дерзость чисто вагнеровская, — а тема Лира отличается тем величественным шиком, который можно найти только в обители вагнеровских богов. Впрочем, увертюра свидетельствует об отличной музыкальной одаренности, особенно в той части, где вырисовывается нежный образ Корделии. Конец увертюры наступает внезапно и, как кажется, преднамеренно. Может быть, за этой увертюрой кроется музыка?.. Это было бы поистине желательным.

Различно оценивали исполнение К. Шевичьяром фрагментов тетралогии. Я позволю себе считать это исполнение проявлением тончайшего вкуса и совершенного чувства меры. Люди, которые, говоря о тетралогии, принимают многозначительный вид, не выдержали бы, возможно, полного исполнения этого музыкального адрес-календаря.

Кроме того, К. Шевийяр обладает почти единственным в своем роде даром управления оркестровой звучностью, удивительно одушевляющим жестяные изделия, обтянутые звериными шкурами,— действующих лиц в «Зигфриде». И когда воображение дополняет внешнее оформление столь обедненной легенды, действующие лица эти предстают даже более очеловеченными.

Поблагодарим также К. Шевийяра за то, что он держивается от тавромахической пантомимы, обычной для некоторых всемирно известных дирижеров. Очень озадачивает мимика человека, как будто вгоняющего бандерильи в голову английского рожка или ошеломляющего несчастливые трюмбоны жестаи матадора. К. Шевийяр довольствуется тем, что убеждает слушателей присудей ему уверенностью; это очень просто и очень трудно достижимо. Чуть не забыл... А. де Грееф чудесно сыграл концерт для фортепiano Сен-Санса (произведение общепризнанное).

### **В Национальном музыкальном обществе: концерт оркестра 16 марта**

Симфония г-на Ж.-М. Витковского была принята с энтузиазмом. Мне казалось, что со времени Бетховена доказательство беспомощности симфонии было налицо. И так уже у Шумана и Мендельсона она представляет собой лишь почтительное повторение существующих форм, к тому же лишённое прежней силы. Однако «Девятая» была гениальным указанием, великодушным стремлением расширить, освободить привычные формы, придав им гармоничные пропорции звучащей фрески.<sup>1</sup>

Таким образом, ценный урок, преподанный Бетховеном, вовсе не требовал сохранения старой формы и того, чтобы обязательно ставить ноги в отпечатки его первых шагов. Надо было смотреть в окна, раскрыв их настежь, на свободное небо; а мне кажется, что их закрыли и как будто бы

<sup>1</sup> С другой стороны, утверждали, что Бетховен предоставил слову «стать вепцем и завершением его звучащей постройки», и финал «Девятой» таким образом подготовил появление музыкальной драмы. Не является ли эта точка зрения приспособлением к вагнеровскому определению и не заключается ли в действительности «вепец постройки» во вступлении тысячеголового человеческого хора, приветствующего музыку как единственно господствующую царицу?

навсегда; несколько гениальных удач в симфоническом жанре мало оправдывают старательные и застылые упражнения, по привычке именуемые симфониями.

Молодая русская школа попыталась омолодить симфонию, позаимствовав темы у народной песни; так ей удалось чеканно обработать сверкающие драгоценности. Но не было ли здесь тягостного несоответствия между самой темой и требованиями, предъявляемыми к ней как к материалу для разработки?.. Тем не менее мода на народную тему вскоре распространилась на весь музыкальный мир: обшарили самые глухие уголки на западе и на востоке; из уст старых крестьян вырывали бесхитростные напевы, которые оторопели, неожиданно очутившись наряженными в кружева гармоний. Выглядели они в таком наряде печально сконфуженными; но властные контрапункты требовали от них забвения их бесхитростного происхождения.

Надо ли заключать, что, вопреки множеству попыток преобразования, симфония принадлежит прошлому всем своим прямолинейным изяществом, чопорным распорядком, философствующей и нарумяненной публикой? И действительно ли преобразования заключаются только в том, что поблекшее золото старого обрамления заменено шокирующей медью современной инструментровки?..

Симфония г-на Витковского построена на бретонской теме. Первая часть — обычное изложение темы, над которой автор намеревается работать; затем начинается обязательное расчленение... Вторая часть — нечто вроде лаборатории пустоты... Третья — немного оживляется в чисто бретонском веселье, прорезанном фразами, полными сильной эмоцией; бретонский хорал на это время ретируется — так приличнее, — но он появляется снова, и расчленение материала продолжается. Это явно интересует специалистов, они обтирают вспотевший лоб, а публика вызывает автора. Все же эта часть самая удачная. Г-н Витковский высказывается в ней языком наиболее непосредственным и убедительным; кстати, он обладает беспорной сноровкой, действующей безотказно даже в длиннотах. Прислушивается он к голосам безусловно «авторитетным», и они мешают ему, как мне кажется, прислушаться к голосу собственному. Пожалуй, не вижу больше ничего, достойного упоминания, за исключением «Датских поэм» для голоса и оркестра Фрица Делиуса; это песни очень певные, очень чистые, музыка для убаюкивания выздоравливающих в богатых



кварталах... Все время остается нота, тянущаяся над аккордом и подобная утомленному упорным взглядом луны цветку водяной лилии на поверхности озера... или маленькому аэростату, обложенному облаками.

В высшей степени невообразимо звучит эта музыка! Пела ее мадемуазель Андре-Фэрфакс голосом мечтательным и с изящной печалью. В то время как музыка изливалась в скорбной жалобе, мадемуазель Андре-Фэрфакс затеяла игру, в которой как бы проводила параллель между публичкой и... люстрой, игру — надо в этом признаться — обернувшуюся в пользу люстры. Эта очаровательная игра, казалось, имела целью защитить деликатность мелодий от варварского шума аплодисментов. Кстати, удивительна эта инстинктивная, уходящая корнями в каменный век, потребность хлопать в ладоши, которой мы, испуская воинственные клики, выражаем свой самый восторженный энтузиазм... Не надо усматривать в этом замечании какого бы то ни было желания критиковать ни, тем более, намерения выступить обвинителем человечества: попросту мне надо было как-то закончить эти «Впечатления».

«La Revue blanche», 1 апреля 1901 г.

Кажущееся неожиданным сопоставление фамилий трех неравноценных музыкантов — Дж. Мейербера, Э. Рейера, Э. Гальберга — на самом деле не случайно. И Мейербер — представитель зрелищно-эффектного, насыщено-романтического стиля, характерного для французской «большой» оперы середины XIX в., и Рейер — композитор, под явным влиянием Вагнера стремившийся к надуманной симфонизации оперного замысла, и Тальберг — автор весьма эффективных, бывших в свое время неотразимо модными фортепьянных транскрипций, — чужды и даже враждебны творческой эстетике Дебюсси, выступавшего против всего выпященного, показного, бутафорского и искавшего в своем искусстве как национальной интонационной основы, так и предельной правдивости в обрисовке тончайших эмоций.

Основанное 25 февраля 1871 г. в Париже *Национальное музыкальное общество* ставило своей целью поощрение и пропаганду сочинений молодых французских композиторов. Делом заинтересовался парижский музыкальный издатель Жорж Гартман. Он снял театр «Одеон», пригласил в качестве главного дирижера Э. Колонна и поручил ему создать симфонический оркестр. 2 марта 1873 г. состоялся первый симфонический концерт Национального общества. Концерты этого общества стали сразу очень популярными. Но несмотря на большой художественный успех, финансовые дела антрепризы шли плохо (кстати, цены на билеты были очень низкими). Гартман предложил прекратить концертную деятельность. Дело ваял в свои руки Э. Колонна. Он преобразовал оркестр в Ассоциацию артистов. Первые годы существования Ассоциации были нелегкими,

но самоотверженные инициативные люди преодолели все трудности и оказались в центре внимания французской музыкальной общественности. В концертах Национального общества (позже названных концертами Колонна) пропагандировалось творчество Берлиоза, исполнялись новые произведения молодых французских композиторов, звучала мало известная во Франции русская симфоническая музыка (в особенности сочинения Чайковского и Римского-Корсакова). Концерты под управлением Э. Колонна сыграли большую роль в развитии французской музыкальной культуры. В 1903 г. с большой торжественностью было отпраздновано тридцатилетие их существования.

*Сцены из «Фауста»* (по Гёте) — широко задуманное Р. Шуманом музыкально-драматическое полотно для симфонического оркестра, вокальных ансамблей и солистов.

*Концерты Ламурё*, основанные по инициативе дирижера Шарля Ламурё, носили несколько иной характер, чем концерты Национального общества. Ламурё задумал для своих концертов программу самую широкую, включающую произведения разных жанров, разных времен и народов. Хотя сочинения молодых французских композиторов появлялись в этих программах лишь эпизодически, Ламурё всегда охотно шел навстречу талантливой молодежи, и многие сочинения Лало, д'Энди и Шабрие были исполнены впервые в его концертах под его управлением. Первый концерт новой музыкальной антрепризы под названием «Общество новых концертов» состоялся 21 октября 1881 г. В программу были включены произведения Бетховена, Генделя, Глюка, Саккони, Чимарозы и Берлиоза. В дальнейшем Ламурё посвятил себя главным образом пропаганде творчества Вагнера, музыкальные драмы которого шли у него в концертном исполнении. В 1897 г., решив перейти на деятельность дирижера-гастролера, Ламурё задумал распустить свой оркестр. Но артисты оркестра постановили реорганизоваться в Ассоциацию под названием «Концерты Ламурё» и продолжали работать под управлением и художественным руководством дирижера Камилля Шевийера.

*«Зигфрид»* — музыкальная драма Р. Вагнера, третья часть тетралогии «Кольцо Нибелунга».

## 2

### «ДЕТСКАЯ», СЛОВА И МУЗЫКА М. МУСОРСКОГО.— СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ПОЛЯ ДЮКА.— СИМФОНИЧЕСКИЕ КОНЦЕРТЫ В ТЕАТРЕ «ВОДЕВИЛЬ»

В последнее воскресенье марта (вербное) еженедельные концерты перебрасывались Вагнером... безрезультатно. У господина Колонна меню было разнообразным; у господина Шевийера — одно блюдо, но «тетралогическое»! Небо отомстило за все, опрокинув на несчастных любителей

музыки все свои запасы дождя. Является или не является вагнеристом тот, кто царствует на небесах? Это спрашивал... (вы сами знаете кто, не правда ли?)

### «Детская», слова и музыка М. Мусоргского

Этим названием обозначена сюита из семи песен, из которых каждая представляет собой детскую сценку и каждая — шедевр. Мусоргский мало известен во Франции; по правде говоря, можно найти этому оправдание, констатируя, что он не более известен и в России. Он родился в Кареве (Средняя Россия) в 1839, а умер в 1881 году на больничной койке Николаевского военного госпиталя в Петербурге. Из этих двух дат видно, что времени для проявления гениальности у него было в обрез; он его и не терял и оставил в памяти тех, кто его любит, а также оставит у тех, кто полюбил его впоследствии, неизгладимые следы. Никто не обращался к лучшему, что в нас есть, с большей нежностью и большей глубиной. Он неповторим и останется неповторимым благодаря своему искусству без надуманных присмов, без иссушающих правил. Никогда еще столь утонченное восприятие не воплощалось столь простыми средствами выражения! Это похоже на искусство любопытного дикаря, обнаруживающего музыку на каждом шагу, запечатленном его эмоцией. При этом никогда не встает вопрос о какой-либо форме или, во всяком случае, форма эта до такой степени многообразна, что невозможно породнить ее с формами установленными, если можно так сказать, административными. Все спаяно и складывается из последовательности легких штрихов, соединенных таинственными узлами и даром лучезарной творческой проницательности. Иногда Мусоргский создает и впечатление сумрака, дрожащего и тревожного, которое обволакивает и сжимает сердце до ужаса.— В «Детской» есть молитва девочки перед сном, где запечатлены не только движения и нежное смятение детской души, но даже очаровательные повадки девочек, разыгрывающих из себя взрослых. И все это с какой-то лихорадочной правдивостью в манере выражения, имеющей место только здесь.— Колыбельная куклы кажется отгаданной от слова до слова благодаря необычайной способности угодобления, способности создавать воображением картины, проникнутые задушевным волшебством,

присущим детскому мышлению; концю этой колыбельной такой безмятежно-дремотный, что маленькая рассказчица сама засыпает под собственные слова.— Представлен также озорной мальчуган верхом на палочке, превращающий комнату в поле сражения; у бедных беззащитных стульев переломлены то нога, то рука; не обходится и без собственных ранений. Тогда — крики, слезы, вся радость улетает. Но это было не всерьез... две секунды на коленях у мамы, излечивающий поцелуй, и... сражение возобновляется: стулья опять не знают, куда им при-ткнуться.

Все эти маленькие драмы запечатлены — я на этом настаиваю — с предельной простотой. Мусоргскому достаточно аккорда, который показался бы бедным господину... (я забыл его имя), или модуляции до такой степени непосредственной, что она оказалась бы даже неизвестной господину... (все тому же). Нам предстоит еще вернуться к Мусоргскому; он имеет неоспоримые права на наше поклонение.— Г-жа Мария Оленина в одном из последних концертов Национального общества спела эти мелодии так, что удовлетворила бы самого Мусоргского, да будет мне позволено это утверждение от его имени.

### Соната для фортепиано Поля Дюка

Г-н П. Дюка только что опубликовал сонату для фортепиано. Если эта новость не может ни в коей мере поколебать законы мироздания, то тем не менее она является событием, свидетельствуя о бескорыстии, редком в наше время, когда музыка все больше и больше склонна служить аккомпанементом к чувствительным или трагическим анекдотам и берет на себя несколько двусмысленную роль ярмарочного зазывалы у входа в балаган, где надсаживается зловещее «Ничтожество».

Те, кто по-настоящему любит музыку, редко ходят в балаганы; у них есть обыкновенное фортепиано, на котором они снова и снова самозабвенно повторяют любимые страницы. Это опьяняет так же неминуемо, как «чистый, могучий и тонкий опиум», — и в этом заключается искусство вызывать счастливые минуты с наименьшим ущербом для здоровья. Кажется, что именно этих людей имел в виду г-н П. Дюка, когда писал свою сонату. Особое

качество непроницаемой эмоции, передающейся в ней, и непреклонная последовательность в развитии идей властно требуют трепетного и глубокого вживания в произведение. (Черта властности накладывает особый отпечаток почти на все творчество г-на П. Дюка, даже в тех случаях, когда властность эта проявляется только эпизодически.) Соната — результат страстной выдержки в процессе построения отрезков, составляющих ее костяк, и будет, пожалуй, нелегко проследить за игрой мысли при исполнении сонаты в концерте. Однако это нисколько не умаляет ни ее красоты, ни ее целеустремленности. Если мозг, задумавший эту сонату, к мысли, рожденной фантазией, примешал мысль конструктивную, не следует выводить из этого, что автор стремится к усложнению: ничто не было бы более абсурдно. Г-н П. Дюка знает, что содержит в себе музыка: она не только нечто блестящее и звучное, забавляющее слух до нервного раздражения (удобное определение для безболезненного связывания вместе великого множества музыкальных произведений, считающихся... разными). Для Дюка музыка — неисчерпаемая сокровищница форм и возможных ассоциаций, помогающих ему придавать мысли гибкость, соответствующую масштабам его творческой фантазии. Он хозяин своего чувства и умеет избегать ненужных воплей для его выражения. Таким образом он не позволяет себе никогда наносного многословия, так часто портящего прекрасные произведения. Рассмотрите третью часть этой сонаты: под ее живописной внешностью обнаруживается сила, подчиняющая себе ритмическую фантазию с бесшумной точностью стального механизма. Эта же самая сила направляет и последнюю часть, где искусство распределения чувства выступает во всей своей мощи; можно даже сказать, что это чувство «конструктивно», так как оно вызывает представление о красоте, подобной совершенным контурам архитектуры, контурам, растворяющимся и сливающимся с окрашенными пространствами воздуха и неба, пространствами, с которыми эти контуры сочетаются в гармоничном единстве — всеобъемлющем и окончательном.

Я счел необходимым остановиться на этом несколько своеобразном сочинении; хотя всем известно положение, которое занимает г-н П. Дюка в современном искусстве, но это его последнее произведение перерастает обычные умозрительные построения значительностью своего гордели-

вого бескорыстия. В заключение: музыка, как чувствовал ее Мусоргский или как понимают ее Дюка и некоторые другие, пожалуй, единственное оправдание названия «Впечатления», данного этим заметкам.

### **Симфонические концерты в театре «Водевиль»**

За эти последние недели был большой привоз немецких дирижеров. Это менее опасно, чем эпидемия, но зато гораздо более шумно, поскольку дирижер является помноженным на 90... Я не возражаю против того, чтобы Вейнгартнер или Рихард Штраус, чтобы темпераментный Мотль или великий Рихтер способствовали новому расцвету красоты искусства великих мастеров, столь жестоко оскорбляемого, но не надо ничего преувеличивать и принимать Париж за тренировочную площадку. Если бы еще эти господа включали в свои программы кое-какие новинки, это было бы, по крайней мере, интересно; но ничего подобного: пока что все еще в ходу старый симфонический фонд, и нам предстоит присутствовать при обычных упражнениях на различные трактовки симфоний Бетховена! Одни будут «ускорять», другие «замедлять», и больше всех пострадает великий старик, бедняга Бетховен. Люди строгие и осведомленные заявят, что такой-то или такой-то дирижер владеет секретом подлинного темпа (кстати, это великолепная тема для разговоров). Откуда берется у этих господ такая уверенность? Дошли ли до них сведения из потустороннего мира? Вот уж загробные любезности, которые чрезвычайно удивили бы меня со стороны Бетховена! И если его бедная душа блуждает иногда в концертном зале, она, без сомнения, спешит вернуться в тот мир, где не слышно ничего, кроме музыки сфер! И тогда великий предок, И.-С. Бах, вероятно, говорит ему с некоторой строгостью: «Мой милый Людвиг, я вижу по вашей душе, слегка съезжившейся, что вы опять были в местах предсудительных». — А впрочем, они, может быть, никогда и не разговаривали...

Р. S. Слишком много музыки услышал я в страстную пятницу, чтобы уже сегодня суметь резюмировать столько разнообразных впечатлений! Г-н Шевийяр провел Девятую симфонию наизусть с великолепной уверенностью... Ну что ж, господа немецкие дирижеры, ваша поездка окажется не совсем бесцельной...

«La Revue blanche», 15 апреля 1901 г.

СТРАСТНАЯ ПЯТНИЦА. БАХ.—БЕТХОВЕН.  
ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ

В этот день симфонические концерты почему-то называются «духовными», хотя в них «остроумно» исполняют все те же произведения.<sup>1</sup>

В этом году г-н Колонн показал себя «духовным» и «остроумным», украсив программу цветущей охапкой виртуозов всех специальностей. Это позволило публике давить друг друга в тот вечер с международной горячностью. Я считаю даже возможным утверждать, что меломанам-завсегдатаям пришлось пострадать от соседства людей, более заинтересованных в оркестровой пантомиме, нежели в артистическом переживании. Интерес, привлекающий публику к виртуозу, во многом, пожалуй, подобен тому, который влечет толпы к цирковым зрелищам. Всегда ожидают, что произойдет нечто опасное: г-н Изаи будет играть на скрипке, посадив себе на плечи г-на Колонна, или г-н Пюньо закончит пьесу, схватив фортепиано в зубы... Ни один из этих акробатических трюков не имел места...

Изаи сыграл концерт (G) для скрипки И.-С. Баха так, как, быть может, только он один способен это сделать, не производя впечатления чужого в музыке: он обладает той свободой выразительности и той естественной красотой звучности, которые необходимы для исполнения баховской музыки. Это было тем более ощутимо, что все остальное таилось с трудом, тяжелой поступью. Так и кажется, что Баха заставляют нести груз, вскаки нагромождаемый на его творчестве этой чопорной манерой исполнения.

Между тем скрипичный концерт — вещь восхитительная среди стольких других, записанных в тетрадах великого Баха; здесь находишь почти неприкосновенной ту «музыкальную арабеску» или, вернее, тот принцип «украшения», который является основой всех форм искусства. (Слово «украшение» не имеет здесь ничего общего с тем значением, которым его наделяют в музыкальных грамматиках.)

Мастера примитива — Палестрина, Викториа, Орландо ди Лассо и другие пользовались этой божественной «арабеской». Они обнаружили ее основу в григорианском пении

<sup>1</sup> Непереводимая игра слов: *spirituel* означает и *духовный* и *остроумный*.

и поддержали ее хрупкие завитки стойкими контрапунктами. Бах, снова взявшись за «арабеску», сделал ее более гибкой, более текучей, и, несмотря на строгую дисциплину, к которой этот великий мастер обязывал красоту, арабеска смогла существовать с той свободной, постоянно обновляющейся фантазией, которая изумляет еще и в наше время.

В музыке Баха волнует не характер мелодии, а ее очертания, и даже чаще параллельное движение нескольких линий, встреча которых, будь она случайной или преднамеренной, вызывает эмоцию. При такой орнаментальной концепции музыка приобретает точность механизма для воздействия на публику и вызывает мгновенное возникновение образов.

Не надо считать это чем-то надуманным или противосъестественным. Наоборот, это беспредельно более «правдиво», чем жалкий человеческий писк, который пытается издавать музыкальная драма. Музыка сохраняет, в особенности здесь, все свое достоинство, она никогда не снисходит до того, чтобы приспособиться к потребностям сентиментальничания, напускаемого на себя людьми, о которых говорят: «Они так любят музыку». Исполненная гордости, музыка принуждает их здесь к почтению, если не к поклонению.

Легко заметить, что никому не довелось слышать, чтобы «насвистывали» Баха... В этой славе, не идущей дальше полости рта, не было недостатка у Вагнера. На бульваре, в тот час, когда выходят роскошные арестанты музыкальных домов заключения, случается услышать, как бодро «насвистывают» «Весеннюю песню» или начальную фразу из «Мейстерзингеров». Я хорошо знаю, что для многих людей в этом вся слава, на которую может рассчитывать музыка. Тем не менее позволительно придерживаться и противоположного мнения без того, чтобы прослыть чудаком.

Должен прибавить, что понимание орнаментального замысла совершенно утрачено: музыку удалось закабалить... Что поделаешь! Это на руку семьям, которые, не зная, куда пристроить ребенка — карьера блестящего инженера начинает быть досадно перегруженной, — заставляют его заниматься музыкой. Так создают еще одну лишнюю посредственность... Если иногда какой-нибудь гениальный человек пытается стряхнуть тяжелое ярмо традиции,



изобретают способ утопить его в насмешках. Тогда гениальный бедняга находит выход в том, чтобы умереть очень молодым, и это единственное заявление о себе, которое встречает поддержку многих.

Но вернемся к г-ну Изаи, который сыграл затем свою транскрипцию этюда в форме вальса г-на К. Сен-Санса, написанного композитором для фортепиано. В этой пьесе Изаи проявил больше виртуозности, нежели искусства. Это смутило людей бесспорно строгих: они выразили свою антипатию к тому, что назвали «много виртуозности понаирасну». Есть люди, которые никогда не поймут шутки; почему же должно быть запрещено г-ну К. Сен-Сансу обладать чувством юмора?

После этого г-н Пюньо исполнил концерт Моцарта, который невозможно сыграть плохо, до такой степени он хорошо написан для фортепиано. Само собой разумеется, Пюньо был в нем по своему обыкновению превосходен.

Тут же г-н А. Ван-Роон из Байрейтского театра с таким обаянием спел песню Вольфрама на состязании певцов (II действие «Тангейзера»), что можно было почти не обращать внимания на ее скучное построение. Господи, до чего же эта песня... конкурсна! Конкурсна до того, что поневоле прощаешь разновидность военного аллегро, которым Тангейзер прихлопывает торжественное и вязкое красноречие слащавого Вольфрама. Это, однако, не мешает вышеупомянутому Вольфраму через четверть часа спеть романс звезде... Этот Вольфрам поистине неисправим.

Вслед за этим г-н А. Ван-Роон спел три песни Ф. Шуберта. Они безобидны, эти песни... они пахнут содержимым ящичков в комодах кротких провинциальных старых дев... обрывками выцветших лент... навеки высохшими цветами... фотографиями безусловно мертвых... только в бесконечных куплетах все время повторяется одно и то же, и к третьему куплету уже спрашиваешь себя, нельзя ли пригласить на эстраду нашего отечественного Поля Дельме? — Чтобы продемонстрировать, сколько различных нюансов кроется в его гортани из отменного металла, г-н А. Ван-Роон закончил «Прощанием Вотана», пиротехнические эффекты которого действуют безошибочно на любую публику. Голос певца не проиграл, состязаясь в горячности с оркестром; шумные аплодисменты раз навсегда подтвердили это.

## Девятая симфония

Симфонию с хором окружили туманом слов и многозначительных эпитетов. Она — вместе со знаменитой «улыбкой Джоконды», которую любопытное упрямство навсегда заштамповало определением «таинственная» — шедевр, о котором сказано наибольшее количество глупостей. Можно удивляться тому, что он не оказался погребенным под ворохами вызванной им писанины. Вагнер предложил усовершенствовать его инструментовку. Другие надумали объяснить содержание симфонии световыми картинками. Словом, из этого произведения, такого сильного и ясного, сделали пугало для публики. Допустив, что в этой симфонии есть тайна, может быть, и удалось бы ее раскрыть; но нужно ли это?

В Бетховене не было литературности ни на грош (по крайней мере, в том смысле, какой сегодня придают слову литературность.) Он с гордостью любил музыку; она была для него той страстью, была той радостью, которые так жестоко отсутствовали в его личной жизни. Может быть, следует видеть в симфонии с хором только безграничное проявление музыкальной гордости и ничего более. Маленькая тетрадь, где записано более двухсот различных обличий основной темы финала, свидетельствует об его упорных поисках и чисто музыкальных умозрениях, которым эти поиски подчинялись (стихи Шиллера имеют здесь, право, только звуковое значение). Бетховен хотел, чтобы его тема полностью содержала в себе все свое возможное развитие, и если она сама по себе удивительно прекрасна, то великолепна и всем тем, чем ответила его ожиданиям. Нет более торжествующего примера темы, с такой точностью выковывающейся по предлагаемой ей форме; каждый скачок ее — новая радость. И все это без усталости, без повторений, точно фантастический расцвет дерева, листья которого раскрылись бы вдруг все сразу. Ничто в этом произведении огромных размеров не лишнее, даже анданте, которое эстетические требования недавнего времени обвинили в длиннотах. Не является ли оно на самом деле чутко предусмотренным отдыхом между ритмическим упорством скерцо и инструментальным потоком, неудержимо катящим голоса к славе финала? К тому же, поскольку Бетховен уже написал до этого восемь симфоний, цифра 9 должна была овладеть его мыслями почти роковым образом,

и композитор задался целью превзойти самого себя. Я не вижу возможности сомневаться в том, что это ему удалось. Что же касается переливающейся через край человечности, взрывающей обычные границы симфонии, то она бьет ключом из его собственной души, которая, будучи опьянена свободой, больно ушибалась по иронии судьбы о золотую решетку, воздвигаемую перед ним немилостивой благо-склонностью сильных мира сего.

Бетховен должен был всем сердцем страдать от этого и страстно желать единения со всем человечеством: отсюда крик, тысячами голосов его гения взывающий к «братьям», самым униженным и самым обездолсным. Был ли он услышан ими? .. Смушающий вопрос.

Симфония с хором была исполнена в страстную пятницу в концерте г-на Шевиньяра с пониманием, ставящим этого дирижера выше самых выдающихся! Симфония очутилась в обществе нескольких отдающих тухлинкой шедевров Рихарда Вагнера. Тангейзер, Зигмунд, Лоэнгрин еще раз провозгласили притязания лейтмотива. Строгое и честное мастерство старика Бетховена легко восторжествовало над этой зазывающей балаганной болтовней в высоких шлемах и без определенных полномочий.

«La Revue blanche», 1 мая 1901 г.

Дебюсси применяет определение *музыкальная арабеска* по некоей аналогии с архитектурой и подразумевает под «арабеской» изгибы мелодической линии.

Под «Весенней песней» Дебюсси подразумевает песню Зигмунда на I действия музыкальной драмы Р. Вагнера «Валькирия».

*Байрейтский театр* — «Дом торжественных представлений», специально построенный для постановки музыкальных драм Р. Вагнера (открыт в 1876 г.). С того времени Байрейт, городок в Баварии (на юге Германии), стал центром, куда в летние месяцы съезжаются со всех концов земного шара любители музыки, желающие насладиться образцовым исполнением вагнеровских сочинений.

Говоря о «пиротехнических» эффектах «Прощания Вотана», Дебюсси имеет в виду «заканчивание огня» — виртуозно-выразительную музыку и эффектное зрелище — мерцающие по всей сцене огоньки, постепенно разгорающиеся и окружающие бунующим пламенем вершину скалы, на которой осталась погруженная в сон Брунгильда.

ОПЕРЫ: «КОРОЛЬ ПАРИЖА» Г-НА Ж. Ю.— «УРАГАН»  
Г-НА А. БРЮНО

Решительно всем известен хотя бы понаслышке Национальный театр Оперы. Я с огорчением констатировал, что он не изменился: для неосведомленного прохожего он всегда похож на вокзал железной дороги; а когда войдешь внутрь, можно принять его за турецкие бани.

Там продолжают производить странный шум, который люди, уплатившие за него деньги, называют по этой причине музыкой. . . верить им до конца не следует.

Благодаря особой милости и государственной дотации этот театр может исполнять первое попавшееся. Качество исполняемого настолько не имеет значения, что в театре с особой роскошью устроены «ложи с салонами», названные так потому, что там можно с наибольшими удобствами совсем не слушать музыку. Это последние салоны, где занимаются болтовней.

Всем этим я нисколько не задеваю директорской одаренности г-на Гайяра, будучи уверен, что самые лучшие намерения разбиваются здесь о крепкую парадную стену упрямого бюрократизма, препятствующую проникновению в театр любой изобличающей истины. . . Кстати, это никогда не изменится, разве что в случае революции, хотя революционеры не всегда интересуются такого рода памятниками. Можно было бы надеяться на пожар, если бы он не поражад слишком слепо людей безусловно невиновных.

Между тем, если бы встряхнуть изобретательную апатию этого учреждения, там можно было бы сделать много прекрасного. Разве не следовало нам уже давно и полностью ознакомиться с тетралогией? Прежде всего это нас избавило бы от нсе, и байрейтские паломники больше не надоедали бы нам своими бахвальски немецкими рассказами. . . Поставить «Мейстерзингеров» — хорошо; «Тристана и Изольду» — еще лучше (очаровательная душа Шопена появляется здесь в музыкальных оборотах и управляет страстью); осталось бы только опасаться «Парсифаля», подряд на постановку которого по причинам семейным и материальным госпожа Козима Вагнер оставляет себе.

Не изменяя существа наших жалоб, посмотрим, как Опера послужила развитию драматической музыки во Франции.

В театре много исполняли Рейера. Успех его обусловлен, по-моему, странными причинами. Есть люди, которые глядят на пейзажи с равнодушием, присущим жвачным животным; эти же самые люди слушают музыку, заложив уши ватой. . .

Сен-Санс сочинял оперы с душой старого закоренелого симфониста. Здесь ли найдет Будущее подлинные основания сохранить возможность восхищаться им?

Массне как будто бы стал жертвой взмахов вееров своих прекрасных слушательниц, так долго трепетавших во славу его; он захотел во что бы то ни стало удержать над своим именем трепет душистых крылышек, увы, это было равносильно желанию приручить стаю бабочек. . . Может быть, ему всего-навсего не хватило терпения, и он недооценивал значение «паузы». . . Его влияние на современную музыку очевидно, но плохо признается кое-кем из тех, которые обязаны ему многим: они от него лицемерно отворачиваются. . . и это гадко!

Есть еще много других опер, полный перечень которых был бы навязчивым. Среди них можно было бы остановиться на «Тамаре» г-на Бурго-Дюкудрэ, судьба которой, несмотря на посредственный успех, по всей вероятности, еще не окончательно определилась.

Среди слишком многих глупейших балетов появилась некая разновидность шедевра: «Намуна» Эд. Лало. Известно, чья глухая кровожадность похоронила балет так глубоко, что никто больше не говорит о нем. . . Это печально для музыки.

В общем — ни одной подлинно новаторской попытки. Ничего, кроме какого-то заводского жужжания, вечного повторения одного и того же. Можно подумать, что музыка, вступая в Оперу, натягивает на себя форму принудительную, как одежда каторжника. Она также принимает обманчиво-грандиозные размеры самого здания, состязаясь со знаменитой «большой лестницей», которая из-за ошибки в перспективе или обилия деталей в конце концов кажется. . . куцей.

«Король Парижа». Это еще одна опера, которую можно прибавить к другим. . . Сюжет ее исторический, поскольку дело идет об убийстве герцога де Гиз. Кстати, это вовсе не одна из лучших страниц истории Франции, и совсем не стоило напоминать нам о ней, усугубив ее музыкой. К тому же в то время очень плохо одевались: мужчины,

казалось, ходили в неизящных спасательных поясах, а женщины помещали талию в такие места, где самое разумное желание меньше всего могло ожидать ее встретить. Если в самом деле надо превратить Оперу в курсы истории, почему не постараться найти исторические эпизоды, менее запятнанные комбинациями политическими и бесцветными? (С удовольствием рекомендовал бы время Луи-Филиппа — область не исследованную, а между тем весьма плодотворную...) Для исторического анекдота г. Жорж Ю написал слишком много музыки. Она мешает услышать слова текста, как будто продиктованные великими умами, незабываемыми и одинаковыми: Буваром и Пекюше.

Было бы явным неприличием упрекать г-на Жоржа Ю за то, что он не создал шедевра, и можно считать чутким историческим истолкованием то, что несколько двусмысленный характер Генриха III поручен тенору.

«Ураган» — лирическая драма в четырех актах: текст Эмиля Золя, музыка Альфреда Брюно. Вагнер оставил нам разные рецепты приспособления музыки к театру, бесплезность которых будет в один прекрасный день обнаружена. То, что по особым соображениям он основал «лейтмотив-путеводитель» для тех, кто не умеет разобраться в партитуре, — прекрасно и позволило ему скорее добиться успеха... Важнее то, что он приучил нас заставляя музыку рабски отвечать за действующих лиц. Я постараясь высказаться по этому поводу, который представляется мне главной причиной смятения, происходящего в драматической музыке наших дней. Музыка имеет ритм, скрытая сила которого направляет ее развитие; движения души имеют другой ритм, более инстинктивно обобщающий и подчиненный разнообразному ходу событий. От наслоения этих двух ритмов рождается постоянный конфликт. Он выражается по-разному: либо музыка задыхается в погоне за действующим лицом, либо действующее лицо усаживается на лоту, чтобы позволить музыке догнать его. Бывают чудодейственные совпадения этих двух сил, и Вагнер может гордиться тем, что подобные совпадения ему иногда удавались. Но это дело случая, который чаще всего бывает неуклюжим или разочаровывающим. Таким образом и говоря откровенно, применение симфонической формы к драматическому действию могло бы привести к уничтожению драматической музыки, вместо того чтобы служить ей на пользу, как это было торжественно объявлено в тот

день, когда Вагнер решительно воцарился в лирической драме.

Драма гг. Золя и Брюно отличается многочисленными символами, и я, признаюсь, не понимаю этой чрезмерной потребности в них. Авторы как будто позабыли, что самое прекрасное — это все же музыка. Само собой разумеется, символ вызывает «лейтмотив»; и вот опять музыка вынуждена загромождаться упорными маленькими фразами, которые желают, чтобы их слышали во что бы то ни стало. В итоге — необходимость считать, что определенная аккордовая последовательность изобразит то или иное чувство, определенная фраза — то или иное действующее лицо. Довольно неожиданная игра в антропометрию!

Разве нет других средств выражения? И здесь я обращаюсь к г-ну Брюно, сила воображения которого, кажется мне, в состоянии найти средства чудесные. Он, не в пример другим музыкантам, обладает прекрасным презрением к рецептам; он проходит через гармонии, никогда не заботясь об их грамматически правильной звучности; он слышит мелодические сочетания, которые кое-кто слишком поспешно объявляет «чудовищными», тогда как на самом деле они всего лишь непривычны. Третий акт драмы кажется мне наиболее удавшимся: музыка его неистова, хватает за душу и идет дальше поверхностно-трагического действия, которое могло бы двигаться стремительнее и не задерживаться на психологических спорах о значении ревности, испытываемой в этом акте двумя персонажами. Впрочем, музыка здесь расталкивает слова без всякой церемонии, как бы говоря им: «Прочь с дороги, вы же видите, что я сильнее вас». И это ставит все на свои места... Мне меньше нравится манера, в которой трактованы образ Люлю и олицетворяемый им символ. Разве не следовало найти для него нечто особое, нечто фантастическое, лежащее вне всей окружающей музыки? Я хорошо ощущаю ее обаяние, но отнюдь не глубину и не понимаю тяги к постоянной перемене места действия.

Я как будто бы делаю оговорки, а между тем трудно применить их к данному произведению. Одно из двух: надо или полюбить его недостатки, так же как и достоинства, или же в противном случае — повторяю — оно невыносимо. Во всяком случае, оно принадлежит человеку, стремящемуся к истине через страдание, что необычно для нашего времени, когда столько так называемых «мастеров»

стремятся лишь к «сотому» представлению через традицию лжи, завещанную тем, кто сильнее их всех.

Я не чувствую себя вправе судить о либретто г-на Эмиля Золя. Оно показалось мне более богатым «ситуациями», нежели словами бесспорно лирическими...

Я не вижу, зачем еще лишний раз поздравлять г-на Альбера Карре за то, что он совершает чудеса. Разве когда-нибудь подумали послать визитную карточку «тому, кто царствует на небесах», поздравляя его с тем, что ему удался прекрасный заход солнца?.. Г-жа Дельна была как нельзя более трагичной, г-жа Ронэ — прекрасной, г-жа Гиридон — райской птичкой. Гг. Бурбон, Дюфран и Марешаль дополнили этот ансамбль.

«La Revue blanche», 15 мая 1901 г.

Дебюсси говорит о новом здании Оперы, построенном архитектором Шарлем Гарнье. Открытое в декабре 1867 г., здание это стало предметом самой пронической оценки со стороны парижан, тотчас наградивших его такими хлесткими эпитетами, как «свадебный пирог» или «турецкие бани». Здание отличается чрезвычайной, несколько крикливой роскошью, пестротой составляющих его каменную отделку разнокачественных материалов и перегрузкой замысловато выкованными украшениями из золоченой бронзы разных оттенков.

«Парсифаль» — драма-мистерия в 3 действиях. Либретто и музыка Р. Вагнера. Поставлена впервые в Байрейте в 1882 г. По распоряжению композитора, могла быть поставлена на сценах театров Европы и Америки только через 30 лет после первой постановки. До тех пор право исполнения принадлежало исключительно театру в Байрейте.

«Нахуна» — балет в 2 действиях 3 картинах, либретто Нюнттера и Блаз де Бюри, хореография М. Петила, музыка Э. Лало. Поставлен впервые на сцене театра национальной Оперы в Париже 6 марта 1882 г.

*Бувар и Пекюше* — «герои» последнего (не законченного) одноименного романа Г. Флобера (опубликован в 1881 г.) — олицетворение самоуверенного невежества, беспросветного тупоумия, непоколебимого мещанства, торжествующей пошлости, столь характерных для буржуа-обывателей, которых Флобер не переставал обличать и бичевать.

## 5

### КОНЦЕРТЫ НИКИША.— МУЗЫКА ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ

В воскресенье 19 мая светило дерзкое и неотразимое солнце, которое, казалось, высмеивало всякую попытку слушать какую бы то ни было музыку. Берлинский филар-



монический оркестр под управлением г-на А. Никиша воспользовался этим, чтобы дать свой первый концерт. Надеюсь, господь бог простит мне, что я обманул свои намерения и что другие, более счастливые, оказали честь траве, которую он обычно предоставляет колбасной коже и логическим развязкам идиллий.

Все, что Париж насчитывает среди слушателей знаменитых и внимательных, было здесь, и главным образом озадачивающие милые дамы. Это лучшая из «хороших публик» для тех, кто умеет ею пользоваться; чтобы вызвать ее восторг, почти достаточно элегантно манеры держаться или романтически мятущейся пряди волос.

У г-на А. Никиша — и манера держаться, и прядь, что счастливо сочетается с качествами более серьезными. Кроме того, оркестр его чудесно дисциплинирован; чувствуешь себя в присутствии людей, поглощенных только тем, чтобы серьезно заниматься музыкой; они сосредоточены и бесхитростны, как персонажи старой примитивистской фрески... это на редкость трогательно.

Г-н Никиш — несравненный виртуоз; кажется даже, что виртуозность заставляет его позабыть о хорошем вкусе! Приведу в качестве примера его исполнение увертюры к «Тангейзеру», где он принуждает тромбоны к звучаниям, достойным разве только толстой дамы, заведующей сентиментальностью в казино в Сюрене, и где он выделяет валторны в таких местах, где ничто не указывает с определенностью на привлечение к ним внимания. Все это «эффекты» без ясно ощутимых оснований, удивляющие со стороны такого опытного музыканта, каким предстает г-н А. Никиш повсюду в других местах. Перед этим он доказал свое редкостное дарование в «Проделках Тиля Улешпигеля» Рихарда Штрауса. Это произведение похоже на «Час новой музыки у сумасшедших». Кларнеты описывают в нем обезумевшие траектории, трубы закрыты на вечные времена, а валторны, предупреждая невыявленное чихание, торопятся вежливо откликнуться пожеланием: «Будьте здоровы!» Большой барабан раздражается звуками «бум-бум», точно подчеркивающими пинки клоунов на цирковой арсене; хочется хохотать до упаду или завывать смертным воем, и испытываешь удивление, видя все предметы на обычных местах; ибо если бы контрабасисты стали дуть в смычки, если бы тромбонисты начали водить воображаемым смычком по трубкам, если бы г-н Никиш очутился

сидящим на коленях у билетерши, в этом не усматривалось бы ничего необычайного. Это нисколько не мешает Штраусовскому произведению быть кое в чем гениальным, и прежде всего в чудодейственном оркестровом мастерстве и в неистовстве движения, увлекающего нас с начала до конца и заставляющего пережить все проделки героя. Г-н Никиш продирижировал их бурным оформлением с чудесным хладнокровием, и овация, которой приветствовали его и оркестр, была как нельзя более оправдана.

Не знают, что только выдумать, чтобы исказить доминорную симфонию Бетховена. Г-н Никиш восстановил в ней некоторые места забытой красоты.

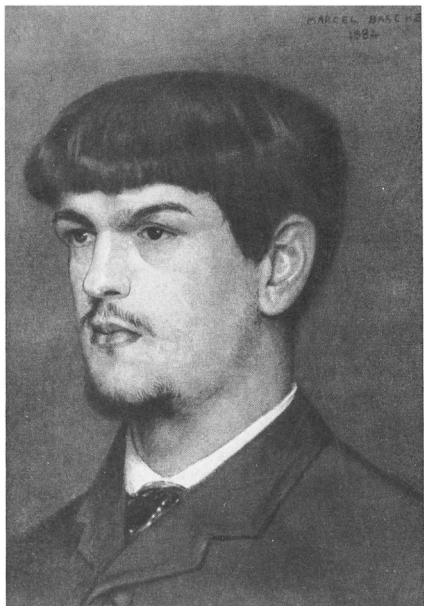
Во время исполнения Неоконченной симфонии Шуберта стайка воробьев опустилась на окна цирка и предалась чириканью, не лишенному приятности. Г-н Никиш проявил подлинный такт, не потребовав удаления этих непочтительных меломанов, опьяненных, по всей вероятности, небесной лазурью; быть может, они выражали невинное порицание этой симфонии, которая не может решиться раз и навсегда остаться неоконченной. . .

### Музыка под открытым небом

Вот приходит время, когда, вибрируя на своем стебле, Музыка военная разносится, как кадыльный дым!

И пусть извинит меня Бодлер. . . В общем, почему украшение скверов и мест для гулянья осталось монополией одних военных оркестров? Мне хотелось бы вообразить праздника более необычные и сливающиеся более полно с естественным окружением. Не является ли военная музыка забвением длительных походов и радостью бульваров? В ней суммируется любовь к родине, трепещущая в сердцах, разбросанных повсюду: благодаря ей входят в соприкосновение мальчик-пирожник и пожилой господин, вспоминающий Эльзас-Лотарингию и никогда о ней не говорящий! Прочь от меня мысль отнять у военной музыки ее благородные преимущества; но, повторяю, среди деревьев — это шум фонографа в детскую пору его существования.

Для деревьев нужен был бы многочисленный оркестр с участием человеческого голоса. (Нет!.. не орфеона,





благодарю покорно... ) Я предвижу возможность музыки, предназначенной специально для исполнения под открытым небом, музыки, целиком состоящей из широких линий со смелыми вокальными и инструментальными дерзаниями, которые играли бы в свободном пространстве и радостно неслись бы над вершинами деревьев. Гармоническая последовательность, кажущаяся неестественной в затхлости концертного зала, несомненно, зазвучала бы по-настоящему под открытым небом, и, возможно, был бы найден способ отбросить мелочные пристрастия к слишком определенным формам и тональностям, так неуклюже загромождающим музыку. Она могла бы обновиться и получить прекрасный урок свободы, содержащийся в пышности деревьев; разве то, что она потеряла бы в отношении кропотливого изящества, не было бы возмещено приобретением величия? — Надо понять, что дело не в том, чтобы писать громоздко, а в том, чтобы писать величественно; и также не в том, чтобы утомлять эхо повторением преувеличенных фанфар, а в том, чтобы пользоваться им для продления гармонических мечтаний. Тогда произошло бы таинственное сотрудничество воздуха, движения листьев и ароматов цветов с музыкой: она соединяла бы эти элементы в столь естественном согласии, что, казалось бы, участвовала в каждом из них... Затем можно было бы, наконец, окончательно убедиться в том, что музыка и поэзия — единственные искусства, движущиеся в пространстве... Я могу ошибаться, но мне кажется, что в этой мысли заложены возможности мечты для будущих поколений. Для нас же, бедных современников, музыка, очень боюсь, будет по-прежнему слегка отдавать затхлостью.

Тем, кто не может все понять, очень рад сообщить, что соната г-на П. Дюка, о которой я говорил в последнее время, получила у публики самый восторженный прием; это не увеличивает ценность г-на Дюка, но возвышает обычное представление о «публике».

Г-жа М. Оленина дала вечер песен Мусоргского, оказавшийся великолепным поводом, чтобы еще сильнее полюбить этого бедного великого человека и выразить г-же Олениной безграничную благодарность за ее щедрое музыкальное понимание. Поистине нельзя желать более преданной сотрудницы. Все в этот вечер было исполнено с точностью, казавшейся почти чудом. (Публика проявила себя «прекрасно»).

22 мая в Зимнем цирке по инициативе г-на А. Никиша (уже упомянутого) праздновалась годовщина дня рождения Рихарда Вагнера. Самый исступленный восторг упорно царил среди присутствующих; можно было, прости господи, подумать, что все эти люди в большей или меньшей степени побочные дети Людвига II Баварского. (Публика проявила себя «посредственно».)

«La Revue Blanche», 1 июня 1901 г.

Стихотворные строки, приводимые Дебюсси,—переназначенные им применительно к случаю строки стихотворения Ш. Бодлера «Вечерняя гармония». На текст этого стихотворения Дебюсси написал одну из пяти поэм для голоса и фортепиано (1887—1890: «Балкон», «Вечерняя гармония», «Фонтан», «Сосредоточенность», «Смерть любовников»).

*Орфейоны* — любительские хоровые общества, основанные в 1835 г. в Париже. Они возникли на базе певческих групп, организованных в 1818 г. в народных школах учителем пения Г. Вилемом. Орфейоны получили широкое распространение по всей Франции. Основной контингент хоров, где пели как дети, так и взрослые, составляли рабочая молодежь и мелкие служащие. К сожалению, хоровые занятия велись зачастую малоквалифицированными учителями, что пагубно отразилось и на выборе репертуара, и на качестве исполнения.

## 6

### БЕСЕДА С ГОСПОДИНОМ КРОШЕМ

Был прелестный вечер, и я решил ничем не заниматься... (выражаясь учтиво, допустим, что я мечтал). На самом деле это вовсе не были одни из тех чудесных минут, о которых впоследствии говорят с умилением, считая, что они подготовили будущее... Нет... это были минуты поистине без претензий, просто минуты «добрых намерений».

Я мечтал... Высказываться?.. Заканчивать сочинения?.. Вот ряд вопросительных знаков, поставленных детским тщеславием, потребностью избавиться любой ценой от мысли, с которой жила слишком долго; все это довольно педовко скрывает глупую привычку стараться превзойти других. Превзойти других никогда не требовало большого усилия, если к этому не присоединялось прекрасное желание превзойти самого себя... Только это уже алхимия более специфическая, которой требуется принести в жертву

свою драгоценную маленькую индивидуальность... Это трудно выдержать и это абсолютно непродуктивно. С другой стороны, добиваться всеобщего одобрения — значит потратить много времени на постоянные высказывания или неутомимую пропаганду; при этом можно выиграть право принадлежать к пачке великих людей, именами которых обмениваются как средством оживления вяло тянущихся разговоров об искусстве... Я не хотел бы настаивать, чтобы никого не обескураживать.

Вечер продолжал быть прелестным, но, как это можно было заметить, я себя не любил... перестал видеть себя со стороны и терялся в самых досадных общих местах.

Именно в этот момент позвонили у моих дверей, и я познакомился с г-ном Крошем. Его появление у меня состоит из инцидентов естественных или нелепых, перечисление которых напрасно отяжелило бы занимательность этого рассказа.

У господина Кроша небольшая сухонькая голова и жесты, явно натренированные для поддержания метафизических споров; можно представить себе его физиономию, вспоминая типичные черты жокея Тома Лэн и г-на Тьера. Общий вид его производил впечатление нового ножа. Он говорил очень тихо, никогда не смеясь; иногда он подчеркивал свои слова молчаливой улыбкой, начинавшейся у носа и морщившей все его лицо, как воду, в которую бросают камешек. Это было томительно и невыносимо.

Он тотчас же возбудил мое любопытство своим особым видением музыки. Он говорил об оркестровой партитуре как о картине, почти никогда не применяя технических терминов, но говоря словами непривычными, полными тусклой, темного стертой элегантности, которая, казалось, звенела, подобно старым медалям. Я помню параллель, проведенную им между оркестром Бетховена, представлявшимся ему в виде схемы белого и черного, следовательно заключающей в себе очаровательную гамму серых тонов, и оркестром Вагнера — чем-то вроде разноцветного месива, наложенного почти повсюду одинаково, в котором он, по его словам, не мог отличить звука скрипки от звука тромбона.

Так как его несносная улыбка особенно выступала в те минуты, когда он говорил о музыке, мне вдруг вздумалось спросить, кто он по профессии. Он ответил мне голосом, убившим всякую попытку порицания: «Антидиалетант»...

и продолжал монотонно и с раздражением: «Заметили ли вы враждебность публики концертного зала? Разглядывали ли вы эти физиономии, серые от скуки, равнодушия или даже тупоумия? Никогда не принимают они участия в чистейших драмах, разыгрывающихся в симфоническом конфликте, где просвечивает возможность достичь вершины звучащей постройки и дышать там атмосферой совершенной красоты. Эти люди, сударь, всегда имеют вид гостей более или менее хорошо воспитанных: они терпеливо сносят неудобство своего положения, и если они не покидают зал, то только для того, чтобы их видели при выходе; без этого для чего бы им приходиться? — Признайтесь, что этого достаточно, чтобы навсегда возыметь отвращение к музыке»... Так как я сослался на то, что присутствовал и даже принимал участие в проявлениях восторгов, весьма достойных уважения, он ответил: «Вы жестоко заблуждаетесь, и если вы выражали такие восторги, то это делалось с тайной мыслью, что и вам когда-нибудь окажут ту же честь! Знайте же, что подлинное восприятие красоты не могло бы вызвать иной реакции, кроме молчания... Ну, словом, когда вы присутствуете при ежедневной феерии смерти солнца, приходила ли вам когда-нибудь в голову мысль аплодировать? Признайтесь, однако, что это зрелище масштаба несколько более неожиданного, чем все ваши маленькие звучащие выдумки? И даже больше... вы чувствуете себя слишком жалким и не можете слиться с этим душой. Но перед так называемым произведением искусства вы себя вознаграждаете; у вас есть классический жаргон, позволяющий многословно о нем высказываться». — Я не решился сказать ему, что недалеко от его точки зрения; ничто не засушивает разговора так, как подаквивание. Я предпочел спросить его, занимается ли он музыкой. Он резко поднял голову, говоря: «Сударь, я не люблю специалистов. Специализироваться — значит для меня настолько суживать свой мир, что становишься похожим на тех старых лошадей, которых заставляли вертеть пусковую рукоятку карусели и которые умирали под звуки хорошо известного Лотарингского марша. Однако я знаю всю музыку и вынес из этого только специфическое тщеславие быть застрахованным от какой бы то ни было неожиданности... Двух тактов достаточно, чтобы дать мне ключ к любой симфонии или всякому другому музыкальному анекдоту.



Видите ли, если можно констатировать у некоторых великих людей «упорное стремление» обновляться, то не так бывает у многих других, которые будут упорно повторять то, что удалось им однажды. Но к их ловкости я равнодушен. Их называли мастерами! Смотрите, чтобы это не было всего лишь вежливым способом избавиться от них или найти оправдание слишком одинаковым приемам. В общем, я стараюсь забыть музыку, потому что она мешает мне слышать ту, которую я не знаю или которую узнаю «завтра»... Зачем привязываться к тому, что знаешь слишком хорошо?»

Я заговорил с ним о самых общепризнанных из современников; он стал агрессивнее, чем когда бы то ни было. «У вас тенденция преувеличивать значение событий, которые в эпоху Баха, например, казались бы естественными. Вы говорили недавно о сонате г-на П. Дюка. Он принадлежит, вероятно, к числу ваших друзей и даже музыкальный критик? Достаточно оснований, чтобы хвалить друг друга. Все же вас перещегооляли в похвалах, и г-н Пьер Лало в газете «Le Temps», в фельетоне, посвященном исключительно этой сонате, одним росчерком пера пожертвовал в ее пользу теми, которые написали Шуман и Шопен. Разумеется, нервность Шопена плохо подчинялась терпению, которого требует изготовление сонаты; он скорее написал «очень отделанные эскизы». Можно тем не менее утверждать, что он положил начало индивидуальной манере трактовать эту форму, не говоря об очаровательной музыке, которую он сочинял по этому случаю. Это был человек со щедрыми идеями; он часто разнообразил их, не требуя помещения их со стопроцентной прибылью, чем больше всего славятся некоторые из наших мастеров.

Естественно, г-н П. Лало не преминул сослаться по поводу сонаты вашего друга Дюка на великую тень Бетховена. На месте г-на Дюка я почувствовал бы себя весьма посредственно польщенным. Для фортепиано сонаты Бетховена написаны очень плохо; говоря точнее, они — особенно последние — являются оркестровыми переложениями. Для них часто не хватает третьей руки, которую Бетховен, несомненно, подразумевал; по крайней мере, я так полагаю. Правильнее было бы оставить в покое Шумана и Шопена: эти-то, действительно, писали для фортепиано, и если это кажется пустяковым господину Лало, он может быть им благодарен хотя бы за то, что они подготовили совершен-

ство, представителями которого являются Дюка... и некоторые другие». Эти последние слова были произнесены г-ном Крошем с невозмутимой холодностью; их надо было или принять, или решительно отбросить. Я был слишком заинтересован, чтобы смешать ему. После долгого молчания, во время которого он жил, казалось, только дымом сигары, на поднимающуюся голубую спираль которого смотрел с любопытством, точно усматривая в ней забавные деформации... а может быть, полные дерзости системы... (его молчание сбивало с толку и немного пугало...) он продолжал: «Музыка — сумма рассеянных сил... Ее превращают в умозрительную песню. Я предпочитаю немногие ноты флейты пастуха-египтянина; он вносит свое в пейзаж и постигает гармонии, неизвестные вашим трактатам... Музыканты слушают только ту музыку, которая написана ловкими руками; никогда ту, которая вписана в природе. Присутствовать при восходе солнца полезнее, чем слушать Пасторальную симфонию. К чему ваше искусство, почти непонятное? Разве не следовало бы отменить в нем чужеродные усложнения, по замысловатости уподобляющие его замку несгораемого шкафа? Вы топчетесь на одном месте, потому что изучили только музыку и подчиняетесь законам варварским и неизвестным... Вас приветствуют пышными эпитетами, а вы всего-навсего ловкачи! Нечто среднее между обезьяной и слугой».

Я осмелился сказать ему, что иные люди пытались — одни в поэзии, другие в живописи (с большим трудом прибавил я к ним несколько музыкантов) — стряхнуть старую пыль традиций и что это не дало иных результатов, кроме того, что их стали обзывать символистами или импрессионистами — эпитетами, весьма удобными для выражения презрения себе подобным.

«Так обзывали их журналисты, профессионалы, — невозмутимо продолжал г-н Крош. — Это не имеет никакого значения. Для идиотов самая прекрасная идея в период формирования содержит в себе нечто чуждое... Будьте уверены, что в осмеянных людях таится надежда на красоту более подлинную, чем в подобии стада баранов, послушно идущих к бойням, предуготованным им прозорливой неизбежностью.

Оставаться неподражаемым... безупречным. По-моему, энтузиазм среды портит артиста, и я боюсь, чтобы он не стал впоследствии только выражением своей среды.

Надо искать дисциплины в свободе, а не в правилах обветшавшей философии, годной для слабых. Не надо слушать ничьих советов, разве только советы пронсящегося ветра, рассказывающего нам историю мира».

В этот момент г-н Крош как бы прояснился: мне казалось, что я вижу его насквозь и воспринимаю его речи как слышанную музыку. Я не могу должным образом передать его особое красноречие. Может быть, так:

«Известно ли вам переживание более прекрасное, чем встреча с человеком, оставшимся неизвестным в течение веков и тайну которого разгадываешь случайно?.. Оказаться одним из этих людей... вот единственная стоящая форма славы».

Брезжил рассвет; г-н Крош, по-видимому, устал, и он ушел. Я проводил его до двери на лестницу. Ему так же не пришло в голову пожать мне руку, как я не подумал его поблагодарить. Я долго слушал звук его шагов, утихающий с каждым этажом. Я не надеюсь увидеть его когда-нибудь снова.

Р. С. Общество концертов консерватории имело недавно случай назначить г-на А. Мессаже дирижером своего оркестра. Само собой разумеется, случай был упущен... Абоненты этого мюзик-холла для слабоумных смогут продолжать спать.

«La Revue blanche», 1 июля 1901 г.

«Господин Крош», «антидилетант», как рекомендовал его Дебюсси,— вымышленная личность, высказывавшая о музыке взгляды самого Дебюсси. В сущности, господин Крош является как бы двойником композитора. (Во французском языке словом *крош* обозначается нота дантельностью в  $\frac{1}{8}$ ).

*Логаринский марш* был весьма популярным маршем для духового оркестра. Написан франц. композитором Л.-Г. Ганиом.

## 7

### О НЕКОТОРЫХ СУЕВЕРИЯХ И ОБ ОДНОЙ ОПЕРЕ

Я задержался в напоенной осенью сельской местности, где меня непреодолимо удерживало волшебство старых лесов. От золотого листопада, славящего торжественную агонию деревьев, от надтреснутого звона вечернего колокола, призывающего поля ко сну, исходил голос нежный и убедительный, советующий забыть обо всем. Солнце садилось

в одиночестве, без того, чтобы какой-нибудь крестьянин, стоя на первом плане, вздумал принять литографическую позу! Животные и люди мирно возвращались домой, закончив безымянный труд, красота которого была своеобразна тем, что не нуждалась ни в поощрении, ни в порицании. Далеко отошли споры об искусстве, в которых имена великих людей звучат подчас как «ругательства». Позабыта была лихорадка «премьер» — искусственная и злая. Я был один и восхитительно бескорыстен; быть может, я никогда не любил музыку так, как в это время, когда не слышал разговоров о ней. Она являлась мне во всей своей красоте, а не в виде небольших отрывков симфонических или оперных, отрывков перегретых и сморщенных. Иногда я вспоминал г-на Кроша: у него та корректная и вместе с тем призрачная наружность, которую можно вписать в любой пейзаж, не исказив его контуров. Между тем мне предстояло расстаться с тихой радостью и возвратиться восвояси. Меня подталкивали те городские суеверия, из-за которых столько людей предпочитают быть стертými в порошок, лишь бы им принимать участие в «движении современности», болезненными, но неосознанными пружинами которой они, кстати, сами и являются. В ненастные сумерки я снова очутился среди элегантно однообразия бульвара Мальзерб и вдруг заметил низкорослый силуэт г-на Кроша. Поощренный странными особенностями свойственного ему поведения, я без дальних слов пошел рядом с ним. Мельком брошенный на меня взгляд выразил его согласие, и вскоре он заговорил своим еле слышным голосом астматика, своеобразии которого особенно ощущалось в сыром воздухе и тембр которого так любопытно окрашивает любое сказанное им слово. . .

«Среди учреждений, которыми гордится Франция,— начал он,— известно ли вам хоть одно более смехотворное, чем учреждение Римской премии? Об этом — знаю — уже много говорили и еще больше писали; однако без видимых результатов, поскольку оно продолжает существовать с тем плачевным упорством, которое характерно для всех нелепых идей. . .»

Я взял на себя смелость ответить, что это учреждение черпало, быть может, свою силу в том факте, что в некоторых кругах общества оно приобрело характер суеверия. . . Быть или не быть удостоенным Римской премии — разрешало вопрос, обладает или не обладает человек определен-

ным талантом. Если это и не вселяло полной уверенности, то было, во всяком случае, удобно и подготовляло общественное мнение к ведению несложной бухгалтерии.

Г-н Крош свистнул сквозь зубы и, как мне кажется, только для себя... «Да, вы в свое время тоже получили Римскую премию... Заметьте, сударь, что я охотно допускаю, чтобы молодым людям облегчали возможность спокойно попутешествовать по Италии и даже по Германии. Но почему же ограничивать это путешествие только двумя странами? И прежде всего, к чему этот злосчастный диплом, уподобляющий юношей священным животным? Кроме того, академическое хладнокровие, с которым эти господа, члены Института, отбирают из всех молодых людей того, кто, по их мнению, будет артистом, поражает меня своей наивностью. Что известно об этом членам Института? И уверены ли они в том, что сами являются артистами? Откуда же берут они право управлять судьбой, будущее которой — тайна? Право же, кажется, что было бы проще прибегнуть к жеребьевке... кто знает? Случай подчас так остроумен... Однако нет... надо все же поискать что-то другое... Нельзя выносить суждение, основываясь на сочинениях, написанных по заказу и в такой форме, по которой невозможно выяснить с точностью, владеют ли молодые люди своей профессией музыканта... Пусть, если непременно на этом настаивают, выдадут молодежи «аттестат о высшем образовании», но отнюдь не аттестат «о наличии воображения» — это бесполезно и смехотворно. После того как будет выюждена эта формальность, пусть молодые люди путешествуют по Европе, пусть сами выберут себе учителя или — если им посчастливится его найти — честного человека, который преподаст им, что искусство не обязательно ограничивается только произведениями, субсидируемыми правительством». Г-н Крош прервал свою речь, беспомощно раскашлявшись, и извинился перед своей потухшей сигарой... «Мы спорим, — сказал он, указывая на сигару, — она же гаснет, иронически упрекая меня в том, что я слишком много говорю, и предупреждает, что в конце концов я окажусь погребенным «под ее накопившимся пеплом». Это, признайтесь, костер очаровательный по своему пантензму. Вместе с тем это ласково наводит на мысль, что не следует считать себя абсолютно необходимым, и предлагает сделать самые полезные выводы из кратковременности нашего бытия»... Затем, резко повернувшись ко

мне: «Я был у Ламурё в воскресенье, когда освистали вашу музыку. Вы должны поблагодарить людей за страстность, заставившую их взять на себя утомительный труд свистеть в ключи, в общем не приспособленные к тому, чтобы стать орудиями военными и справедливо рассматриваемые как орудия домашнего обихода. Способ свистеть сквозь пальцы, применяемый мальчишками-мясниками, заслуживает большего внимания (никогда не поздно чему-нибудь научиться). . . Г-н Шевийяр лишний раз показал при этом случае чудесное и многообразное понимание музыки. Что касается симфонии с хором, то создается впечатление, будто он исполняет ее один — столько организующей мощи в его исполнении: это стоит за пределами тех похвал, которые принято расточать обычно». Мне оставалось только согласиться: я прибавил, однако, что, сочиняя музыку с целью служить ей как можно лучше и не имея иных целей, я считал вполне закономерной опасностью осуждения со стороны любителей определенной музыки, любителей, ревниво преданных этой музыке, несмотря на ее морщины и косметику. . .

«Люди, о которых мы говорим, — продолжал г-н Крош, — не виноваты. Обвиняйте скорее тех артистов, которые совершают темное дело, подлаживаясь к публике и поддерживая ее в желанной лени. . . Прибавьте к этому злодеянию, что эти же артисты сумели выступить борцами, правда, только на одно мгновение, ровно на столько, сколько им понадобилось, чтобы завоевать место на рынке; но как только сбыт их продукции обеспечен, они тотчас же идут на попятный, как бы испрашивая у публики прощения за те усилия, которые ей пришлось затратить для их признания. Решительно повернувшись спиной к своей молодости, эти артисты коснеют в успехе, утратив возможность когда-либо возвыситься до славы, к счастью выпадающей на долю тех, чья жизнь, посвященная поискам мира ощущений и форм, непрестанно обновляющихся, закончилась в радостном убеждении, что ими выполнена значительная задача; вот эти артисты имели то, что можно было бы назвать успехом «завершения», если бы слово «успех» не становилось презренным, будучи поставленным рядом со словом «слава».

Наконец, основываясь на примере случая, происшедшего недавно, я с болью констатирую, насколько трудно сохранить уважение к артисту, когда-то тоже преисполнен-

ному энтузиазма и искавшему чистой славы... Я ненавижу сентиментальность, сударь! Но я предпочел бы не помнить, что его зовут Камиль Сен-Санс!»

Я ответил простодушно: «Сударь, я слушал... „Варваров“».

Он заговорил снова с волнением, которого я от него не ожидал: «Возможно ли так окончательно сбиться с пути? Каким образом смог Сен-Санс позабыть, что он в свое время раскрыл и пропагандировал бурный гений Листа? А его преклонение перед стариком Бахом? Откуда взялась болезненная потребность писать оперы и унижаться после Луи Галле до Викторьена Сарду, распространяя отвратительное заблуждение, будто все должны «писать для театра», что никогда не будет обозначать то же, что „писать музыку“?»

Я попытался высказать кое-какие робкие возражения вроде того, что «Разве эти «Варвары» хуже многих других опер, о которых вы не говорите?», или «Должны ли мы из-за них забыть, кем был ранее Сен-Санс?». . . Г-н Крош резко перебил меня: «Эта опера хуже других именно потому, что написана Сен-Сансом. Он был обязан перед самим собой и еще больше перед музыкой не писать этой небывлицы, где имеется столько всякой всячины и даже фарандола, удостоившаяся похвалы за «аромат архаизма». А она ведь всего-навсего утративший свежесть перепев небызывестной «Rue du Saige», создавшей успех Выставки 1889 года; архаизм ее сомнителен. Во всем этом — мучительная погоня за внешним эффектом, стремление, подсказанное текстом, пересыпанным «словечками» для городских окраин и изобилующим ситуациями, безусловно выставляющими музыку в смешном виде. Миника певцов, аляповатая постановка в традициях, свирепо охраняемых театром Оперы, приканчивают спектакль и всякую надежду на искусство. Неужели нет никого, кто бы настолько любил Сен-Санса, чтобы сказать ему, что он написал достаточно музыки и лучше было бы ему заняться культивированием своего запоздалого призвания исследователя-путешественника?»

Внимание г-на Кроша было привлечено новой сигарой, и он сказал мне вместо прощания: «Извините, сударь, но я не хотел бы испортить и эту...»

Так как я намного ушел вперед, пройдя мимо своего дома, я повернул обратно, думая о ворчливой пристра-

стности г-на Кроша. Если разобраться, то в ней чувствовалось немного досады, испытываемой нами по отношению к людям, которых мы когда-то так любили, что малейшую перемену в них расцениваем как измену. Я попытался также вообразить себе г-на Сен-Санса вспоминающим в вечер премьеры «Варваров» под аплодисменты, которыми приветствовали его имя, звуки свистков, встретивших первое исполнение его «Пляски смерти»; и мне хотелось думать, что это воспоминание не было ему неприятно.

Р. S. Редакция «Revue blanche» только что опубликовала изящный и точный перевод брошюры Вагнера о Бетховене. Она содержит самые многозначительные вагнеровские взгляды. Любители Вагнера найдут в ней новый повод для проявления обычного поклонения. Те же, которые его недолюбливают, укоренятся в своем чувстве на основании доводов, предоставленных им самим же Вагнером. . . Сказанного достаточно, чтобы признать, как полезен перевод г-на Анри Лавиня, с какой бы точки зрения его ни рассматривать.

«La Revue blanche», 15 ноября 1901 г.

*Римская премия* — премия, дающая право совершенствоваться в избранной отрасли искусства, живя в течение трех лет на государственной стипендии на вилле Медичи (резиденция французской Академии изящных искусств в Риме). Французская Академия изящных искусств первоначально предоставляла право на Римскую премию только молодым живописцам, скульпторам и архитекторам. С 1803 г. этим правом стали пользоваться также медальеры, гравировщики по меди и другим металлам, гравировщики драгоценных камней и композиторы. К тому времени, о котором говорит Дебюсси, в число возможных лауреатов были включены и литераторы. Академия проводила ежегодные конкурсы на соискание премий, устанавливала название и форму конкурсных тем, выработывала программу работ, контролировала и оценивала успехи молодых лауреатов за время пребывания их в Риме. Премии по всем видам искусства присуждало специальное жюри, в которое подавляющим большинством входили академики — представители изобразительных искусств. К. Дебюсси получил Римскую премию в 1884 г. за кантату «Блудный сын». Однако своеобразие творческой натуры молодого композитора сделало для него пребывание на вилле Медичи невыносимым. Как видно из его высказываний по поводу Римской премии, решительно все было ему не по душе, а самое главное — работалось в Риме плохо. Его угнетала необходимость писать сочинения определенной формы, отвечающие определенному заданию. Его попытки подчиниться требованиям, предъявляемым к лауреатам Римской премии, ни к чему не привели. Дебюсси возвратился в Париж ранее положенного срока.

*Институт Франции* или *Институт* — научное учреждение, в состав которого входят пять академических отделений, а именно: француз-



ская Академия; Академия падинсей и литературы; Академия наук; Академия изящных искусств; Академия наук нравственных и политических.

«Варвары» — лирическая трагедия в 3 действиях с прологом. Музыка К. Сен-Санса, либретто В. Сарду и Г. Гези. Поставлена впервые в Париже на сцене театра Оперы 23 октября 1901 г.

«Пляска смерти» К. Сен-Санса, написанная первоначально (1873 г.) для пения с сопровождением фортепиано (на слова поэта Липи Казалиса), в 1874 г. была переработана в симфоническую поэму.

## 8

### ОТ «ЕВЫ» ДО «ГРИЗЕЛИДИС»

Я хотел бы попытаться набросать здесь не портрет г-на Массне, а кое-что относящееся к его душевному состоянию, просвечивающему сквозь музыку, которую он писал. К тому же анекдоты и привычки, из которых составлена человеческая жизнь, вызывают подлинный интерес, только став «посмертными».

Совершенно ясно, что музыка для Массне никогда не была тем «голосом вселенной», который слышали Бах и Бетховен: для него она была скорее всего чарующей частностью.

Если обратиться к списку, уже довольно длинному, его произведений, можно заметить определенную тенденцию, как бы пророчески предсказывающую дальнейший путь его развития. Этой тенденции Массне обязан тем, что в «Гризелидис», его последней опере, в какой-то мере повторяются ситуации, характерные для «Евы», одного из первых его произведений. Не чувствуется ли в этом судьба таинственная и непреклонная, судьба, которой объясняется неутомимая любознательность г-на Массне, постоянно ищущего в музыке источников, могущих служить материалом по истории женской души. Вот они почти все здесь, эти женские образы, возникавшие уже не раз во многих мечтах! Улыбка Манон, героини в платье с фижмами, рождается заново на устах современной нам Сафо, вызывая у людей те же слезы. А кинжал женщины из Наварры переключается с пистолетом бездумной Шарлотты («Вертер»). К тому же известно, насколько музыка г-на Массне трепещет волнением, порывами, объятиями, желающими перейти в вечность. Ее гармонии похожи на руки, мелодии — на затылки; она вызывает желание поклониться

к женской головке, чтобы любой ценой выяснить, что происходит там внутри. . . Философы и люди здравомыслящие утверждают, что там не происходит ничего, но это не может всецело отменить противоположную точку зрения, что и доказывает пример г-на Массне, во всяком случае, доказывает в том, что касается мелодии. Ко всему прочему, этой же своей тенденции композитор обязан местом, занимаемым им в современном искусстве; местом, вызывающим глухую зависть. И это, конечно, наводит на мысль, что местом этим пренебрегать не стоит.

Фортуне, как женщине, пристало благосклонно относиться к г-ну Массне и вместе с тем иногда изменять ему; она и не упустила этой возможности. Благодаря такому успеху наступило время, когда стало признаком хорошего тона списывать мелодические приемы г-на Массне; потом внезапно те, кто так невозмутимо его грабил, обошлись с ним жестоко.

Его стали упрекать за слишком большую симпатию к г-ну Масканьи и за недостаточное обожание Вагнера. Эти упреки так же несправедливы, как и недопустимы. Г-н Массне продолжал героически стремиться к признанию со стороны своих постоянных поклонниц; каюсь, что не понимаю, почему предпочтительнее нравиться старым космополиткам — поклонницам Вагнера, чем пахнущим духами молодым женщинам, пусть даже не очень умело играющим на фортепиано. Раз и навсегда — Массне был прав. Серьезно упрекнуть его можно только в том, что он подчас изменял Мапон. Он пошел здесь средю, наиболее соответствующую его привычкам «флирта», и не должен был стараться проникнуть в театр Оперы. В театре Оперы не «флиртуют». Там очень громко выкрикивают непонятные слова, а если обмениваются клятвами, то только при одобрении тромбонов; само собой разумеется, что меняющиеся оттенки чувства должны потеряться среди такого обилия обязательных воплей. В общем, лучше бы Массне продолжал совершенствовать свое дарование с его светлыми тонами и шепчущими мелодиями — в произведениях, сотканных из легкого материала: это вовсе не исключало возможности поисков в области искусства, но искски эти должны были отличаться большей деликатностью — только и всего. Ведь, право же, хватает музыкантов, несущих музыку на вытянутых руках, под завыванье труб. . . зачем понапрасну увеличивать их число и способствовать разви-

тию вкуса к музыке, наводящей скуку, вкуса, который пришел к нам от «неовагнерианцев» и мог бы оказать нам любезность возвратиться в страну, откуда он родом. Г-н Массне, благодаря своему исключительному дарованию и присущей ему легкости, мог противопоставить очень многое этому прискорбному течению. Не всегда хорошо выть с волками — таков совет, который могла, как мне кажется, дать г-ну Массне даже наиболее бесхитростная из его прекрасных слушательниц.

В заключение этих торопливых заметок можно прибавить, что не всем дано быть Шекспиром, но можно попытаться, не роняя себя, стать Мариво.

«La Revue blanche», 1 декабря 1901 г.

В «Monsieur Croche...» последний абзац статьи заменен обширной концовкой.

«Гризелидис», «Манон», «Сафо», «Женщина из Наварры», «Вертер» — оперы Ж. Массне. «Ева» — оратория в 3 частях (либретто А. Галле). Исполнена в первый раз в помещении Летнего цирка под управлением Ш. Ламурё силами организованного дирижером Общества духовных концертов 18 марта 1875 г.; «Гризелидис» — лирическая сказка в 3 действиях с прологом (либретто А. Сильвестра и Е. Морана). Исполнена в первый раз на сцене театра Комической оперы 20 ноября 1901 г.; «Манон» — комическая опера в 5 действиях 6 картинах (либретто А. Мельяка и Ф. Жюла). Исполнена в первый раз на сцене театра Комической оперы 19 января 1884 г.; «Сафо» — лирическая пьеса в 4 действиях по роману Альфонса Додэ (либретто А. Кена и А. Берисла). Исполнена в первый раз на сцене театра Комической оперы 27 ноября 1897 г.; «Женщина из Наварры» — лирический эпизод в 2 действиях (либретто Ж. Кларети и А. Кена). Исполнена в первый раз в Лондоне на сцене театра Ковент-Гарден 20 июня 1894 г., а затем в Париже на сцене театра Комической оперы 8 октября 1895 г.; «Вертер» — лирическая драма в 3 действиях 4 картинах (либретто П. Миалье и Ж. Гартмана по Гёте). Исполнена в первый раз в Вене на сцене театра Оперы 16 февраля 1892 г., а затем в Париже на сцене театра Комической оперы 16 января 1893 г.

9

БЕСЕДА С КЛОДОМ ДЕБЮССИ, ЗАПИСАННАЯ  
СОТРУДНИКОМ ЖУРНАЛА «LA REVUE MUSICALE»  
ЛУИ ШНЕЙДЕРОМ

Идя с визитом к г-ну Клоду Дебюсси, композитору, написавшему «Пеллеаса и Мелизанду», я вовсе не намеревался выведать у него что-нибудь относительно его лири-

ческой драмы. «Откровения» до премьеры обычно состоят в том, чтобы ничего не «открыть»: ведь автору очень важно, чтобы завтрашний критик мог хоть немного поработать, и композитор не откровенничает до генерального сражения.

Тем не менее интересно узнать, что понимает г-н Дебюсси под простым, но сложным по содержанию словом «музыка», словом, превращающимся для каждого композитора в «музыку собственную», даже в тех случаях, когда музыке этой не присущи черты индивидуальности очень новаторской.

Г-н Клод Дебюсси, которого я заставил или которому предоставил говорить, льстит себя уверенностью, что не имеет определенной творческой системы и даже не признает возможности ее существования. Он утверждает даже, что те, кто считает себя приверженцами системы, не пользуются ею во время сочинения, и что теории рождаются только после того, как произведения уже написаны. Попытке всего в «системе отрицаний» г-на Дебюсси — признание молодого автора в том, что он был ярким приверженцем Вагнера, а теперь совершенно перестал быть им. Он обвиняет вагнеровское искусство в фальши, так как считает невозможным писать симфоническую музыку для театра. Не надо забывать, что обращаешься к людям, живущим на сцене подлинной жизнью и не имеющим времени задерживаться на симфонических эпизодах. В то время как развертывается симфония, действие на сцене останавливается; невозможно согласовать движение драматическое с движением симфоническим. В подтверждение своей мысли г-н Дебюсси доказывает посредством множества примеров, что вагнеровские герои время от времени должны умолкать единственно из-за того, что приходится уступать место развертыванию симфоническому. Чтобы избежать этого неудобства, г-н Дебюсси пошел по пути поисков декламации, зависящей не от ритма самой музыки, а от ритма слова в музыке. Композитор разъясняет эту фразеологию, которая рискует показаться туманной. «Каждая фраза имеет свой ритм; и в музыке, уважая слова, надлежит не подчеркивать их больше, чем следует.

Когда мы говорим: «закройте эту дверь» или «как хорошо сегодня ночью», все слова имеют равное значение, способствующее образованию фразы».

Г-н Дебюсси не допускает, чтобы в музыке подчеркивался ударный слог, поскольку этого не бывает в разговорной речи (?). Итак, он исключает из своей концепции музыку «бесполезную», те 135 тактов, которые существуют якобы для раскрытия некоего душевного состояния, остающегося нераскрытым после этих тактов так же, как и до них. Только действующее лицо должно раскрывать собственное душевное состояние, никак не прибегая для этого к симфоническим отступлениям. Итак, автор «Пеллеаса и Мелизанды» захотел противодействовать влиянию Вагнера, которое он считает дезориентирующим и пагубным; по его мнению, влияние это, загроможда музыка и принося ей вред, прежде всего ничего не доказывает. Он же, г-н Дебюсси, мечтает достичь закономерностей более простых, основанных на человечности. Он стремится создать музыкальный язык, который не обходился бы без возможностей, предоставляемых симфонией, но не был бы всецело поработан ею, и главным образом такой язык, который избегал бы разработок,— столь длинных и скучных. У Вагнера (он положительно является «Delenda Carthago»<sup>1</sup> г-на Дебюсси) все самое ненужное обрастает длинейшими комментариями. Между тем необходимо, чтобы действие двигалось и устремлялось вперед и важно за ним поспевать под страхом создать произведение, лишенное человечности. Таким образом музыка г-на Дебюсси предстает тесно спаянной с действием. Ей неведомы арии; она пренебрегает речитативами; она является музыкальной атмосферой, образующей единое целое с атмосферой моральной или физической.

Что касается техники, то она основана не только на естественном ритме, но и на теории выражения чувств: так, скорбь или радость выражаются одновременно и в слове и в музыке. И в то же время те несколько тактов, где эти чувства выступают, являются наиболее впечатляющими.

Само собой разумеется, что забота о правдивости в действии драмы и музыки встречается также и в оркестровке г-на Дебюсси. К тому же композитор настаивает на том, что нет оркестрового произведения более простого,

---

<sup>1</sup> «Delenda Carthago» — «Карфаген должен быть разрушен» (лат.) — слова, которыми Катон-старший заканчивал каждую из своих речей. Выражение это употребляется, когда желают подчеркнуть, что человеком владеет навязчивая идея.

чем «Пеллсас». Новая школа под предлогом передачи впечатлений или чувств пришла к применению непривычных оркестровых инструментов; даже большой барабан и треугольник стали теперь инструментами, необходимыми, чтобы вызвать эмоции. Г-н Дебюсси считает это лишним. Вернувшись к оркестру Моцарта, можно достичь эмоционального воздействия столь же значительного, а главное, более непосредственного. К этому пламенно стремится г-н Дебюсси; его считают очень сложным, а он больше кого бы то ни было музыкант, влюбленный в простоту. Никто больше него не нуждается в полной ясности. Другое дело — нотная запись: эта последняя может быть сложной при одном условии — чтобы она давала ясные результаты. Каким способом выполнено произведение искусства — никого не касается; в частности, в музыке сложная нотная запись — вопрос техники прочтения, и ничто другое.

Что касается певцов, то г-н Дебюсси не презирает их, подобно Вагнеру; в его творчестве они абсолютно живые люди, а не музыкальные инструменты, как в Байрейте, и не куклы, как у Мейербера. Когда действующее лицо говорит нечто обычное, музыкальная фраза также обычна; лирическими становятся персонажи только в тех случаях, когда в этом есть необходимость.

Г-н Дебюсси отвергает непрерывный лирический подъем, так как в жизни такового нет, и человек возвышается до лиризма только в определенных, решающие моменты.

Как пришел молодой музыкант к мысли положить на музыку драму Метерлинка? Однажды вечером, купив брошюру, он принялся за чтение и обнаружил прекрасный сюжет для музыкальной драмы. В переговоры с Метерлинком он вступил только после того, как замысел вполне созрел. Надо было выяснить, согласится ли писатель, чтобы его произведение было положено на музыку. Следует добавить, что Метерлинк был чрезвычайно удивлен тем, что его драма могла понравиться музыканту. Так как, по собственному его признанию, он ничего не понимает в музыке, то его и не заинтересовало знакомство с партитурой. А в течение года между ним и композитором возникли недоразумения, из-за которых музыкальная драма станет известной писателю только в день генеральной репетиции, подобно тому как это бывало с восточными принцессами, снимавшими плотную чадру только в тот день,

когда за ними являлся герой, чтобы взять их себе в жены.

Что касается г-на Дебюсси, то он ждет приговора публики. Он написал, говорит он, нечто простое, желая заинтересовать решительно всех своим произведением: разобратся в нем будет очень легко и легко постичь все его тайны.

Что же касается меня, то я постарался как можно точнее передать мысли молодого композитора.

Будем ждать представления.

«La Revue musicale», апрель 1902 г.

В письме от 8 августа 1893 г. М. Метерлиник сообщил известному французскому писателю Анри де Ренье, обратившемуся к нему от имени Дебюсси, что он — Метерлиник — с удовольствием разрешает композитору Клоду Дебюсси работать над «Пеллеасом». В ноябре того же года Дебюсси отправился в Гент, чтобы встретиться с Метерлиником и поговорить с ним. Испытав большое удовольствие от беседы с разносторонне образованным, уже знаменитым писателем, композитор был искренне удивлен, обнаружив у него полное равнодушие к музыке и удивительное отсутствие каких-либо знаний в области этого искусства. «Когда он говорит о Бетховене, он точно слепец в музее», — сказал Дебюсси про Метерлиника. Тем не менее бельгийский писатель вполне благожелательно отнесся к французскому композитору и даже прислал ему письмо (19 октября 1895 г.) с предоставлением права поставить будущую оперу, где и когда Дебюсси заблагорассудится. Разрыв между Дебюсси и Метерлиником произошел в 1901 г., когда «Пеллеас» был уже написан и принят А. Карре для постановки на сцене театра Комической оперы. Стоял вопрос о том, кому поручить роль Мелизанды. Певнице Жоржетте Леблан, не раз с успехом выступавшей на сцене театра Комической оперы и недавно ставшей женой Метерлиника, очень хотелось, чтобы роль была поручена ей, и Метерлиник, хотя он почти засыпал, когда Дебюсси проигрывал ему свою оперу на фортепиано, продемонстрировал крайнюю заинтересованность новым произведением и всецело стал на сторону жены. Композитор якобы выразил готовность исполнить желание Жоржетты и Метерлиника и даже будто бы репетировал с певицей раза два-три. (Так, по крайней мере, пишет в своих мемуарах Ж. Леблан.) Но на деловом совещании, состоявшемся вскоре между Карре, Мессаже и Дебюсси, Карре предложил и настоял на приглашении на роль Мелизанды молодой певицы Мари Гарден, только что с сенсационным успехом выступившей в роли Луизы в одноименной опере Г. Шарпантье. Репетиции начались 13 января 1902 г., и Дебюсси, услышав Гарден, тотчас согласился поручить ей тончайшую по музыкальному языку роль героини своей оперы. Когда Метерлиник узнал об этом, ярости его не было границ. Он в самой неслепой форме угрожал Дебюсси и подал на него в суд, но проиграл дело, начинать которое не было никаких юридических оснований. Тогда, в самый разгар репетиций «Пеллеаса», за две недели до премьеры, Метерлиник выступил в газете «Фигаро» (14 ап-

реля 1902 г.) с открытым письмом, в котором возводил самые оскорбительные клеветы как на Дебюсси, так и на Карре и, объявив текст оперы «Пеллеас и Мелизанда» абсолютно искаженным, ставшим для него — Метерлинка — чуждым и враждебным, заканчивал свое письмо официальным заявлением: он желал «Пеллеасу» Дебюсси провалиться немедленно, полностью и бесповоротно. И хотя А. Карре, желая успокоить потерявшего голову Метерлинка, предложил Жоржете Леблан эффектную роль в опере Поля Дюка «Ариана и Синяя Борода» (по Метерлинку), писатель так и не простил Дебюсси предпочтения, оказанного им Мери Гарден. Когда через семь лет (в 1909 г.) ему довелось присутствовать на представлении оперы Дебюсси в Нью-Йорке, Метерлинка демонстративно покинул зал после первого действия.

## 10

### КРИТИКА КРИТИКОВ. «ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА»

Беседа, записанная сотрудником газеты «Le Figaro»

Робером де Флер

[. . .] Нелегкое дело узнать, что думает г-н Клод Дебюсси о критике на «Пеллеаса и Мелизанду»! Он отвечает нехотя и больше улыбается. Говорит он очень тихо, голосом приглушенным и певучим. Чувствуется, что он ненавидит рекламу по темпераменту и гласность из инстинкта самосохранения. Он отмалчивается со скрытностью почти монастырской. Надо очень осторожно стучаться в дверь и снимать обувь, чтобы не производить шума в этой душе, где все звуки имеют профессиональное значение и особый резонанс.

«Критики. . . критяки. . . — шепчет он, — это славные, очень славные люди, я охотно этому верю. Они, во всяком случае, люди очень счастливые. Я, может быть, завидую им (однако чувствуется, что г-н Дебюсси вовсе им не завидует), но борьба с ними неравная. Ведь они считают себя вправе в течение какого-нибудь часа осудить усилия и труд нескольких лет».

С некоторой скромностью г-н Дебюсси продолжает: «Двенадцать лет «Пеллеас и Мелизанда» были спутниками каждого дня моей жизни. Я не жалею о этом долгий труд. Он дал мне сверх всего такую радость, такое внутреннее удовлетворение, которых не приглушить ни словом, ни осуждением. Впрочем, некоторые критики меня отлично поняли и разгадали. Я могу только поблагодарить г-на Га-



стона Карро («La Liberté»), г-на Камиля де Сент-Крюа («La Petite République»), г-на Гюстава Бре («La Presse»), г-на Андре Корно («Le Matin») и г-на Анри Бауэра за его интересную статью, появившуюся в «Le Figaro».

Г-н Катюль Мендес после множества похвал, которые привели меня в смущение, считает, что я не передал «поэтическую сущность драмы» и что моя музыка остается «от нее независимой». А ведь я приложил все силы и всю мою искренность к тому, чтобы сделать одну тождественной другой. Прежде всего я стараюсь сохранить характер, подлинную жизнь моих героев; я хотел, чтобы они высказывались помимо меня, сами по себе. Я предоставил им петь внутри меня. Я постарался их услышать и точно их запечатлеть. Вот и все.

Г-н Готье-Виллар (кстати, я восхищаюсь техническими знаниями и точностью, с которыми он создает «нонаккорду» рекламу, пожалуй неожиданную) ставит в вину моей партитуре то, что мелодический рисунок в ней никогда не бывает в голосе, а всегда в оркестре. Я, действительно, хотел, чтобы действие никогда не останавливалось, чтобы оно было постоянным, непрерывным. Я хотел избежать паразитирующих музыкальных фраз. Слушая какое-нибудь произведение, зритель привык испытывать два вида эмоций, друг от друга отличных: эмоцию музыкальную, с одной стороны, эмоцию самого действующего лица — с другой. Обычно он переживает их одну за другой. Я попытался, чтобы обе эти эмоции были неразрывно слиты и одновременны. Мелодия — если можно так сказать — почти антилирична. Она бессильна передать подвижность душевных движений и жизни. Она годится в основном для песни, утверждающей чувство незыблемое...

Я никогда не соглашался на то, чтобы из-за технических требований музыка моя торопила или задерживала движение чувств и страстей моих действующих лиц. Она отступает тотчас, как только необходимо предоставить им полную свободу для их жестов, криков, для их радости или страдания. Это то, что один из моих судей, г-н де Фуко из «Le Gaulois», очень хорошо понял — может быть, сам того не желая, — когда заговорил в связи с «Пеллеасом и Мелизандой» о «декламации, обозначенной нотами и почти не сопровождаемой»...

Я знаю, что внушил большие опасения г-ну д'Аркуру. Я безутешен! Он говорит, касаясь меня, о «шумных карьеристах». Пусть он успокоится! Он взывает к музыкальной святой троице: «мелодии, гармонии и ритму», законов которых преступить нельзя. Это очень хорошо сказано. . . Но существует ли закон, возбраняющий смешивать эти три элемента в одной пропорции предпочтительнее, чем в другой? Я этого не думаю. Кстати, несмотря на двукратное внимательное прочтение, я не смог проикнуть в смысл размышлений г-на д'Аркура, которые, должно быть, беспредельно глубоки. Тот же критик говорит о «Пробуждении Мелизанды». Не спутал ли он с «Пробуждением Брунгильды?»

Я неосторожно произношу имя Рихарда Вагнера, которому за последнее время г-н Дебюсси посвятил в деятельной и плодотворной «Revue blanche» несколько статей, удивительно живых и пронизательных.

«Безусловно, мой прием, который главным образом заключается в том, чтобы обходиться без каких бы то ни было приемов, ничем не обязан Вагнеру,— сразу же возражает г-н Дебюсси.— У Вагнера каждый персонаж имеет, так сказать, свою «рекламу», свою фотографию, свой лейтмотив, всегда ему предшествующий. Признаюсь, что считаю этот метод грубоватым. Так же как привнесенное им в лирическую драму симфоническое развитие кажется мне постоянно противоречащим тому моральному конфликту, которым захвачены действующие лица, противоречащим действию страстей, единственно важному».

Г-н Дебюсси оживляется. Не осталось и следа от его милой робости. Он подчеркивает слова, он их отчеканивает. Чувствуется, что он выражает убеждение глубокое, длительно обдуманное, бережно сохраняемое. Поэтому он с некоторым трудом соглашается вернуться на почву обсуждения.

«Что сказать вам о других критиках? Г-н Гастон Серпет заявляет с уверенностью, достойной восхищения, что моя партитура представляет собой «отрицание» какого бы то ни было музыкального искусства. Этот снисходительный писатель забывает, что очень часто одно отрицание стоит нескольких утверждений. «La Vie parisienne» и «La Libre Parole», к счастью, не сочли нужным заяться худо-

жественной стороной оперы. Поэтому я не могу уделить им ни малейшего внимания.

К тому же, по прискорбному легкомыслию, редактор этой последней газеты забыл поставить под статьей свою подпись. Все это может вызвать только смех... или даже скорее улыбку».

И г-н Клод Дебюсси на самом деле улыбается и продолжает: «Но какой же радостью было для меня иметь таких сотрудников, как гг. Альбер Карре и Андре Мессаже, таких интерпретаторов, как исполнители ролей «Пеллеаса и Мелизанды», и как чудесно остаться после боя их благодарным и преданным другом».[. .]

«Le Figaro», 16 мая 1902 г.

Можно сказать, что на первых порах и публика, и критика приняли «Пеллеаса и Мелизанду» в штыки. Письмо Метерлинка, опубликованное в газете «Фигаро» (14 апреля 1902 г.), подлило масла в огонь сплетен и интриг, бушевавших вокруг произведения, еще не увидевшего свет ramпы. «Избранная» публика, приглашенная на генеральную «Пеллеаса» (28 апреля 1902 г.), была настроена враждебно к новой опере и ее автору и вела себя вызывающе, без всякого стеснения, громко сопровождая происходившее на сцене комментариями самого издевательского характера. На премьере (30 апреля 1902 г.) в зале было несколько спокойнее, но слушатели явно не ощутили своеобразной красоты и предсти произведения Дебюсси и не вынесли от нем определенного впечатления. Не на много больше широкой публики разобралась в искусстве Дебюсси и критика.

Застрельщиком в деле рецензирования оказался Катьоль Мендес, заметная фигура в художественной среде Парижа, один из тех, кто создает общественное мнение и управляет им. К тому же он был единственным из критиков, связанных с Дебюсси попыткой сотрудничества, и попытка эта десять лет назад не только не увенчалась успехом, но закончилась неожиданной для Мендеса неудачей. В то время Мендес предложил Дебюсси сочинить оперу на либретто «Родриг и Химена», написанное Мендесом по испанской исторической хронике Гуильехема де Кастро «Молодой Сид». (Первая часть этой хроника была широко использована П. Корнелем в его трагедии «Сид») Дебюсси честно принялся за партитуру, но вскоре понял, что традиционный сюжет требует такого жанра музыки, который стал для него чуждым и непримлемым. На этом он и разошелся с Мендесом, отходя не склонным простить дерзкое проявление независимости молодому композитору, не именному тогда блистательного имени в музыкальном мире. Поэтому у Дебюсси были все основания опасаться критики Мендеса. И опасения его были не напрасны. Мендес интересовался репетициями оперы, был на генеральной, пришел и на премьеру. Рецензия его появилась первой на другой же день, 1 мая, в газете «Le Figaro». Написанная весьма изящно, полная лестных эпитетов как в адрес Дебюсси, так и в адрес Метерлинка, она, по существу, была уничтожающей. Мало того:

она как бы послужила сигналом к систематическому «разносу» оперы Дебюсси, сигналом к началу «критической» кампании против «Пеллеаса», грозившей стать для оперы роковой. На музыку Дебюсси выливали целые потоки поношений, нареканий, обвинений в извращенности и пигализме. Критика оказала воздействие даже на директора Парижской консерватории, композитора Теодора Дюбуа, запротивившего всем ученикам класса композиции под страхом немедленного исключения присутствовать на представлениях «Пеллеаса». (Дюбуа и не подозревал, что своим грозным директорским жестом он только повторил метод воздействия, уже примененный однажды, почти за сто лет до этого, директором Неаполитанской консерватории Н. Дзингарелли, пригрозившим исключением всем ученикам, которые станут слушать музыку Россини и интересоваться его творчеством.) В такой обстановке редакция газеты «Le Figaro» предложила композитору высказаться о тех, кто критиковал его оперу, и послала к Дебюсси в качестве интервьюера своего сотрудника, молодого Робера де Флер.

## 11

### О НАПРАВЛЕНИЯХ В МУЗЫКЕ

Ответ на вопрос редакции журнала «Musica»

Журнал «Musica» обратился к видным молодым музыкантам с вопросом, возможно ли предвидеть, какова будет музыка завтрашнего дня. Вот как ответил на это Клод Дебюсси:

«Обычно вопросы подобного рода разрешаются людьми весьма почтенными, но мало разбирающимися в музыке. Это обстоятельство позволяет им высказывать свои суждения с полным беспристрастием, что, кстати, не имеет никакого значения и, к счастью, ничего не направляет.

Самое лучшее, что можно было бы пожелать французской музыке,— это упразднить изучение гармонии в том виде, в каком это практикуется в школе, что является самым торжественно неслышим способом соединять звуки. К тому же способ этот страдает существенным недостатком: он унифицирует манеру писать до такой степени, что все музыканты, за малыми исключениями, гармонизируют одинаково.

Старик Бах, в котором содержится вся музыка, не считался, поверьте, с правилами гармонии. Он предпочитал им свободную игру звучаний, движения которых — параллельные или перечастные — подготавливали неожиданный рас-

цвет, украшающий непреходящей красотой любую из его бесчисленных тетрадей.

То была эпоха цветения «восхитительной арабески», и музыка подчинялась законам красоты, входящим во всеобъемлющие законы природы. Нашу же эпоху можно было бы скорее назвать эпохой торжества «накладного стиля» — я говорю вообще и не упускаю из виду творческие особенности кое-кого из моих сотоварищей.

Что касается современной драматической музыки, то она двигалась от вагнеровской метафизики к итальянской «смеси» из отдела происшествий: это не представляется мне утверждением французского направления. Впрочем, может быть, музыка наконец придет к ясности, собранности в выражении и форме — основным качествам французского духа. Будут ли найдены снова возможности многообразной фантазии, присущей только музыке, то, о чем как будто забыли под предлогом поисков, которые на первый взгляд кажутся выдуманными с целью отказаться от всякой музыки в самое ближайшее время?

Искусство — самый прекрасный из обманов.<sup>1</sup> И несмотря на старания воплощать в нем жизнь в ее обыденных проявлениях, надо желать, чтобы оно оставалось обманом под страхом превращения его в нечто утилитарное, унылое, как заводская мастерская. Разве решительно все — как народ, так и избранное общество, — не ищут в искусстве забвения, являющегося одной из форм обмана? Даже улыбка Джоконды, вероятно, никогда реально не существовала; однако очарование ее вечно. Не будем же никого разочаровывать, ограничивая мечты слишком точной реальностью. . . Будем довольствоваться преобразованием действительности, более утешительным тем, что оно может содержать в себе выражение красоты, которая не умрет.

Боюсь, что это письмо придет слишком поздно, чтобы быть вам полезным: пусть послужит оно, по крайней мере, поводом для выражения моего сердечного сочувствия вашему начинанию».

«Musica», 1 октября 1902 г.

Под *накладным стилем* Дебюсси подразумевает гомофонно-гармонический склад без полифонического развития.

<sup>1</sup> Слово *mensonge* по французскому языку многозначно. Прямое, основное значение — *обман, ложь*; переносное — *иллюзия*.

## КЛОД ДЕБЮССИ О НЕМЕЦКОМ ВЛИЯНИИ

Ответ на вопрос журнала «*Mercure de France*»

«Немецкое влияние действовало пагубно только на тех, чье сознание было предрасположено к покорности или, точнее, на тех, кто придает слову «влияние» смысла слова «подражание».

К тому же трудно, например, определить силу влияния второй части «*Фауста*» Гёте и си-минорной мессы Баха. Эти произведения останутся памятниками красоты такими же неповторимыми, как и неподражаемыми. Они воздействуют так, как воздействуют море или небо, отнюдь не являющиеся исключительно немецкими, а принадлежащие всему миру.

Может быть, можно считать Вагнера, стоящего по времени ближе к нам, примером воздействия порабощающего? Однако музыканты должны быть благодарны ему за то, что он оставил великолепный документ, доказывающий бесполезность формул-рецептов. Это «*Парсифаль*»... гениальное опровержение тетралогии.

Вагнер, если можно выразиться с некоторой, подходящей для него напыщенностью, был прекрасным закатом солнца, который приняли за утреннюю зарю...

Всегда будут периоды, характерные подражательностью или подчиненные определенным влияниям, периоды, длительность и, еще меньше, национальную окраску которых невозможно предвидеть,— это общедоступная истина и закон эволюции. Эти периоды необходимы для тех, кто любит проторенные и спокойные дороги... Другие же в такие периоды имеют возможность двигаться вперед... по направлению к стране, где иногда приходится так горько страдать за то, что создал красоту... Итак, все обстоит как нельзя лучше. Что касается остального, то оно относится к вопросам коммерции, к сожалению, неотделимым от вопросов искусства».

«*Mercure de France*», январь 1903 г.

КОРОЛЕВСКИЙ ТЕАТР ДЕ ЛЯ МОННЭ —  
 «ЧУЖЕСТРАНЕЦ». МУЗЫКАЛЬНОЕ ДЕЙСТВИЕ  
 В ДВУХ КАРТИНАХ, ТЕКСТ И МУЗЫКА ВЕНСАНА  
 Д'ЭНДИ (ПЕРВОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ  
 7 ЯНВАРЯ 1903 Г.)

Во времена не столь отдаленные я написал музыкально-критический очерк в «Revue blanche», предпослав ему кое-какие разъяснения, приблизительно в следующих выражениях: «Здесь скорее найдут чистосердечные и искренне пережитые впечатления, нежели критику. Эта последняя слишком часто напоминает блестящие вариации на тему: «Вы не правы, раз пишете не так, как я...» или «У вас талант, у меня его нет, так продолжаться не может...». Я попытаюсь увидеть через произведения многообразные побуждения, их породившие, и их внутреннее содержание. Не интереснее ли это игры, состоящей в расчленении произведений на части, словно они любопытные часовые механизмы? Можно с уверенностью сказать, что забавная причуда нашего времени побуждает музыкальную критику разъяснять и расчленять, то есть, говоря по правде, хладнокровно умерщвлять тайну, или, попросту, эмоцию произведения. Явное непонимание извиняет одних, а некоторые другие, более кровожадные, вкладывают в это дело определенный умысел. Это в некотором роде «убийство, рассматриваемое как одно из изящных искусств», о котором говорит Томас де Квинси — знаменитый наркоман. Я буду очень мало говорить о произведениях общепризнанных то ли благодаря успеху, то ли благодаря традиции; раз навсегда Мейербер, Гальберг, Рейер... люди гениальные (это, по существу, не имеет значения)».

Пусть боги и музыка простят меня, но я отнюдь не изменил своей точки зрения, и в фельетонах, которыми «Gil Blas» оказал мне честь, поручив их мне, я попытаюсь продолжать критику, состоящую из впечатлений, почти не затронутых условной эстетикой.

«Чужестранец» является тем, что догматики называют «гордым и чистым проявлением искусства»; по моему же скромному мнению, это нечто лучшее — это освобождение от формул безусловно чистых и гордых, но отличающихся холодом, голубишной, искусностью и твердостью стального

механизма. Музыка проявлялась в них прекрасной, но словно вложенной в футляр; это ошеломяло настолько мастерски, что почти не оставляло возможности взволноваться под страхом показаться неприличным...

Что бы в свое время ни говорили, никогда влияние Вагнера не проникало по-настоящему глубоко в творчество д'Энди; героическое комедиантство одного не могло сочетаться с артистической честностью другого. Если «Фервааль» еще подчинен вагнеровской традиции, то он противопоставляет ей свою совесть и свое презрение к напыщенной истерии, переутомляющей вагнеровских героев.

Хорошо знаю, что Венсана д'Энди будут упрекать за то, что он освободился, за то, что он уже не так горячо увлекается «свиданиями тем», что составляло радость старых вагнеристов, заранее предупреждаемых специальными указателями.

Жаль, что он не совсем освободился от потребности все объяснять, все подчеркивать, и это подчас отяжеляет самые прекрасные сцены «Чужестранца». К чему, например, столько музыки для таможенника, фигуры анекдотической, понятной мне только как противопоставление бьющей через край человечности Чужестранца, для таможенника, которого хотелось бы видеть более бесцветным, более правдивым, одним из тех пустых человечков, которые думают только о собственном гаденьком благополучии.

Драматическое действие «Чужестранца», несмотря на свою прямолинейность, не является грубым случаем из отдела происшествий. Дело происходит в небольшом рыбацьем поселке на берегу моря. Здесь недавно поселился некий человек. За неимением другого имени, его называют Чужестранцем. Он вызывает неистовую антипатию: ни к кому не ходит, ни с кем не разговаривает. Его колпак увенчан изумрудом, что, естественно, создает ему репутацию колдуна. Он пытается быть услужливым и добрым: отдает свою долю улова тем, кому не удалось ничего выловить, прилагает усилия, чтобы освободить несчастного, которого тащат в тюрьму, но... власти не любят символистов, рыбаки также.

Двумя простыми по своим контурам фразами Венсан д'Энди очень ясно обрисовал образ Чужестранца. Это герой-христианин, преемственно и прямо связанный с поколениями мучеников, выполнявших на земле дело милосердия, завещанное богом. Чужестранец — верный слуга,



которому верховный владыка послал искушение любовью к женщине, человек, сердце которого не выдержало испытания и проступок которого может быть искуплен только смертью.

Никогда современная музыка не находила выражения более углубленно набожного и более по-христиански милосердного. Поистине, только глубокая убежденность Венсана д'Энди помогла ему создать эти две фразы столь превосходными; они озаряют глубокий смысл драмы лучше каких бы то ни было симфонических комментариев.

Между тем молодую девушку по имени Вита притягивают тайна и задумчивая печаль неизвестного человека. К тому же Вита глубоко любит море, являющееся привычным поверенным ее печалей и тайных желаний. Вита — невеста Андре, красавца таможенника, обнаруживающего в бытовой сцене душу самодовольного эгоиста. Андре — чиновник, который никогда не поймет, что молодая девушка может мечтать о ком-нибудь ином, кроме красавца таможенника.

В сцене, где Вита и Чужестранец встречаются друг с другом, завязывается интрига. Вита признается в своей любви. Море перестало быть ее поверенным, с тех пор как здесь Чужестранец. Глубоко смущенный (в самом деле, ведь Вита молода и она невеста), Чужестранец проговаривается о своей горестной тайне. «Прощай, Вита, желаю тебе счастья... А я завтра же уйду, потому что я люблю тебя... люблю тебя, и ты это знала». Произнося слова любви, Чужестранец утрачивает чистоту сердца, которая была его силой. Ибо моральное одиночество — необходимое условие для выполнения взятой им на себя искупительной миссии. Посвящение своей жизни всем людям исключает возможность посвятить ее одному. (Да, не всегда весело обладать даром творить чудеса!) К тому же Чужестранец стар, и чисто человеческая озабоченность этим обстоятельством нравится мне у персонажа, в котором столько чудодейственного.

То, что он на мгновение забыл о своей миссии, лишает его возможности продолжать дело милосердия. Он дарит Вите изумруд, отныне бесполезный, и навеки прощается с девушкой. Вита, рыдая, бросает священный изумруд, принесший ей несчастье, в беспокойное море, откуда слышатся таинственные голоса. Взымающиеся волны моря с дикой радостью поглощают камень, некогда обладавший

силой укрощать бушующую стихию. Поднимается буря. Находящейся в море лодке грозит смертельная опасность. Само собой разумеется, что добродушные рыбаки из первого действия не отваживаются оказать ей помощь. Андре — красавец таможенник — пользуется суматохой, чтобы похвастаться Вите новой нашивкой и преподносит ей в подарок браслет из чистого серебра. Этот таможенник злоупотребляет правом на эгоизм, и Вита своим молчанием показывает ему, как он невыносим. Он уходит несколько не пристыженный, и тут появляется Чужестранец, узнавший о бедствии. Он приказывает спустить лодку и намеревается отплыть в море один, так как не найдется желающих, готовых пожертвовать собой вместе с ним для спасения утопающих. Только Вита бросается к Чужестранцу и с одним из прекраснейших криков любви хочет сопровождать его. Оба отчаливают и исчезают среди ярости волн, усмирить которые уже не в их власти. Старый моряк следит за их борьбой со стихией. Затем канат, соединявший лодку с берегом, внезапно обрывается. . . Старый моряк снимает шапку, произнося слова заупокойной молитвы. Так две души нашли успокоение в смерти, которая одна сжалась над их невозможной любовью.

Пусть кто желает ищет в этом действии бездонных символов. Мне же хочется видеть в нем человечность, которую Венсан д'Энди облачил в символы только для того, чтобы передать вечный разлад между красотой как таковой и пошлостью толпы.

Не задерживаясь на вопросах техники, я хочу воздать должное ясному чувству добра, парящему над этим произведением, усилию воли, направленной к избеганию любой сложности и, главное, спокойной смелости Венсана д'Энди, стремящегося здесь превзойти самого себя.

И если я только что жаловался на чрезмерное обилие музыки, то только потому, что количество ее, как мне кажется, местами препятствует тем возможностям полного расцвета, которые украшают незабываемой красотой множество страниц «Чужестранца». Наконец, это произведение — великолепный урок для тех, кто верит в грубую и, кстати сказать, импортную эстетику, выражающуюся в уничтожении музыки под тачками веризма.

Театр де ля Моннэ и его директора почетно стилились, поставив «Чужестранца» с художественной заботливостью, достойной всяческих похвал; единственное,

чего, быть может, следовало бы пожелать, — это более точной мизансцены. Во всяком случае, надо быть благодарным за поступок, который даже в наши дни — признак смелости.

Я могу только хвалить г-на Сильвена Дюпюи и его оркестр за их понимание, столь драгоценное для композитора. Г-н Альбер и мадемуазель Фрише способствовали оvationам, которыми было встречено имя автора. Впрочем, решительно все проявили трогательное усердие, и я не вижу, почему бы не поздравить также и город Брюссель.

«Gil Blas», 12 января 1903 г.

#### 14

### СООБРАЖЕНИЯ ПО ПОВОДУ МУЗЫКИ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ.— КОНЦЕРТЫ.— КУРФЮРСТ Л.-Ф. БАВАРСКИЙ

Во Франции безусловно уже совсем не любят шарманку... И разве только на ежегодных национальных празднествах четырнадцатого июля или на пустырях, скорее располагающих к перешептываниям апашей, нежели к мимолетным мечтаниям меломанов, шарманки еще позволяют себе перемалывать меланхолию своими охрипшими трубками.

Надо ли жалеть об этом и делать выводы о падении музыкального уровня во Франции?

Не берусь ни утверждать это, ни обвинять в этом кого бы то ни было. Однако г-н Гавиоли, знаменитый фабрикант шарманок, пожалуй, не до конца выполнил свой долг. В самом деле, разве достаточно того, что он за последние годы записал антракт из «Сельской чести», «Голубой вальс» и несколько других шедевров... Почему такое ограничение? Разве не мог он обратиться к жажде популярности наших самых известных современников? Разве в программах воскресных концертов недостаточно музыки одряхлевшей, которая наверняка пережила бы прелестное возрождение в записи на шарманке, если бы, повторяю, г-н Гавиоли не противопоставлял свою безнадежную апатию требованиям нашего времени. Мы заклинаяем

вас, сударь, будьте современны! Не оставляйте одним лишь негритянским королям удовольствие пользоваться совершенными инструментами. Да будет вам известно, что у шаха персидского есть электрическая шарманка, играющая прелюдию к «Парсифаю» с полной точностью. Если вы полагаете, что эти исполнения в гаремах лестны для Вагнера, то вы заблуждаетесь! Несмотря на его пристрастие к таинственному, данный случай, признайтесь, носит характер песколько двусмысленный. К тому же разве не утверждал Вагнер — и много раз, — что будет понят только во Франции? Можно ли надеяться на то, что вы, г-н Гавиоли, увидите наконец, в чем ваш долг? Вот г-н Гайяр, тот, не колеблясь, поставил в Опере «Паяцев». Не задумывайтесь и вы: мастерите инструменты, достойные исполнять тетралогию. . .

Легковесность этих соображений на деле кажущаяся и связана с тем, что беспокойство, вызываемое пошлостью, приводит только к тому, что о ней сетуют, но никогда не ищут ее устранения. Тем, кто найдет нелепой эту защиту шарманки, можно было бы ответить, что суть дела вовсе не в удовольствии дилетантов, а лишь в том, какие попытки можно было бы предпринять против посредственности вкусов толпы.

Не защищая завсегдатаев кафе-шантанов больше, чем завсегдатаев концертов Ламурё, надо все же признать, что и те и другие по-своему правы в выборе средств для эмоционального возбуждения. . . А есть и такие, которые не могут испытать эмоций нигде, кроме как слушая «музыку под открытым небом». Эта музыка в том виде, в каком она практикуется в наши дни, и есть самый сильный проводник посредственности, который только можно вообразить.

Короче говоря, почему украшение скверов и мест для гуляний остается монополией одних лишь военных оркестров? Я знаю, что есть еще оркестр Республиканской гвардии. . . но ведь это роскошь. . . почти орудие дипломатии.

Мне хотелось бы вообразить празднества более необычные, сливающиеся более полно с естественным окружением. Не является ли военная музыка забвением длительных походов и радостью проспектов? В ней суммируется

любовь к родине, трепещущая в сердцах, разбросанных повсюду; благодаря ей входят в соприкосновение мальчик-пирожник с душой мечтателя и пожилой господин, вспоминающий Эльзас-Лотарингию и никогда о ней не говорящий. Конечно, никому не может прийти в голову мысль отнять у военной музыки ее благородные преимущества, но, право же, среди деревьев она не что иное, как вопль фонографа, многократно умноженный.

Можно предвидеть в будущем многочисленный оркестр, обогащенный еще участием человеческих голосов (только не орфеона... благодарю покорно). Таким образом, открывается возможность музыки, предназначенной специально для исполнения «под открытым небом», музыки, целиком состоящей из широких линий с вокальными и инструментальными дерзаниями, которые играли бы и неслись над вершинами деревьев в сиянии воздушных просторов. Та или иная гармоническая последовательность, кажущаяся неестественной в затхлости концертного зала, несомненно, обрела бы здесь подлинное значение. Возможно, была бы найден способ освободиться и от мелочного пристрастия к определенным формам, и от насильственно незыблемых тональностей, так неуклюже загромождающих музыку.

Надо понять, что дело не в том, чтобы писать громоздко, а в том, чтобы писать величественно, и дело также не в том, чтобы утомлять эхо повторением преувеличенных фанфар, а в том, чтобы пользоваться этим эхом для продления гармонической грезы в душе толпы. Так состоялось бы таинственное сотрудничество воздушных течений, движения листвы и ароматов цветов, потому что музыка может сочетать все эти элементы в столь совершенно естественном согласии, что, кажется, участвует в каждом из них... И спокойные добрые деревья не преминули бы изобразить собой трубы вселенского органа и предоставили бы свои ветви в виде поддержки для гроздьев детей, которых обучили бы распевать милые хороводные песенки прошедших времен, столь исудачно замененные теперь нелепыми напевами, позором сегодняшних садов и улиц. Заодно ожил бы тот «контрапункт», который мы превратили в китайскую головоломку, тогда как старые мастера французского Ренессанса умели делать его улыбчивым.

Если бы это случилось, признаюсь, изгнание шар-

манки не вызвало бы у меня слез, но я очень опасюсь, что музыка будет и дальше попахивать затхлостью... Все это приводит меня — несколько непочтительно — к выражению сожаления о том, что я не присутствовал на концертах в прошлое воскресенье. Тем более что были исполнены очаровательные вещи, среди которых с радостью упоминаю оркестровую сюиту из «Намуны», чудесную балетную музыку, которую администрация, музыке враждебная, но возглавляемая г-ном Гайяром, упрямо заменяет музыкой импортной, где базар смешивается с притоном. Так — во имя удовлетворения какой-то испонятной страсти — происходит попытка прививки музыке микроба дурного вкуса.

«Намуна» напоминает мне, что в юности я присутствовал на одном из слишком редких ее представлений; я проявил тогда шумный, но вполне простительный энтузиазм. Г-н Вокорбей, тогдашний директор Оперы, человек очень мягкий, велел незамедлительно выставить меня из зала. Я не сохранил против него злобы, но у меня в связи с этим случаем осталось особое чувство, и ничто не уменьшило искренних и радостных биений сердца, которыми я даже мимоходом приветствую имя Лало.

Вчера у Колонна — последнее исполнение «Осуждения Фауста»! Но успокойтесь: скоро окажется легче пересчитать на небе бесчисленные звезды, нежели количество последних исполнений «Осуждения Фауста»... И я не нахожу это таким уж нелепым!

В концерте Шевийяра — первое исполнение симфонической прелюдии ко второму акту «Чужестранца», ясной музыкальной драмы Венсана д'Энди. Вольно дышится без необходимости, навязанной д'Энди своим друзьям — восторгаться его высоким техническим мастерством, чуть-чуть в ущерб красоте его идей... С другой стороны, закономерно, чтобы он сам пришел к следующей истине: никогда не случалось, чтобы техника, какой бы великолепной она ни была, смогла заменить эмоцию, и ремесло только тогда достигает выражения подлинной красоты, когда отбрасывает какую бы то ни было игру абстрактными комбинациями. Прелюдия была принята с успехом столь же горячим, сколь и заслуженным. Что же касается моей скромной особы, то я не пережил вторично испытанного мной в Брюсселе. Прелюдия поистине настолько связана с действием драмы, таким сжатым и монолит-

ным, что театральная закономерность проигрывает в концертном исполнении. Получаются страницы, вырванные из прекрасной книги, ключа к которой нет, и если страницы эти сохраняют свою красоту, то теряют смысловую значимость. Кстати, это не критика.

Состоялось также первое исполнение концерта для фортепиано г-на Леона Моро; противоречивый прием, оказанный этому концерту, лучше какой бы то ни было критики укажет путь, по которому должен теперь следовать г-н Леон Моро. Концерт обладает прелестными оркестровыми достоинствами, которым фортепианная партия весьма проницательно помешала обнаружить их подлинное обаяние. И не разделяя мнения той части публики, которая щедро выразила его с чисто парижским остроумием, я полагаю, что концерт для фортепиано с оркестром, понимаемый таким образом, настоятельно требует упразднения фортепиано раз и навсегда. Г-н Леон Моро, несомненно, обладает возможностями, чтобы взять тот решительный реванш, которого желают ему друзья.

Между прочим г-н Давид Гендерсон спел с изысканным дребезжанием романс Бетховена, носящий увядшее имя «Аделаида». Думаю, что старый мастер забыл сжечь эту мелодию, и ошибку этого «выкапывания» надо поставить в вину слишком алчным наследникам. После победоносного исполнения «Ромео и Джульетты» Берлиоза я ушел... что навсегда лишило меня возможности рассказать вам о продолжении этого концерта.

Из газеты «Le Temps» от 15 января 1903 года можно узнать следующую новость: курфюрст Людвиг-Фердинанд Баварский только что прислал в комитет по сооружению памятника Вагнеру в Берлине ответ такого содержания: «Принимаю с величайшей радостью почетное председательство на торжестве открытия памятника Вагнеру, а также на международном музыкальном конгрессе и искренне благодарю вас за оказанную мне честь, так как дело идет о том, чтобы почтить память первого и самого великого композитора Германии».

Ну что ж! Хвастаться нечем, и курфюрст Людвиг-Фердинанд Баварский, несомненно, более курфюрст, нежели музыковед. Я не буду останавливаться на том, что исторически невозможно, чтобы Вагнер оказался первым композитором Германии. А кто же такой Бах? Человек, у которого было много детей? А Бетховен? Другой человек

с таким скверным характером, что он решил сделаться глухим, дабы как можно удобнее изводить современников своими последними кuartетами? Что же касается Моцарта, то о нем лучше и не говорить; это маленький сластолюбец, написавший «Дон-Жуана», чтобы досадить Германии... Но, черт возьми, вот она, слава Германии, да такая прекрасная, что противопоставить ей можно только несколько имен.

Вагнер никогда не служил музыке. Он даже не служил Германии, поскольку она в настоящее время барахтается в тетралогической атмосфере, где одни бредут ослепленные последними отблесками этого солнечного заката, а другие без зазрения совести повторяют неосетховенские приемы, оставшиеся после Брамса.<sup>1</sup>

И когда Вагнер в порыве безумной спеси восклицал: «Вот теперь у вас есть искусство!», он мог с таким же успехом сказать: «Вот теперь я оставляю вам хаос: ваше дело отсюда выбраться!».

Вопрос вовсе не в том, чтобы оспаривать гениальность Вагнера; это динамическая сила, действие которой оказалось тем более неоспоримым, что оно было подготовлено руками волшебника, ни перед чем не отступавшего.

Музыка надолго сохранила след вагнеровской хватки, некую лихорадку, неизлечимую у всех, кто надыхался ее болотных испарений, некий аллюр разбитой на ноги кобылицы — до такой степени тиранически, своевольно и безжалостно Вагнер тащил музыку по пути своей эгоистической жажды славы. И очень может быть, что вопли изнывающей музыки оказались основой насилия Вагнера над умами современников — настолько тайное тяготение к преступлению с готовностью пробуждается в сознании людей даже общепризнанных.

В заключение можно извлечь из творчества Вагнера картину довольно впечатляющую: Бах — это святой Грааль, Вагнер — Клингзор, желающий попортить Грааль и сам стать на его место... Бах властно сияет над музыкой и в своей доброте он пожелал, чтобы нам довелось

---

<sup>1</sup> Г-н Рихард Штраус представляет собой особый случай состояния музыкального духа Германии: разве его обработка оркестрового материала не является расширением того, что дал Лист? А потребность сдобривать философскими анекдотами ткань симфонических поэм — разве не родинит она его с Берлиозом? Во всяком случае, вагнеровского влияния здесь вовсе нет.



услышать слова еще неслыханные в оставленном им великом примере служения музыке и бескорыстной любви к ней. Вагнер же уходит... ступешиваясь... тенью черной и тревожащей.

«Gil Blas», 19 января 1903 г.

«Паяцы» — опера в 2 действиях с прологом, музыка и либретто Р. Леонкавалло. Поставленная с огромным успехом в Италии (Милан, Ла Скала, 1892 г.), была тотчас подхвачена театрами других стран.

«Осуждение Фауста» (1846 г.) — драматическая легенда Г. Берлиоза, романтически свободно трактующая поэму Гёте.

Святой Грааль — священная чаша. По средневековому рыцарскому эпосу, св. Грааль излучал на всех лицезревших его величайшую благодать, наполнял сердца неизреченной радостью, вдохновляя на высокие подвиги. Разновидность легенды о св. Граале является содержанием драмы-мистерии Р. Вагнера «Парсифаль».

Клинзор — действующее лицо драмы-мистерии «Парсифаль». Одержимый жаждой власти волшебник, владеющий злыми чарами и замысливший гибель царства св. Грааля и его рыцарей.

## 15

### В КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЕ. ПЕРВОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ «ТИТАНИИ», МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ, СЛОВА ГГ. ЛУИ ГАЛЛЕ И АНДРЕ КОРНО, МУЗЫКА Г-НА ЖОРЖА Ю

Как на это указывает само название, действие происходит в царстве фей... это история одного из многочисленных «флиртов» Титании; в данном случае он кончается очень плохо, потому что Оберон, обманутый до костей (если можно так выразиться), гневается, приводит в действие гром, флейту-пикколо, вспышки молний, и бедный Ян, весельчак и случайный любовник Титании, летит кувырком с самого седьмого неба. Умирая под снегом, он узнает несколько поздно, что пылать любовью к феям не следует никогда за исключением раннего детства, да и то только читая о них на страницах книг преимущественно в красных переплетах.

Успех этого произведения был ярко выраженным, и на премьере чувствовалось, насколько публика не сомневается в намерении г-на Ю доставить ей удовольствие, не слишком волнуя.

Г-жа Ронэ была внушительна, но в то же время и оча-

ровательно женственна. Гг. Маршалль, Аллаар, Дельвой не преминули показать себя, по своему обыкновению, законченными артистами. Госпожа Маргерит Карре тонко обрисовала несколько расплывчатую роль принесенной в жертву подружки Яна. В ней была подлинная чистота и свежесть фрески, написанной мастером примитива. Г-жа де Крапонн остроумна, как бесенок, который умел бы петь, как ангел. А теперь... «Rule, Titania!».

«Gil Blas», 21 января 1903 г.

16

**КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА «ТИТАНИЯ», МУЗЫКАЛЬНАЯ  
ДРАМА В ТРЕХ АКТАХ, СЛОВА ЛУИ ГАЛЛЕ  
И АНДРЕ КОРНО, МУЗЫКА ЖОРЖА Ю.— КОНЦЕРТЫ**

В эти последние туманные дни я вспомнил Лондон; впрочем, не могу сказать, что это потребовало больших усилий фантазии... Но имя Титании властно вызывает в воображении имя Шекспира и чарующую пьесу, именуемую «Сон в летнюю ночь» (подлинное и более поэтическое название которой было «Сон в Иванову ночь»), наиболее короткую в году, жаркую, сияющую звездами ночь, мимолетное волшебство которой продолжалось между закатом, не желавшим угасать, и утренней зарей, торопящейся родиться.

Эта сказочная ночь не длиннее волшебного сна. И вот перед нами Оберон, царь эльфов, изящный ревнивец, устраивающий ночные празднества, во время которых он даже находит случай испытать шаткость добродетели Титании. Это удастся ему при содействии Пэка (или Робина — славного малого), веселого ночного гуляки, хитроумного повесы, милого проказника, которого можно было расположить к себе, называя его «Хобгоблин» и «милый Пэк». Мы сейчас встретимся с этими персонажами, правда, несколько омраченными целыми веками цивилизации и прогресса.

Но прежде всего я вспомнил человека почти забытого — по крайней мере в театре... я представил себе, как он тащит по лондонским улицам тело, изношенное чахоткой; я видел его острый взгляд и чистый, точно сияющий, доб, отбачивший тех, у кого в голове проис-

ходят прекрасные вещи. Он двигался, поддерживаемый страстным желанием не умереть раньше, чем услышит свое произведение-завещание, созданное мучительным жаром последних капель крови. Путем какого усилия добился он, чтобы оно до сих пор трепетало той неистовой горячностью, теми ритмами романтических скачков, которые в свое время так внезапно заставили оценить его молодой гений? Никто этого никогда не узнает... Это произведение характерно мечтательной меланхолией, столь оригинальной для того времени и никогда не отягченной неудобоваримым немецким лунным светом, в котором купались почти все его современники. Этот человек, быть может, первый заинтересовался взаимоотношениями, существующими между множественной душой природы и душой человека. Вероятно он решил использовать легенду, предчувствуя, как много в ней для музыки естественного действия. В самом деле, одна музыка имеет власть по желанию вызывать к жизни неправдоподобные пейзажи, тот мир, несомненно существующий, но призрачный, который тайно содействует загадочной поэзии ночей, тысячам неведомых шорохов листвы деревьев, обласканных лунными лучами. Все известные способы описывать музыкой фантастическое мощно живут в сознании этого человека — и даже наше время, столь богатое оркестровой химией, не на много перегнало его. Если его можно упрекнуть за слишком явный вкус к внешней театральности и к ариям с украшениями, не надо забывать, что он был женат на певице. Он, вероятно, обожал ее. Это причина, хотя и относящаяся к области чувств, но тем не менее весьма веская; тем более что матримониальная забота завязывать банты при помощи нарядных шестнадцатых не помешала ему найти в целом ряде случаев выразительность, полную красоты и простой человечности без каких-либо ненужных украшений. Этот человек (вы все узнали его?) — Карл-Мария Вебер. Опера — последнее усилие его творческой воли — называлась «Оберон», и первое представление ее состоялось в Лондоне. (Теперь вы видите, что у меня был великолепный повод вспомнить об этом городе!) За несколько лет до «Оберона» были поставлены в Берлине «Фрейшютц», затем «Эврианта». Благодаря всему этому Вебер и стал отцом той романтической школы, которой мы обязаны нашим Берлиозом, столь влюбленным в романтический колорит, что он за этим иногда забывает о музыке; обязаны

Вагнером, великим предпринимателем по части символов, и более близким к нам Рихардом Штраусом с воображением, столь любопытно организованным на романтический лад.

Вебер может гордиться таким потомством и в славе сынов своего гения находить утешение, так как из его собственных вышеупомянутых произведений исполняются разве что увертюры... В Комической опере под художественным руководством г-на А. Карре следовало бы воскресить красоту хотя бы одного «Фрейшютца». Только г-н Карре способен понять его декоративное оформление и сохранить в постановке весь колорит легенды.

К сожалению, Вебер умер... а мертвые скромны и никогда ничего не требуют. Г-н Жорж Ю, тот жив, к счастью... (Я не буду говорить о Луи Галле, он умер... не оставив достаточных оснований на право называться «отцом» чего бы то ни было в области искусства).

Благодаря Жоржу Ю и Андре Корно мы снова смогли погрузиться в атмосферу феерии, необходимую для всех тех, кто сумел остаться детьми и чья душа сильнее тяготеет к нереальному, нежели к современной истории. Кроме того, что бы там ни делали, приключения Титании навсегда останутся более привлекательными, нежели приключения «Золотой головки». И если любовные похождения царицы эльфов заканчиваются приблизительно так же, как похождения потаскушки, надо признаться, что среда, в которой они происходят, освещена более привлекательно. Думаю, что Вебер, данником которого в какой-то мере неизбежно является г-н Жорж Ю, не был бы полностью удовлетворен тем, как г-н Ю воссоздает некоторых персонажей легенды о Титании и, в частности, самого Оберона; он слишком торжественно и сердито высказывается в большом дуэте с Титанией о поведении этой последней и высказывается с таким шумом, который был бы более уместен для подчеркивания гневных выпадов Вотана, нежели для выражения пренебрежения, которого мы вправе ожидать от короля эльфов по отношению к бедному рифмоплету, повинному в конце концов только в том, что он гонится за несбыточной мечтой. Ни у вас, ни у меня не поднялась бы рука, чтобы наказать желание столь почтенное. Разве у Оберона не было других способов покарать безумие бедного мечтателя, как только смертью, одновременно поражающей и его земную подружку — персо-

нажа расплывчатого в своем человеческом облике и излишне отягощающего действие драмы своей тихой жалобой? Впрочем, весьма вероятно, что Вебер настаивал бы прежде всего на волшебной стороне действия и не преминул бы овеять фантастической легкостью образ Титании. У г-на Жоржа Ю в ней чуть ли не слишком много человеческого, или, по крайней мере, ее манера выражаться опровергает подчас ее слова. Наиболее удавшимся персонажем в этой драме оказывается действующее лицо второго плана: это старый пастух, который в первом акте очень ясно обосновывает действие, а в последнем дает концовку. Его речитатив, полный берущей за душу грусти, окутан, точно саваном, монотонным и тихим шепотом непрерывно падающего снега.

Создается впечатление умирания пейзажа до того унылое, до того леденящее, что дешевая шутка о необходимости пальто делается почти правдоподобной. Этот старый пастух должен был бы являться единственным подлинно человеческим существом в пьесе; все же остальное — оставаться утешающим волшебством, феерией, не слишком стремящейся оправдать свое название музыкальной драмы.

Г-н Жорж Ю изучил все правила, дающие в итоге очень искусного музыканта. Он умеет весьма ловкой рукой манипулировать оркестровой химией. Непонятно только, почему он принимает — особенно, когда трактует темы легкие и полные очарования, — несколько скучающий вид человека, который, пригласив гостей на праздник, где все — свет и радость, удивился бы проявлению радости и, обнаружив то, что сам постарался вызвать, удалился бы с видом печально-разочарованным. Может быть, в этом виновата сама жизнь, еще не предоставившая г-ну Жоржу Ю случая проявить свою подлинную сущность? У него очень верное ощущение грусти и даже трагичности, заложенных в обыденных вещах и людях. В доказательство приведу хотя бы впечатляющую манеру, в которой он передает отчаянные возгласы своего героя:

Смерть — последняя надежда  
Для всех, обманутых мечтой...

В этом возгласе выражение страдания столь глубоко и правдиво, что оно в нескольких тактах как бы определяет излюбленное душевное состояние г-на Жоржа Ю. Кроме

того, создается впечатление, что он почувствует себя совершенно непринужденно только в области чисто трагического. Жизнь и то, что в нее входит, не обязательно «забавно». Не всем дано воспринимать окружающее только под звуки Лотарингского марша, и в жизни артиста бывают такие утра, когда перспектива заниматься искусством вовсе не представляется чем-то «веселящим».

Я не признаю за собой права извлечь нравоучение из всех этих размышлений; я предпочитаю искренне пожелать г-ну Жоржу Ю стать впоследствии замечательным певцом скорби, что, как мне кажется, заложено в характере его дарования.

Смирненно прошу прощения за то, что не сумел рассказать содержание пьесы; это, конечно, большое упущение со стороны фельетониста, если только он достоин этого названия; постараюсь восполнить этот пробел, подвергнув себя строгой тренировке.

В предыдущем, слишком поспешном отчете я уже говорил о совершенстве исполнения оперы и об артистах, способствовавших успеху «Титании», оставив за собой возможность высказать здесь неизменные похвалы по адресу г-на Альбера Карре. Точное и многоопытное мастерство его давно бесспорно.

О декорациях г-на Жюссона говорили, что они истинно шекспировские, и я не буду это оспаривать. Только не думаете ли вы, что бедный Шекспир мгновенно сошел бы с ума, если бы увидел столб, на котором в театре его молодости просто вывешивали надпись «лес», превратившимся в один из тех «всамделишных» лесов, которые укрепили славу г-на Жюссона?

Упомянем и г-на Луиджини, невозмутимого дирижера, который при помощи своей изысканно гибкой палочки обеспечивает чудодейственно ритмичное и столь необходимое соответствие между движением сценическим и движением в оркестре.

## Концерты

В Париже существуют шесть концертных организаций под названием «воскресные», благодаря чему шесть концертов происходят в один день. Это, само собой разумеется, в высшей степени логично, но недоступно для тех, у кого всего лишь пара ушей для слушания музыки и пара

ног, чтобы прийти в концерт. Выбрать, куда пойти, оказалось настолько трудным, что я решил не присутствовать ни на одном из концертов.

Можете не сомневаться в том, что это не помешало г-ну Швейяру продирижировать симфонией с хором наизусть и, хотя это может показаться вам задачей несложной, не советую за это браться.

В концерте Колонна — первое исполнение концертштюка для арфы и оркестра Габриеля Пьерне. Такая попытка пришла, несомненно, по душе чарующему изяществу Пьерне. Хочу надеяться, что этот концертштюк будет повторен в следующее воскресенье. Во всяком случае, желаю вам, чтобы это было так.

В Зоологическом саду поют «Валлонцев» (Гуно), арию из «Гвидо и Джиневра» (Галеви), трио из «Вильгельма Телля» (Россини). Надеюсь, что эти «молодые», уже давно прославленные композиторы добились успеха, которого заслуживают их новые, столь малоизвестные произведения. Воскресные концерты в Зоологическом саду одни из самых очаровательных, так как они предоставляют возможность — если музыка вам противна — пойти любоваться очаровательными животными, никак не являющимися любителями музыки.

«Gil Blas», 26 января 1903 г.

## 17

### В «SCHOLA CANTORUM». ИСПОЛНЕНИЕ I И II АКТОВ «КАСТОРА И ПОЛЛУКСА», МУЗЫКА Ж.-Ф. РАМО (1683—1764), ПОД УПРАВЛЕНИЕМ Г-НА ВЕНСАНА Д'ЭНДИ.—В КОНЦЕРТЕ ЛАМУРЕ

Г-н Шарль Борд почти всемирно известен, и безусловно по заслугам. Прежде всего он в полном смысле слова законченный музыкант; затем он обладает душой тех страстных миссионеров прежних времен, у которых мужество росло вместе с трудностями. Само собой разумеется, менее рискованно внушать слушателям любовь к Палестрине, нежели дикарям любовь к евангелию; однако и в том и в другом случае можно столкнуться с аналогичным протестом — с той разницей, что дикари скальпируют, а слушатели зевают.

Назначенный регентом церкви Сен-Жервэ в Париже, Шарль Борд организовал серию концертов под названием «Страстные недели Сен-Жервэ»; успех их был настолько значительным, что смутил высшее духовенство, объявившее, кстати весьма необоснованно, что концерты рассеивают внимание верующих (тот, кто царствует на небесах, однако, никогда на это не жаловался). Это побудило Борда основать ассоциацию певчих Сен-Жервэ — Общество старинной хоровой музыки. С этого момента начинается его деятельность неутомимого пропагандиста, ибо нет города, где бы это Общество не исполняло старинную музыку. Уверяю вас, что, если бы в один прекрасный день Борд повез свое хоровое Общество на Сириус или Альдебаран, этому, право, не пришлось бы удивляться.

Борд был также инициатором в деле создания «Schola Cantorum», основанной первоначально для восстановления церковной музыки, но программа которой со временем настолько расширилась, что «Schola» стала высшим музыкальным учебным заведением, кошмаром для нашей Национальной консерватории. Венсан д'Энди преподает в «Schola» теорию композиции, несколько, по мнению кое-кого, зараженную духом догматизма; никто, однако, не сомневается в его бескорыстии и возвышенности его творческих взглядов.

Вот уже несколько лет, как «Schola» силами своих учащихся, при эпизодическом участии отдельных артистов, воссоздает для нас всю красоту старинной музыки; я уж не говорю о том, что она сделала для ознакомления слушателей с творчеством неизвестных молодых композиторов.

В то время как другие застревают на ничем не оправданных «возобновлениях» или упорствуют в плачевном топтании на месте, хочется во всеуслышание воздать должное маленькому уголку Парижа, где господствует только любовь к музыке. Как ободряет вид юношей и молодых девушек, посвящающих служению музыке братские усилия своих чистых сердец, охваченных жадной совершенства, прививаемой им Венсаном д'Энди, человеком с прекрасной поощряющей улыбкой, скромный дирижерский жест которого как бы отечески заключает в объятия их молодые порывы!

Любопытная подробность: публика, посещающая «Schola», где сидят бок о бок аристократия, степенная



левобережная буржуазия, артисты и простые ремесленники, не имеет того отсутствующего вида, который слишком часто наблюдается в местах более прославленных. Здесь создается впечатление, что публика действительно понимает... Происходит ли это из-за тесноты зала или в силу таинственного воздействия божества, но между теми, кто исполняет, и теми, кто слушает, — создается единение!

Я сказал вначале, насколько заслуженно пользуется известностью имя Шарля Борда; нельзя сказать того же о Рамо. Для многих он — всего лишь автор знаменитого ригодона из «Дардануса», и это все.

Вот вам пример эмоциональной восприимчивости, свойственной французскому народу и побуждающей его перенимать с одинаковым неистовством как законы искусства, так и покрой одежды, не имеющие ничего общего с французским духом.

Известно влияние Глюка на французскую музыку, влияние, которое могло осуществиться только благодаря вмешательству дофины Марии-Антуанетты (австрийки). Это происшествие весьма напоминает случай с Вагнером, обязанным постановкой «Тангейзера» в Париже могуществу госпожи Меттерних (австрийки). А ведь Глюк имеет в творчестве Рамо глубокие корни. В «Касторе и Полуксе» содержатся в кратком виде первые наброски того, что Глюк разовьет впоследствии. Можно сделать занятные сопоставления, позволяющие утверждать, что Глюк смог занять на французской сцене место Рамо, только переняв и сделав своим то прекрасное, что заложено в творчестве Рамо. Во имя чего же до сих пор еще жива глюковская традиция? Высокопарная и фальшивая манера трактовки речитатива достаточно свидетельствует об этой традиции, не говоря уже о привычке бесцеремонно прерывать действие, подобно тому как это делает потерявший свою Эвридику Орфей своим романсом, не отображающим, кстати сказать, точно столь горестное состояние его души... Но ведь это Глюк... и все преклоняются. Что же касается Рамо, то он напрасно не натурализовался в чужой стране! Пусть пеняет на себя!

А между тем у нас в творчестве Рамо жила чистая французская традиция, сотканная из чарующей, хрупкой нежности, из верного выражения чувств, из точной декламации в речитативе, жила традиция без немецкой претен-

зии на глубину, без потребности, стуча кулаками, подчеркивать смысл происходящего и пускаться в разъяснения до одури, как бы говоря: «Вы собрание идиотов и вы не в состоянии ничего понять, если предварительно не заставить вас насильно попасть пальцем в небо». Право же, стоит пожалеть о том, что французская музыка слишком долго шла по путям, коварно удалявшим ее от ясности в выражении чувств, от точности и собранности формы — качеств значительных и присущих французскому духу. Мне хорошо известна теория свободного обмена в искусстве, и я знаю, что она дала заметные результаты. Однако результаты эти не могут служить оправданием забвения традиции, вписанной в творчестве Рамо, творчестве, полном существенных находок, почти неподражаемых...

Вернемся к «Кастору и Поллуксу»... Сцена изображает место погребения царей Спарты. После увертюры (необходимый шум, чтобы позволить платьям с фижмами расправить всю свою шелковую пышность) раздаются жалобные голоса хора, сопровождающего траурную церемонию погребения Кастора. И сразу же чувствуешь себя как бы окутанным атмосферой трагедии, остающейся тем не менее близкой и человеческой, то есть не отдающей ни пепелом, ни шлемом... Просто плачут люди, как плакали бы вы и я. Затем входит Телaira, возлюбленная Кастора, и жалоба ее — самое нежное, самое глубокое, что только может вырваться из любящего сердца. Поллукс появляется во главе воинов. Они отомстили за оскорбление, нанесенное Кастору. Хор. Затем воинственный дивертисмент в движении, великолепном по силе; звучность его, прорезанная то здесь, то там сверкающими трубами, заканчивает первый акт.

Во втором акте мы находимся в преддверии храма Юпитера, где все приготовлено для жертвоприношения — и это чистейшее чудо; следовало бы упомянуть решительно обо всем... Ария-монолог Поллукса — «Природа, любовь, разделяющие мою участь» — настолько оригинальна по выразительности, настолько новаторская по конструкции, что пространство и время перестают существовать, и Рамо кажется нашим современником, которому мы сможем высказать восхищение при выходе из зала.

Это в самом деле волнует... А следующая сцена, в которой Поллукс и Телaira приносят в жертву богам вели-

чайшую любовь, выход верховного жреца Юпитера, сам Юпитер, появляющийся на троне во всей славе своей, царственно милостивый и полный сострадания к человеческому горю Поллукса, несчастного смертного, которого он, властитель богов, мог бы раздавить по своей прихоти. . . Повторяю, следовало бы остановиться решительно на всем. . . Мы подходим к последней сцене этого акта: Геба танцует во главе Небесных Наслаждений, держащих в руках гирлянды цветов, которыми они намереваются опутать Поллукса. Юпитер захотел, чтобы волшебство этой сцены спасло Поллукса от желания умереть. Никогда ощущение спокойной и тихой неги не находило столь совершенного выражения; все это переливается до того лучезарно в атмосфере волшебства, что необходимо все спартанское мужество Поллукса, чтобы устоять против чар и продолжать думать о Касторе. (Что касается меня, то я уже порядком успел позабыть о нем).

В заключение надо напомнить, сколько в этой музыке сохранилось тончайшего изящества, никогда не впадающего ни в вычурность, ни в кривлянье двусмысленной жеманности. Можем ли мы заменить это вкусом к красивости или нашими заботами о рабском подражании? Не решусь это утверждать. . . Поблагодарим же «Schola» гг. В. д'Энди и Борда, так же как и воспитанных ими артистов за воссоздание красоты.

Пусть мне простят то, что я написал так много на тему, быть может, недостаточно актуальную; моим оправданием послужит прежде всего сам Рамо, написать о котором стоило. А кроме того, в жизни мало минут подлинной радости, и я не хотел оставить их только для себя одного.

### В концерте Ламурё

Воодушевленное, как и подобает, исполнение прекрасной увертюры к «Фрейшютцу» Вебера. Звуковое построение этой увертюры поражает, и возвращение до-мажорной (первоначальной) тональности впечатляет каждый раз одинаково сильно и каждый раз заново. Говорить нечего — это сделано прочно и не изнашивается.

Об оркестровой сюите из «Намуны» Э. Лало можно сказать, не ища других определений, что это шедевр по ритму и колоритности. . .

Затем сцена изображает на первом плане фортепиано и даму, а на втором г-на Шевийяра и оркестр; и тут же начинается состязание. То берет верх оркестр, а фортепиано терпит поражение, то наоборот. По истечении двадцати пяти минут совместных усилий борьба закончилась вничью по той причине, что мадемуазель Фанни Давен очень хорошо играет на фортепиано... а исполнялась Фантазия для фортепиано с оркестром г-на Р. Ленормана.

Концерт закончился Девятой симфонией Бетховена; вы сами понимаете, что я не решусь оскорбить вас, усомнившись в вашем восхищении этой симфонией. Г-н Шевийяр проводит ее с неподражаемым мастерством.

### **Траурные извещения: г-жа Августа Хольмес, г-н Робер Планкетт**

Г-жа Августа Хольмес умерла скоропостижно на прошлой неделе. Музыкальный мир может искренне ее оплакивать. Она была очень хороша собой и, вероятно, обладала всем, чтобы быть счастливой. Тем не менее она предпочла заниматься музыкой, вопреки тому, что это источник неминуемых разочарований и невыразимых печалей.

Поклонница Вагнера до такой степени, что она чуть не сочеталась браком с этим титаном (причины, по которым свадьба не состоялась, неизвестны), Августа Хольмес сохранила тем не менее культ Вагнера, не оставшись при этом равнодушной к обаянию Массне. Она оставила после себя бесчисленное количество романсов, свидетельствующих о горячем темпераменте и интенсивной музыкальности. Написанная сю опера «Черная гора» не имела успеха. Однако это ничего не значит и не может заставить позабыть, что после артистки осталось много музыки — прелестной и добротной.

По поводу Августы Хольмес г-н В. Жонсьер в интервью, опубликованном в «Petit Bleu», утверждает, что я обозвал Вагнера нудным болтуном, а его самого старым хреном... Прежде всего это неточно и противоречит моим привычкам сохранять учтивость по отношению к пожилым людям. Г-н В. Жонсьер окажет мне честь, поверив, что я не мог применить к Вагнеру эпитет, столь точно подходящий к тем, кто подражал Вагнеру, копируя его

чересчур дословно... Г-н В. Жонсьер может только оплакивать этот факт и, кстати, с гораздо большим основанием, чем я.

Я никогда не видел и не знал г-на Р. Плакетта и слышал «Корневильские колокола» только на русском языке.

«Gil Blas», 2 февраля 1903 г.

### Г-Н Ф. ВЕЙНГАРТНЕР.—ВОЗОБНОВЛЕНИЕ «ТРАВИАТЫ» В КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЕ

В прошлое воскресенье была предестная, совершенно неотразимая погода. Солнце испытывало свои первые лучи и точно посмеивалось над любой попыткой слушать какую бы то ни было музыку... Словом, погода такая, при которой — если можно так сказать — пора бы уже прилететь ласточкам.

Г-н Вейнгартнер воспользовался таким днем, чтобы дирижировать оркестром концертов Ламурё. Да, люди несовершенны.

Все, чем располагает Париж по части слушателей именитых и внимательных, было здесь: непонятные и милые дамы; молодые дилетанты, затянутые в корсет; съезжившиеся старые господа... Это самая лучшая из хороших публик для тех, кто умет ею пользоваться, и г-н Вейнгартнер издавна обеспечил себе ее энтузиазм... Он сначала продирижировал Пасторальной симфонией с кропотливостью садовника, обирающего гусениц. Симфония была до того вычищена, что создалась иллюзия пейзажа, отлакированного кисточкой, пейзажа, где мягкие изгибы холмов выполнены из плюша ценой до десяти франков за метр, а деревья завиты мелкими щипцами.

В общем, Пасторальная симфония обязана своей популярностью тому недоразумению, которое существует довольно обычно между природой и людьми. Возьмите сцену на берегу ручья!.. Ручья, куда, очевидно, приходят на водопой волю (голос фаготов приглашает меня верить этому). Не говорю уже о дерсвянном соловье и швейцарской кукушке, которые являются скорее принадлежностью искусства г-на де Вокансона, чем голосами природы,

достойной этого названия... Все это бесполезно подражательно или изображено чисто условно.

Насколько больше глубокого выражения красоты пейзажа содержится в некоторых других страницах старого мастера! И это просто потому, что там нет прямого подражания, а только эмоциональное отображение того, что «невидимо» в природе. Разве можно передать тайну леса, измерив высоту его деревьев? И разве не безмерная его глубина дает свободу воображению?

С другой стороны, Бетховен в этой симфонии расплачивается за эпоху, в которой природу видели только через книги... Это можно проверить по «грозе», входящей в эту самую симфонию. В то время как рокочет не очень страшный гром, ужас, обуявший живые существа и неодушевленные предметы, драпируется в складки романтического плаща.

Было бы нелепо думать, что я собираюсь проявить непочтительность по отношению к Бетховену, но такой гениальный музыкант, как он, мог заблуждаться еще более слепо, чем кто-либо другой. Человеку не дано писать исключительно одни шедевры, и если этим словом определяют Пасторальную, то эпитет окажется слабым для определения других симфоний. И это все, что я хочу сказать.

Г-н Вейнгартнер продирижировал затем симфонической «Фантазией для оркестра» г-на Шевийяра, произведением, в котором самая доброкачественно занятая оркестровая звучность служит для очень индивидуальной манеры развития мысли. Какой-то господин, также очень индивидуально любящий музыку, освистал Фантазию при помощи пенстового ключа... Это было чрезвычайно неубедительно. Возможно ли было точно выяснить, критикует ли этот господин манеру дирижировать Вейнгартнера или музыку Шевийяра? И прежде всего ключ — не орудие борьбы; это инструмент в высшей степени домашний. Я предпочитаю изящную манеру мальчишек из мясной лавки, которые свистят, засунув пальцы в рот: это гораздо громче. Может быть, вышеупомянутый господин еще достаточно молод, чтобы научиться этому искусству?

Из трех романсов Вейнгартнера, очень тонко исполненных госпожой Ронэ, разве только третий довольно привлекателен по своему движению. Богатство оркестрового обрамления, безусловно, вредит этим пьесам, подчеркивая

в них отсутствие выдумки, удивляющее у Вейнгартнера. Это безжалостно длинно и прогудивается по тональностям, в которых как будто идет дождь. . .

Г-н Вейнгартнер снова оказался на высоте, чудесно проведя «Мазепу» Листа. Эта симфоническая поэма полна наилучших промахов; она подчас даже вульгарна. И тем не менее бурная страсть, непрерывно kloкочущая в пей, захватывает вас в конце концов с такой силой, что находишь поэму прекрасной, не задумываясь более над тем, почему так получилось. . . Ничто, конечно, не мешает составить брезгливую мину при выходе из зала (потому что «так принято»).

Бесспорная красота творчества Листа объясняется, я думаю, тем, что любовь к музыке исключала у него какие-либо другие чувства. Если он подчас обращается к музыке «на ты» и запросто сажает ее к себе на колени,— это, право, лучше, чем надутая важность тех, которые кажутся представленными ей в первый раз. Безусловно, это очень прилично, но в этом нет горячности. А горячность даже при той бесцеремонности, которая подчас свойственна гению Листа, все же предпочтительнее совершенства, пусть даже в белых перчатках.

Физически г-н Вейнгартнер производит на первый взгляд впечатление нового ножа. Его жесты отличаются элегантностью почти линейной; затем вдруг руки его посылают неумолимые приказы, вызывая рев тромбонистов и безумства тарелок. . . Это очень впечатляюще и отдает чудотворцем. Публика уж и не знает, как выразить свой энтузиазм.

Торжественное возобновление «Травиаты» в театре Комической оперы приобретает значение большее, нежели сам по себе безразличный факт этого возобновления. Благодаря ему кое-что становится на свое место и, в частности, тот веризм, который пришел к нам из Италии (и который, кстати, мог бы туда вернуться). Утверждают, что он мог бы оказать влияние на французскую музыку. . . Так, по крайней мере, говорят в кафе с целью возобновить антинаучные споры о так называемых «латинских расах».

В «Травиате» можно обнаружить появление тех трафаретов, которые стали столь дорогими молодой итальянской музыке: антракт, невозмутимо бисируемый, романс, вызывающий появление носовых платков, и т. п. . .

Заметили ли вы любопытную потребность выбирать в качестве оперных либретто французские сюжеты, пользовавшиеся обычно шумным успехом? Вот вам Верди, который перерабатывает «Даму с камелиями». Ближе к нам Пуччини и Леонкавалло одновременно переключаются на музыку «Богему». Не мне судить о литературной ценности этих двух произведений, но они отображают эпоху, характерную особым выражением французской эмоциональности и могли, во всяком случае, обойтись без музыкального наряда. Что касается Верди, то он, по крайней мере, откровенен. Переходя из романсов в каватины, путешествуешь не без удовольствия, поскольку наталкиваешься то здесь, то там на правдивую страсть. Это никогда не претендует на глубину. Все напоказ и, несмотря на печаль ситуаций, всегда светит солнце. Эстетика этого искусства, безусловно, порочна, так как нельзя передать жизнь песнями. Но Верди обладает героической способностью лгать о жизни, и это, пожалуй, более прекрасно, нежели попытки реализма, на которые отваживается молодая итальянская школа. Пуччини, Леонкавалло претендуют на изучение характеров, даже на некую грубую психологизацию, которая на деле приводит лишь к простому анекдоту.

Обе «Богемы» — яркие тому примеры. В одной мы сталкиваемся с грубостью происшествия, в котором выражение эмоции отличается специфической гнусавостью «итальянских канцонетт». В другой — если даже г-н Пуччини тщится воспроизвести атмосферу улиц и людей Парижа — все получается как-никак шумным по-итальянски. Я не собираюсь упрекать его за то, что он итальянец. Но почему, черт возьми, он выбрал «Богему»?

С г-ном Масканьи и универсальной «Сельской честью» мы снова попадаем в происшествие, усугубленное декламацией, претендующей на «жизненность», а на деле приводящей к триокачеству. Это утомительно до экстаза. Во Франции было одно время модно искать сюжеты в том духе, в каком это принято у итальянцев, хотя слишком часто приходилось констатировать, как прекрасная книга превращалась в плохую пьесу, и отсюда было естественно заключить, что из нее не получится и хорошей оперы.

Возвращаясь к так называемому итальянскому влиянию, скажу, что оно ограничивается только уже отмеченной тенденцией в поисках сюжетов, да и то частично. Что



же касается того, что французская публика может войти во вкус итало-французских анекдотов, то это другое дело и тут уж обнаружится, что нам есть, чем постоять за себя. У нас есть и люди, и произведения, доблестно отвечающие на мелочные интересы той прекрасной интеллектуальной деятельностью, найти которую можно только во Франции. И вот на чем следует настаивать в первую очередь. Столько усилий, чтобы высвободить музыку из ритвинджи и вернуть ее к первоизданной красоте, не должны коснеть в заводе небытия, именуемом веризмом.

Поздравим же г-на А. Карре с тем, что он оживил несколько увядшее очарование «Травиаты» путем постановки изобретательно-изящной, и г-на А. Мессаже, проявившего в этот вечер горячий и страстный темперамент, столь необходимый для этой музыки; он заставил нас забыть о том, что она обман и это акробатический трюк.

Г-жа Гарден была событием вечера; интерпретацией своей она смело откинула все обычное, традиционное в трактовке роли Виолетты. Ее хрустальный голос, столь изысканно хрупкий, казалось, вот-вот надломится, но снова оживал почти сверхъестественно. Все человеческое страдание принесенного в жертву сердца было заключено в этом голосе; такое понимание искусства идет дальше написанной музыки.

Остается еще только похвалить гг. Бейля, Фюге и всех остальных исполнителей.

«Gil Blas», 16 февраля 1903 г.

## 19

### ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО КАВАЛЕРУ Х.-В. ГЛЮКУ.— В НАЦИОНАЛЬНОМ ОБЩЕСТВЕ.—В КОНЦЕРТЕ ЛАМУРЕ

Милостивый государь,  
написать ли Вам письмо или вызвать Ваш дух? Письмо мое, по всей вероятности, до Вас не дойдет, и сомнительно, чтобы Вы согласились покинуть местопребывание блаженных теней с целью побеседовать со мной о судьбах искусства, в котором Вы достаточно отличились, чтобы желать остаться вне споров, не перестających его волновать.

Поэтому я буду пользоваться попеременно то обращением в письменной форме, то вызовом Вашего духа, надев на него той воображаемой жизнью, которая допускает некоторые вольности. Соболаговолите простить мне отсутствие восхищения Вашим творчеством; однако я не забуду об уважении, которого достоин человек столь знаменитый.

В общем, Вы были музыкантом придворным. Царственные руки переворачивали страницы Ваших рукописей и, склоняясь над Вами, Вам выражали одобрение подкрашенной улыбкой. Правда, Вам чуть-чуть докучали неким Пиччини, написавшим больше шестидесяти опер. В данном случае Вам пришлось подчиниться общему закону, по которому количество заменяет качество, и еще тому, что итальянцы во все времена загромождали музыкальный рынок.— Вышеназванный Пиччини до такой степени забыт, что ему пришлось переименоваться в Пуччини, чтобы добиться постановки в Комической опере.— Вместе с тем, споры между изящно-учеными аббатами и энциклопедистами-догматиками интересовали Вас весьма посредственно. И те, и другие говорили о музыке с той некомпетентностью, которую Вы нашли бы такой же живой в нашем мире. И если Вы проявляли независимость, дирижируя первым представлением «Ифигении в Авлиде» без парика, натянув на голову ночной колпак, то для Вас было важнее понравиться Вашему королю и Вашей королеве. Но, видите ли, столь высокое знакомство наложило на Вашу музыку почти повсюду печать однообразной высокопарности. Если в ней говорят о любви, то только с торжественной благопристойностью, и даже само страдание обречено в ней на предварительные реверансы... Было ли более изысканным нравиться Людовику XVI, нежели обществу Третьей республики,— это вопрос, ответить на который в утвердительном смысле мешает мне Ваше положение «покойника». Итак, искусство Ваше было, по существу, пышно-торжественным и парадным. Простые смертные участвовали в нем только издали... Они глазели на проезжавших мимо них (на счастливых... на удовлетворенных). Вы же являлись для них в какой-то мере стеной, за которой что-то происходит.

Мы все это изменили, милостивый государь, у нас социальные требования и мы хотим трогать сердца масс. По правде говоря, дела у нас идут не лучше и гордиться

нам нечем! (Вы не представляете себе, каких трудов стоит создать народную оперу.)

Несмотря на то, что в Вашем искусстве было от «роскоши», оно оказало сильное влияние на французскую музыку. Находишь Вас прежде всего в Спонтини, Леслиере, Мегюле и т. п. . . У Вас можно также обнаружить детский возраст вагнеровских приемов, и это несносно (сейчас увидите почему). Между нами говоря, просодия у Вас сильно хромает; во всяком случае, Вы делаете из французского языка язык акцентированный, в то время как он, наоборот, является языком нюансов. (Знаю. . . Вы немец.) У Рамо, который помог формированию Вашего дарования, имеются примеры декламации изысканной и энергичной; Вы могли бы использовать их лучше. Я — чтобы Вас не обидеть — уж не говорю, каким музыкантом был Рамо. . . Вам же мы обязаны и господством драмы над музыкой. . . Стоит ли восхищаться этим? Во всяком случае, я предпочитаю Вам Моцарта, который — милый человек — абсолютно не думает о Вас и заботится только о музыке. Для осуществления этого господства драмы Вы воспользовались греческими сюжетами. Это позволило высказывать самые торжественные глупости о якобы существующей связи между Вашей музыкой и греческим искусством.

Рамо был несравненно больше греком, чем Вы (не гневайтесь, я скоро покину Вас). И это не все. Рамо был лириком, а это нас устраивало со всех точек зрения. Нам и следовало оставаться лириками, не выжидая целое столетие музыки, чтобы снова стать ими. Из знакомства с Вами французская музыка извлекла довольно неожиданную выгоду — попала в объятия к Вагнеру. Мне думается, что без Вас этого не только бы не случилось, но французское музыкальное искусство не стало бы так часто справляться о своем пути у людей, слишком заинтересованных в том, чтобы оно заблудилось.

В заключение скажу, что Вы хорошо воспользовались различными и ложными толкованиями, которые дают слову «классический». Выдуманного Вами драматического мурлыканья, позволяющего упразднить всякую музыку, недостаточно, чтобы узаконить это определение, и у Рамо — более серьезные основания именоваться классиком.

Г-жа Карон заставляет еще раз пожалеть о том, что Вы умерли. Она создала из Вашей Ифигении образ чистоты бесконечно более греческой, чем Вы сумели это

вообразить. Ни одной позы, ни одного жеста, которые не были бы исполнены совершенной красоты! Все то внутреннее волнение, которое Вы не внесли в драму, было найдено ею. Каждый шаг ее, казалось, был насыщен музыкой. Если бы Вы смогли видеть, как в третьем акте, перед жертвоприношением, она вошла и села у священного дерева, Вы бы заплакали, так много было высокой скорби в этом простом движении.

И когда в конце трагедии Вы соединяете узами Гименея нежную Ифигению с верным Пиладом, г-жа Карон сумела осветить свое лицо таким сиянием, что была забыта банальная повседневность этой развязки и можно было только любоваться фиалковым цветом глаз Ифигении, цветом особенно дорогим, как Вы знаете, для всех, кто бесконечно мечтает о греческой красоте.

С этой женщиной Ваша музыка делается невещественной, на нее невозможно поставить клеймо определенной эпохи. Благодаря дару, заставляющему поверить в преемственную связь с древними богами, г-жа Карон обладает трагедийной душой, приподнимающей черную завесу Прошлого и воскрешающей умершие города, где поклонение Красоте гармонично сливалось с поклонением Искусству.

Г-н Коссира понравился бы Вам очарованием своего голоса и г-н Дюфран — той убежденностью, с которой он проревел проклятия Ореста. Мне не очень понравился в первом акте скифский дивертисмент, одновременно отдающий верой русского мужика и резвостью бригады ажанов, регулировщиков уличного движения. Ваши воинственные дивертисменты, позвольте мне сказать Вам это, трудно осуществимы на сцене, так как ни в самой музыке, ни в ритме ее не содержится достаточно точных указаний. Не сомневайтесь, однако, что повсюду в других местах г-н Карре сумел найти всему соответствующее оформление.

На этом, милостивый государь, имею честь оставаться Вашим покорнейшим слугой.

### **В Национальном обществе**

В прошлую субботу Национальное общество давало свой 308-й концерт. Если вспомнить, что это Общество было основано в 1871 году, можно себе представить коли-

чество произведений, исполненных его силами. Большинство уважаемых нами композиторов и те, которых будут, по всей вероятности, любить наши внуки, услышали себя здесь в первый раз. В этих концертах всегда находишь что-нибудь интересное. Так, в субботу мы услышали отрывки из симфонии для органа г-на Вьерна. В специфической органной звучности здесь сочетаются самая щедрая музыкальность с изобретательными находками. Старик И.-С. Бах, общий отец для всех нас, остался бы доволен г-ном Вьерном. Затем было исполнено интересное трио г-на П. Куендреара и очаровательные романсы Р. де Кастера, заменившие собой стоявшие в программе романсы А. Дюпарка, о которых сказать нечего, так как они безупречны.

Под названием «Несколько танцев» мы услышали снова своеобразную музыку Э. Шоссона. Все они стоят, чтобы их любили, эти танцы; что касается меня, то я оказываю особое предпочтение «Сарабанде». И зачем случилось так, что волнение, вызываемое во мне этой «Сарабандой», усугубляется горестным чувством, что Шоссона уже нет среди нас и что мы больше никогда не увидим приветливую и истинную доброту его улыбки.

После занятного Скерцо Бородина концерт закончился прекрасным Финалом С. Франка.

### В концерте Ламурё

Главной приманкой в этом концерте было первое исполнение Симфонии на бретонский хорал г-на Ги Ропарца. По этому поводу я хотел бы выступить против обычая, который обнаруживается каждый раз, когда исполняют современную симфонию. Слушателям раздают тематический анализ на четырех страницах с дополняющими текст нотными примерами. Это, так сказать, пособие для обработки темы, как она того заслуживает, и способ построения симфонии, изложенный общедоступно. Ничто не препятствует тому, чтобы, вернувшись домой, мало-мальски одаренный слушатель не воспыла преступным желанием самому сочинить симфонийку и не понес её тотчас же, прямо с пылу с жару, г-ну Шевийяру. Это — поощрение к сочинению симфоний во всей своей мерзости. К тому же я считаю опасным посвящать профанов в секреты музыкальной

химии. Кстати, надо признаться, что слушатели по-разному смотрят на сей «тематический анализ»; одни с опаской, которую могло бы внушить взрывчатое вещество, другие с оцепенением жвачных животных. Более благоразумные применяют его в качестве «освежающего ветерка» или попросту засовывают в карман — и вот, пожалуй, подлинно правоучительная сторона всей этой затеи.

Музыка очень многим обязана г-ну Ги Ропарцу. Известно его поистине апостольское служение в Нанси, где он возглавляет консерваторию. Он расточает там, не жалея сил, неутомимый энтузиазм в деле распространения прекрасных произведений. В Симфонии на бретонский хорал много достоинств из числа тех, благодаря которым Ги Ропарц слывет человеком энергичным и великодушным. Почему же он в этой симфонии кажется подчас скованным и даже несколько оцепеневшим! Не потому ли, что слово «симфония» гипнотически действует на современных композиторов, у которых забота о форме подавляет свободу мысли?

Путем чередования частей, то оживленных, то медленных, Ги Ропарц попытался встряхнуть ту тяжелую мраморную глыбу, которую представляет собой симфония. Но эта попытка сразу же повредила единству сочинения: первая часть может стать на место последней и *vice versa*,<sup>1</sup> так как ничто их четко не разграничивает.

Признаюсь, что слова «на бретонский хорал» направили мое воображение по пути, противоположному тому, по которому повел его Ги Ропарц. Я воображал Бретань, ее сурово-мятежный пейзаж, ее море столь ядовито-зеленое, но более прекрасное, чем где бы то ни было. Хорал представлялся мне душой Бретани, набожной и непримиримой, которая должна была бы остаться неизменной, как древний собор. . .

И тут мне вручают маленький путеводитель, чтобы я мог следить за невероятными приключениями этого самого хорала. Но, черт возьми, чихать я хотел на симфоническую форму, и я отлично знаю, какую великолепную вещь мог бы написать Ги Ропарц, если бы он не считал себя обязанным извлечь симфонию из бретонского хорала, который, в общем, ничем его не обидел и который он, вероятно, любит, поскольку сам в какой-то степени бретонец.

<sup>1</sup> *vice versa* — наоборот (лат.).

Пусть г-н Ропарц простит меня за то, что я как будто бы его чему-то учу; учу музыканта, пример которого — урок для тех, кто озабочен судьбами музыки!

Ми-бемольная симфония Моцарта, исполненная после симфонии Ропарца, кажется чем-то лучезарно-легким. Точно группа прелестных детей, радостно смеющихся на солнце.

Остальная часть концерта была составлена из произведений, в исполнении которых г-н Шевийяр превосходит все могущие быть высказанными похвалы.

«Gil Blas», 23 февраля 1903 г.

«Открытое письмо кавалеру Х.-В. Глюку» написано Дебюсси в связи с постановкой «Ифигении в Авлиде» в театре Комической оперы.

## 20

### ДЛЯ НАРОДА.—Г-Н ЗИГФРИД ВАГНЕР В КОНЦЕРТЕ ЛАМУРЕ

Вот уже некоторое время, как с разных сторон стараются развить в душе народа вкус к искусствам вообще и к музыке в частности. В качестве исторической справки я назову: консерваторию Мими Пенсон, где г-н Гюстав Шарпантье практически осуществляет теории, дорогие его молодому дарованию. Здесь он прививает вкус к свободе — как в искусстве, так и в жизни — молодым девушкам, эстетика которых ограничивалась до сих пор на Севере — г-ном Дельме, на Юге — Пьером Декурсель... Теперь же они знают имена Глюка и А. Брюно, а их изящно точеные пальчики, необыкновенно ловко орудовавшие лентами, ласково пробегают по хроматической арфе г-на Лиона. Из этих девушек, несомненно, получатся очаровательные молодые женщины вместо дерзких меццаночек, какими они собирались стать.

Одновременно терпит крушение и слава «Свадьбы Жанетты»; что же касается «Белой дамы», то и ее дни сочтены.

Рыцари коварные, жестокие,  
Дни и ночи в заговорах злых...

Вам не придется больше остерегаться этой старой дамы (я уж не говорю о романсах, в которых «Миньона тоскует

по родине», и о других молодых особах; не говорю о «завидных букетах», так как их можно найти на самом прохладном из твоих озер, о Норвегия!).

У нас есть также «театр-фургон» г-на Катюля Мендеса (кстати, это прелестная затея); далее — общество любителей «Тридцать лет в театре», за которое ратует А. Берикейм, демонстрирующий солидность «Comédie française» в местах самых противоположных.

Что касается моего скромного вклада в это дело, то я присутствовал при попытке распространения искусства среди публики: признаюсь, что вынес оттуда лишь глубоко печальное воспоминание. . .

Лица, берущие на себя проведение таких попыток, вносят в них обычно какую-то снисходительную готовность, нарочитость и условность которой безошибочно ощущается бедняками. Конечно, они всегда кончают тем, что смеются или плачут, смотря по обстоятельству. Тем не менее все это неискренне! Инстинктивное чувство зависти двусмысленно окрашивает видение роскоши, озаряющее на мгновение все эти безрадостные существования: женщины с приторным смехом оценивают туалеты; мужчины сравнивают, приходят в смятение. . . и мечтают о невозможных пиршествах. Кое-кто жалеет об истраченных десяти су, и все это печально бредет домой, к привычной похлебке. . . в этот вечер — не удавшейся и отдающей солоноватым вкусом слез, будьте в этом уверены!

Разумеется, я отдаю себе отчет в обоснованности социальных стремлений и апостольских энтузиазмов. Ничто так не возбуждает, как игра в маленького Будду: питаться одним яйцом и двумя стаканами воды в день и отдавать остатки бедным; пережевывать бесконечные бредни космогонического пантеизма; мешанину из божественности сил природы, сладострастные смешения понятий «я» и «не-я», растворяющиеся в культе вселенской души. . . Все это очень мило и хорошо звучит в разговорах; к сожалению, это ни на грош не применимо, и даже может привести к опасным результатам.

Если на самом деле следует ставить спектакли для народа, надо договориться о характере этих спектаклей. Лучше всего, пожалуй, было бы восстановить древние цирковые зрелища римских императоров. У нас есть Зоологический сад, который счел бы своим долгом предоставить для этой цели лучших своих питомцев; старые львы,



зсвающие в тяжелой тоске, созерцая бесконечных пехотинцев и ежедневных нянек, тотчас обрели бы прирожденную кровожадность. Труднее ли было бы найти любителей достаточно увлеченных, чтобы позволить себя растерзать?.. Кто знает?.. Если предложить настоящую цену...

В конце концов, не будем больше задумываться над этим и вернемся к Народному театру.

Считается, что все пожелания удовлетворены, если в театре ставят либо пьесы прежнего репертуара, либо старые драмы, задыхающиеся от романтизма. Это, конечно, отнюдь не великолепно по выдумке... Мне кажется, что следовало бы найти такую форму искусства, которая как существом своим, так и внешностью могла бы удовлетворить наибольшее количество людей. Я не претендую на то, что изрекаю истину, но почему бы нам не вспомнить о древних греках?

Разве не у Еврипида, Софокла и Эсхила находим мы те великие движения человеческой души, с линиями столь простыми и последствиями столь естественно трагическими, что они могут быть понятны душам как наименее изысканным, так и наименее предубежденным (чтобы убедиться в этом, вообразите себе представление «Агамемнона» Эсхила, так великолепно переведенного Полем Клоделем).

Разве это не было бы ближе народу, чем все психологические или светские тонкости современного репертуара? Когда дело идет о том, чтобы помочь человеческим существам позабыть о будничных бытовых заботах, нет средств слишком возвышенных. Поскольку цель в том, чтобы отвлечь людей от повседневности, вредно, пожалуй, показывать им слишком точные ее воспроизведения, как бы удачны они ни были.

В связи с предыдущим — несколько слов о Народной опере. Заинтересованность в ней возникла недавно, и осуществление ее сопряжено с самыми серьезными трудностями... Конечно, можно, в случае крайней необходимости, экспромтом создать актера. Практика старого «Théâtre libre» тому наглядный пример. Но средств, обладающих достаточной силой внушения, чтобы заставить первого встречного заиграть на контрабасе, — пока не существует... Этот факт, кажущийся на первый взгляд пустячным, крайне важен!.. Для оперы нужен оркестр: где его взять? Нужны певцы, хористы и т. д. ...А что будет

в Народной опере ставить? Произведения из старого репертуара, как у соседей? Какую-нибудь старую «Жидовку» или насквозь пропылившуюся «Немую из Портичи»?

Ну, так вот, если хоть на мгновение отрешиться от мысли, что совершаешь путешествие в страну Утопию, есть средство все уладить. Следует объединить Народный театр с Народной оперой, вернувшись, как я уже писал об этом выше, к театральной установке древних греков.

Так мы снова обретем Трагедию, обогатив ее первоначальное музыкальное оформление беспредельными ресурсами современного оркестра и хора с бесчисленным количеством голосов. Не забудем также о том, что можно извлечь в плане общего эффекта из пантомимы и танца, развивая до предела блеск их игры применительно к толпам зрителей. Можно было бы найти драгоценные указания в дивертисментах, исполняемых у яванских принцев. дивертисментах, где властное обаяние речи без слов, какой является пантомима, почти абсолютно, потому что речь эта выражается действием, а не формулировками.

В том-то и убожество нашего театра, что мы захотели ограничить его только речевыми элементами. Обогащенный театр стал бы до того прекрасным, что все другое оказалось бы непереносимым. . . И Париж превратился бы наконец в центр, куда стекались бы народы мира — паломники Красоты.

В заключение постараемся быть щедрыми. Не нужны нам мелкие антрепризы, базирующиеся на лицемерных спекуляциях. Так как абсолютно необходимо построить новое здание театра — ни одно из существующих не может быть использовано, — пусть муниципальный совет и правительство постараются — в кои-то веки раз — прийти к соглашению.

Прежде всего не нужно театра, где позолота неприятно задевает глаз. Пусть это будет зал веселый, светлый, для всех гостеприимный. Незачем, думаю я, указывать на необходимость того, чтобы все места были бесплатными. Если понадобится, пусть будет сделан заем. Не было и не будет ни одного, оправданного целью столь высокой и столь исключительно национальной. Кроме того, есть закон Красоты, о котором не следует забывать! Несмотря на стремления отдельных людей, мы как будто идем к тому, чтобы его забыть — так много приверженцев в современном обществе у тысячеголового чудовища — Посред-

ственности. Поэтому-то и нужно объединить разбросанных повсюду людей доброй воли в непобедимом порыве, который беспощадно раздавит балаганы, где надсаживаются зазывалы, демонстрирующие зловещее Ничтожество.

Г-н Зигфрид Вагнер бодро несет тяжелое наследие славы, оставленное его знаменитым отцом... Он даже как будто и не подозревает об этой тяжести, настолько его манера держаться, сухая и педантичная, отличается спокойной уверенностью. Его сходство с отцом велико, но это репродукция, которой не хватает литриха гениальности, присущей оригиналу... В молодости его как будто прочили в архитекторы. Никто и никогда не откроет нам секрета, потеряла ли архитектура от того, что он отклонился в сторону музыки. С таким же успехом нельзя утверждать, что много выиграла и эта последняя. В общем, он, конечно, показал себя почтительным сыном, пожелав продолжать то, что начал отец; только такие вещи не делаются с легкостью, с какой можно стать преемником шалочной торговли. Нет речи о том, что Зигфрид Вагнер может не знать, сколько для него недостижимого в творчестве его отца, но тот факт, что он с этим не посчитался, свидетельствует о чувстве, где самое детское тщеславие осложняется желанием почтить дорогую память путем посвящения ей своего труда.

С другой стороны, трудно было противостоять влиянию завораживающей атмосферы Байрейта и не попытаться выпить до дна кубок старого волшебника. К сожалению, там уже нет ничего, кроме осадка волшебного напитка, и осадок этот превратился в укус.

Так размышляя я, слушая отрывки из «Герцога Вильдфанга», музыкальной комедии в трех действиях Зигфрида Вагнера. Это музыка почтенная — не больше, нечто вроде работы школьника, который учился бы у Рихарда Вагнера, но на которого Рихард не обращал бы особенного внимания.

Г-ну З. Вагнеру при исполнении «Зигфрид-Идиллии», которую он, кстати, проводит очень хорошо, следовало, быть может, внять убедительному совету материнской любви, ласково возникающему из этого произведения. Она советовала ему идти по жизни свободным и радостным и не знать стремления к обманчивой славе. Она шепотом произносила его имя, окружая его светом, которому предстояло стать неугасимым. Почему же он поже-

лаа нового блеска, которому суждено остаться сомнительным и от которого, несмотря ни на что, не останется ничего, кроме славы называться сыном Рихарда Вагнера, славы, по моему мнению, единственно завидной? Однако чужая душа — потемки, и двигаться в них надо с осторожностью. У Зигфрида Вагнера имеются, по всей вероятности, доводы более веские, чем те, которыми я пытаюсь объяснить его. . . Как дирижер оркестра он показался мне уступающим тому, что обычно экспортирует Германия. . . Между прочим, г-н Вейнгартнер более выразителен, а г-н Никиш более декоративен. И еще вопрос: почему такая мелочность в исполнении ля-мажорной симфонии Бетховена? Это ее умаляет и даже придает ей несколько нелепый характер.

Я поговорю с вами в следующий понедельник о «Заповедях блаженств» С. Франка, которые были исполнены вчера в концерте Колонна, и об одном очень любопытном учреждении, расположенном на площади Оперы.

«Gil Blas», 2 марта 1903 г.

*Консерватория Мими Пенсон* — народная музыкальная школа для девушек-работниц, получившая свое название в честь героини новеллы Альфреда де Мюссе, имя которой стало нарицательным. Инициатором этого художественно-педагогического начинания был композитор Г. Шарпантье. Страстный общественный деятель с ярко выраженными способностями организатора-энтузиаста, Шарпантье самой важной задачей считал распространение музыкальных знаний среди простого народа и внедрение вкуса к музыке в народные массы. Первоначальной целью основанного в 1900 г. благотворительного общества «Мими Пенсон» было распространение даровых театральных билетов среди парижских работниц. Но Шарпантье не мог успокоиться до тех пор, пока не основал в 1902 г. бесплатную народную школу музыки и танцев, которая, по мысли композитора, должна была служить подготовкой к созданию Народного театра.

«*Свадьба Жантты*» — весьма популярная одноактная комическая опера В. Массе на либретто М. Карре и Ж. Барбье. Была поставлена впервые в театре Комической оперы 4 февраля 1853 г. и очень долго не сходила со сцены.

«*Белая дама*» — опера Ф.-А. Буальдьё в 3 актах на либретто Э. Скриба. Поставленная на сцене театра Комической оперы 10 декабря 1825 г., она прошла с большим успехом. Доходчивые и запоминающиеся мелодии Буальдьё вскоре облетели всю Францию. Опера ставилась повсюду с неизменным успехом, и в 1864 г. в театре Комической оперы в торжественной обстановке было отпраздновано ее тысячное представление.

Говоря о *завядших букетах*, Дебюсси иронически намекает на вокальную лирику Грига.

«*Théâtre libre*» («*Свободный театр*»), — основан в 1887 г. та-

лантанным актером Аитуаиом. Пользовался успехом, что побудило некоторых театральных антрепренсров создать аналогичные театры.

«*Тидовка*» — одна из наиболее популярных опер Ж.-Ф. Галеви на либретто Э. Скриба (в 5 действиях). Исполнена в первый раз на сцене театра Оперы 23 февраля 1835 г.

«*Немая из Порточи*» — опера в 5 действиях Д.-Ф. Обера на либретто Э. Скриба и Ж. Делявивя. Исполнена в первый раз на сцене театра Оперы 29 января 1828 г. Приобрела мировую известность.

«*Зифрил-Идиллия*» — симфоническая поэма Р. Вагнера, исполненная впервые в доме композитора в Трибшенис 25 декабря 1870 г. в день рождения его жены Козимы.

## 21

### ОБ ОПЕРЕ И ЕЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ С МУЗЫКОЙ.— В НАЦИОНАЛЬНОМ ОБЩЕСТВЕ

Господин П. Гайяр вот уже несколько лет возглавляет учреждение, о котором я упомянул в конце фельетона в прошлый понедельник. По этому случаю меня заподозрили в самых черных намерениях. Если бы, не дай бог, какому-нибудь иронически настроенному анархисту пришла фантазия взорвать динамитом здание Оперы, меня, безусловно, обвинили бы по меньшей мере в том, что я был вдохновителем этого жеста — красноречивого, но грубого.

Прочь от меня мысль о преступлении и вероломная возня вокруг замысла о нападении на одно из наших национальных учреждений! Но в Опере занимаются музыкой, и музыкант имеет полное право интересоваться ею. Даже больше: это его долг. Мне незачем, надеюсь, подчеркивать мое полное бескорыстие и мое глубокое презрение к возможности как-либо влиять.

Театр Оперы долгое время носил почетное звание «первой оперной сцены мира». Далеко сейчас до того, чтобы он мог заслуженно носить это звание! И то, что я пишу сегодня, имеет целью поискать без лихорадки и предвзятости причины его деградации... Рассмотрим прежде всего дирекцию, возглавляемую в данный момент господином П. Гайяром: мы находим в ее деятельности серьезные пробелы и такое отсутствие определенного плана, которое отдает наивностью.

Дирекция доверяется скорее воле злого случая, чем

более или менее определенно выраженным вкусам публики. Среди прочего приведу в качестве примера импортирование «Паяцев». В самом деле, всемирный успех этого произведения, подоплека которого все же грубовата (поскольку она посылает ко всем чертям минимальную заботу об искусстве), не заслуживал подобного торжественного признания. Эти директорские фантазии оправдывают непочтительные отзывы, которые иностранцы с радостью увозят с собой на родину, и это нельзя назвать завидным результатом, что бы ни думал г-н Гайяр. Я не буду останавливаться на «возрождениях» умерших опер, потому что никогда не знаешь, сколько глухих происков или административных обязательств кроется под этими «воскрешениями». Но раз и навсегда — Опера должна бы быть образцовым театром, на самом же деле она является только местом, где монументальной роскоши не удается скрыть убожество того, что там представляют. Ибо, говоря по совести, чисто светского зрелища прекрасных дам, спускающихся по знаменитой «большой лестнице» в шуршании шелестящих шелков, недостаточно в качестве музыки. Чем объяснить и то, что г-н Гайяр расстается с такими артистами, как гг. Альварец и Рено? Я, конечно, не хочу верить какой-то пристрастности по отношению к артистам, но с точки зрения чисто «деловой» это может показаться сумасбродством. Тем более что вполне можно было избежать недавних вечеров, когда недовольство публики выразилось энергично — до такой степени присутствие великой артистки делало непереносимой посредственность того, что ее окружало. В общем, в Опере работают очень мало, и я знаю из достоверного источника, что там ставят старые произведения с новым, то есть неопытным составом исполнителей, не давая себе труда обеспечить их оркестровой репетицией. Кстати, по поводу оркестра: любопытно отметить, что с таким составом исполнителей (почти все эти господа — знаменитые профессионалы) получают исполнения распылчатые, в которых неуверенность сочетается с самой смущающей распушенностью.

Во всем этом я несколько не нападаю на личность г-на Гайяра, будучи глубоко убежден, что самые благие намерения разбиваются в данном случае о торжественную и прочную стену бюрократизма, столь же закосмелого, сколь и упрямого в намерении спокойно дряхлеть защи-

ценным от любых попыток растормошить его изворотливую апатию.

Зло, от которого страдает Опера, имеет причины более глубокие: они гнездятся в принципе управления, предписанном этому театру. Собственно говоря, было бы слишком просто нападать на одного г-на Гайяра, так как я не думаю, чтобы предыдущие директора не заслуживали никаких упреков. Совершенно недопустимо, чтобы на одного человека были возложены столь многочисленные обязанности. Разве не потребовалось бы от него в таком случае, чтобы он соединял в себе энергию Геркулеса, хитроумие Улисса, артистический гений Аполлона... Вы сами понимаете, что это невозможно, ибо в таком случае г-н Гайяр стал бы самым господом богом, что было бы очень стеснительно для хористов...

Не навязывая ему роли, столь трудно исполнимой, можно предположить у него более земные желания... Будьте уверены, что он намеревается поставить «Чужестранца», прекрасную драму Венсана д'Энди. Значительный успех, выпавший на долю этой драмы в Брюсселе, гарантирует ее от любой неожиданности; к тому же этой постановкой г-н Гайяр оказал бы неоценимую услугу французской музыке. Далее он возобновит «Армиду» Глюка, поскольку это шедевр общепризнанный. А затем, став на такой прекрасный путь, он захочет сделать кое-что и для нашего великого Рамо: благодаря его заботам возродятся столь новаторские и смелые красоты «Кастора и Поллукса» или столь французская грация «Галантной Индии». Он, наверно, думает также и о «Борисе Годунове» Мусоргского или о каких-нибудь других операх этой Новой русской школы, одни лишь симфонические произведения которой известны во Франции... Только вот что: в Опере очень мало работают, и г-ну Гайяру приходится нелегко уже теперь, при осуществляемой им постановке «Статуи».

Почему бы Опере не управляться советом, в который входили бы люди слишком богатые, чтобы стремиться к выгодным сделкам, люди, которые, наоборот, гордились бы тем, что большие деньги позволяют им делать много прекрасного? (Ведь это всего лишь вопрос такта и выбора!)

Затем следовало бы иметь музыкального руководителя, совершенно свободного и независимого, обязанности которого заключались бы прежде всего в том, чтобы быть

в курсе направлений в искусстве, и затем в том, чтобы заранее обеспечить программу отобранных со вкусом произведений прошлого. Почему, когда ставятся драмы Вагнера, не пригласить дирижировать оркестром г-на Рихтера? (Я выбираю эту кандидатуру из многих других.) Это было бы приманкой для публики и залогом хорошего исполнения. Без назойливого подчеркивания скажу все же, что предложение мое не ново. Это в какой-то степени принцип Ковент-Гардена, где представления безупречны во всех отношениях. Жаль, что в Опере не могут работать еще лучше или хотя бы так же хорошо. Даже если дело в денежном вопросе, я отказываюсь это понимать.

Наконец, следовало бы главным образом исполнять как можно больше музыки и не поддерживать публику в заведомом равнодушии. В нем, к сожалению, повинны некоторые артисты. Они сумели побороться одно мгновение, ровно столько, сколько понадобилось для того, чтобы завоевать место на рынке; но как только сбыт их продукции обеспечен, они тотчас же идут на попятный, как бы испрашивая у публики прощения за те усилия, которые ей пришлось затратить для их признания. Решительно повернувшись спиной к своей молодости, эти артисты коснеют в успехе, утратив возможность когда-либо возвыситься до славы, к счастью, выпадающей на долю только тех, чья жизнь, посвященная поискам мира ощущений и форм, непрестанно обновляющихся, закончилась в радостном убеждении, что ими выполнена высокая задача. Эти артисты имели то, что можно было бы назвать успехом «завершения», если бы слово «успех» не становилось презренным, будучи поставленным рядом со словом «слава». Я не собираюсь требовать, чтобы Опера пошла когда-нибудь навстречу таким артистам, но она могла бы служить не только для того, чтобы поддерживать карьеристов.

Я захотел показать, что не все ошибки на одной стороне. И если какая-то доля их падает на г-на Гайяра, то не надо забывать, что его в этом поддерживают высокие инстанции. Заключение печальное, заставляющее меня считать совершенно бесполезными любые споры.



## В Национальном обществе

В прошлую субботу Национальное общество давало один из своих ежегодных концертов оркестра. Глядя на устремившуюся туда толпу, можно было спросить себя с некоторой растерянностью, действительно ли все эти люди любят музыку? Через минуту вопрос этот решается утвердительно — так велик энтузиазм слушателей: аплодируют оглушительно, вызывая автора... (можно вообразить себя в Италии.) Не вздумайте считать эти нравы нелепыми — они очаровательны и являются сердечным поощрением для всех молодых людей, собирающихся «вступить на творческое поприще, когда старшие сойдут со сцены». Милое празднество началось с симфонии П. де Вайи. Эта музыкальная форма, обычно четырехугольная, у П. де Вайи становится треугольной. Я не нашел в ней обычного для композитора изящества мысли, но зато доходящее до одышки стремление быть могучим. И хоть нельзя отрицать наличие в этой работе серьезных достоинств, мне все же решительно кажется, что название «симфония» значительностью своей смущает того, кто осмеливается взять на себя ответственность за ее сочинение... Мы услышали после этого Балладу для фортепиано с оркестром «мастера очарований», каким является Габриель Форе, Балладу почти такую же красивую, как г-жа М. Хассельман, которая исполняла партию фортепиано, прелестным жестом поправляя на плече лямку, сползавшую при каждой быстрой гамме. Не знаю почему, но у меня возникла какая-то ассоциация между очарованием вышеупомянутого жеста и музыкой Форе. А ведь именно благодаря игре столь грациозно ускользающих контуров, описываемых музыкой Форе, ее и можно сопоставить с жестом хорошенькой женщины без страха обидеть ту или другую.

Решительно все любовались знаменитыми «Шефферами», прозванными королями ковра, в их икарыйских играх. Все способы вскакивать на спину себе подобного, проворно перепрыгивать через нее, превращать тело в некий болид, мгновенно отскакивающий от каких-то воображаемых плеч, — все было заключено в этих играх. Вариации на эолийскую тему для фортепиано и оркестра г-на Рене Батона похожи на эти игры, как две капли воды... Эолийская тема, проходя через вариации, подскакивает, прыгает, множится и расширяется. То перестаешь ее слы-

шать, то она снова вдруг появляется, на удивление присутствующих, и в конце концов находишь ее на вешалке в карманах своего пальто... Однако это не мешает «вариациям» свидетельствовать об очень солидном ремесле г-на Р. Батона. Ему уже известны лучшие способы «тормошить» публику: он оччень далеко пойдет. Я оставил для конца симфоническую прелюдию г-на Жана Юре, на редкость крепко слаженную, а также «Песню лесных духов» г-на П. Ламиро, музыкальность которого — мечтательная, тонкая и как бы опасаящаяся слишком определенного проявления, — свидетельствует о подлинно артистической натуре. Однако пусть г-н П. Ламиро поостережется: не слишком-то любят мечтателей в нашу эпоху, когда все так торопятся выбиться в люди, что даже придумали автомобили. Над г-ном Ламиро посмеются, но я уверен, что он будет продолжать в том же духе, и желаю ему этого от всего сердца.

После всей этой музыки энтузиазм публики в сочетании с жарой в зале вызвал во мне неодолимую и немедленную потребность искать убежища в прохладной тени кружки пива.

Господин Альбер Кази умер на прошлой неделе. Он был учеником С. Франка, и это значит, что он питал к музыке глубокую любовь. Он любил ее так сильно, что она стала его постоянной заботой. После него осталось довольно значительное творческое наследие. Среди прочего можно назвать «Жену Клавдия», оперу, судьба которой не оправдала затраченных на нее усилий. Такие истории печальны и показывают, насколько музыка жестокая особа по отношению к тем, кто любил ее, быть может, наиболее преданно.

«Gil Blas», 9 марта 1903 г.

«Статуя» — комическая опера в 3 действиях 5 картинах. Слова М. Карре и Ж. Барбье, музыка Э. Рейера. Исполнена впервые в Париже на сцене Лирического театра 11 апреля 1861 г. Прошла с успехом и привлекла внимание публики и критики. Интересна статья Г. Берлиоза, предсказывающего опере все возрастающий успех. «Статуя» в разное время неоднократно возобновлялась.

## КОНЦЕРТ КОЛОННА. Г-Н СЕН-САНС. АЛЬФРЕД БАШЛЕ.— В КОНЦЕРТЕ ЛАМУРЕ

Г-н Крош, мой старый друг, имел обыкновенные каждый раз, как он говорил о г-не Сен-Сансе, торжественно снимать шляпу и произносить далеким голосом астматика: «Сен-Санс — человек, который знает музыку лучше всех на свете». Затем г-н Крош зажигал отвратительную маленькую сигару, более черную, чем вороненок, и продолжал: «Эта музыкальная ученость привела его, кстати, к тому, что он никогда не соглашается подчинить ее стремлениям чересчур индивидуальным... Тем не менее мы обязаны ему тем, что ознакомились с бурным гением Листа, и он заявил о своем преклонении перед стариком Бахом в такое время, когда подобный акт исповедания веры был одновременно и актом большой смелости. Однако не будем заблуждаться. Сен-Санс — по точному определению — музыкант традиции. Он согласился принять ее условия сухости и вынужденного подчинения. Он нигде не разрешил себе опередить тех, кого избрал в учителя. Это великолепным образом подтверждается в «Вариациях» для двух фортепиано на тему Бетховена. Манера этого мастера воссоздана так точно, что думаешь только о Бетховене... Это знак уважения столь бескорыстного, что я не знаю примеров более совершенных! Этим уважением к форме продиктованы и его симфонии, являющиеся образцом логического развития.

Спрашиваешь себя, как мог он впасть в заблуждение до того, что нашел удовольствие в опере и докатился от Луи Галле до Викторьена Сарду, распространяя отвратительное заблуждение, будто все должны «писать для театра», что никогда не будет обозначать того же, что «писать музыку». Ведь господь в своей щедрости наделил землю бесчисленным количеством сочинителей опер! Было совершенно лишним, чтобы Сен-Санс увеличил собой их число. К тому же его пример мог только послужить поощрением для их темных делишек, и это жаль... Как же Сен-Санс не заметил, что он заодно потерял уважение тех молодых людей, которые пламенно надеялись, что он откроет новые пути для их стремлений к свободе и чистому воздуху!...». Г-н Крош умолкал, чтобы душеiramente раскашляться и извиниться перед сигарой, поту-

шенной таким потоком красноречия. Затем он снова начинал говорить с волнением, необычным для этого старого, призрачного и резкого человека: «У меня, сударь, отвращение к сентиментальности! Но я предпочел бы не вспоминать, что тот, кто написал «Варваров», называется Камиль Сен-Санс». Можно было попытаться высказать робкие возражения вроде: «Разве эти «Варвары» хуже многих других опер, о которых вы не говорите?» и «Должны ли мы из-за них навсегда забыть, кем был раньше Сен-Санс?». Г-н Крош резко перебивал вас и продолжал с невозмутимой холодностью: «Эта опера — дурной пример потому, что автор стоит на очень большой высоте... Сен-Санс был обязан перед самим собой и еще больше перед музыкой не писать этой «смеси», где встречаются приемы, противоречащие его духу; там имеется даже фарандола, «аромат архаики» которой удостоился похвалы, выраженной с невежественной невозмутимостью, свойственной авторитетной музыкальной критике. Фарандола эта — не более, как утраченный свежесть отголосок покойной Выставки 1889 года... Неужели же нет никого, настолько любящего Сен-Санса, чтобы сказать ему, что он написал достаточно опер и лучше было бы ему заняться своим запоздалым призванием исследователя-путешественника, так как созерцание новых небес могло бы подсказать ему музыку более бескорыстную... Впрочем, даже не зная его, можно утверждать, что он не любит публику!

Неукротимая потребность, заставляющая его на каждой премьере отгораживаться от вышеупомянутой публики, — неоспоримое тому доказательство. Он — с иронией столь же очаровательной, сколь и печальной, — отказывается даже от того, в чем счел себя обязанным когда-то уступить...».

Ворчливая пристрастность г-на Кроша несколько смягчалась при мысли о «Пляске смерти». Он с радостью вспоминал те свистки, которыми встретили ее первое исполнение. Чувствовалось, что он когда-то очень любил г-на Сен-Санса и его досада была вызвана только переменной, происшедшей в композиторе, переменной, которая для г-на Кроша была равносильна измене. В такую минуту внимание г-на Кроша было, как обычно, привлечено новой сигарой, и он говорил в виде прощания: «Извините, сударь, но я не хотел бы испортить и эту...». Я забыл

сказать, что г-н Крош не любил слишком долго говорить о музыке и хвастался тем, что он антидилетант.

Музыка «Паризатис» была написана для драмы г-жи Жанны Диёлафуа, поставленной в первый раз в открытом амфитеатре города Безье в августе 1892 года. Я не имел чести присутствовать на этом представлении и искренне об этом жалею — поскольку вопрос о музыке под открытым небом меня живо интересует и кажется мне одним из самых прекрасных случаев, предоставленных музыканту для того, чтобы проявить все могущество музыки. Обладать природной дкорацией красоты неба, иметь возможность симфонически комментировать ежедневную феерию умирания солнца — волнующая затея для каждого, кто ощущает соотношения, динамически соединяющие искусство и природу. Я уже говорил на этих страницах о том, чего жду от музыки под открытым небом, и, — чтобы вернуться к музыке «Паризатис», — скажу, что не знаю, звучала ли она лучше в первоначальных условиях или же в закрытом помещении концертного зала.

Мне показалось, что в ней больше тяготения к очарованию, нежели к величию, и если у г-на Сен-Санса можно было ожидать уверенного мастерства в использовании голосов, то я не нашел у него на этот раз тех простых линий, которые были бы желательны, или, говоря точнее, я услышал у него прекрасно написанные хоры, но не испытал ни волнения, ни энтузиазма, которые захватывали бы массы. . .

Словом, музыка эта очаровательна в концерте, а этого не должно было быть, поскольку она написана для исполнения под открытым небом. Я очень хотел бы выпутаться из этой жестокой дилеммы и лишен этой возможности во имя логики, быть может, безжалостной (если бы она была иной, то потеряла бы все права называться логикой).

Эпизод из балета «Паризатис» под названием «Соловей и Роза» — некий речитатив для сопрано с применением голосов, сопровождающих речитатив аккордами, — игра, доставляющая удовольствие трудностями, выпадающими на долю певички, так же, как и следующая балетная сцена, в которой арфы, подражая журчанию ручейков, как бы говорят о влажной свежести молодых жриц, выходящих из воды, — вот эпизоды, которые приведут в восторг любителей. Чуть не позабыла песню с хором в ритме

почти испанском, исключительно любопытную археологическую находку; но я не совсем понял применение барабана. Несмотря на хорошо известный воинственный пыл персов, я не знал, что они употребляли этот ударный и тренировочный инструмент. Однако, за исключением этого, источники музыки «Паризатис» скорее лежат в Генделе, нежели в традиции подлинно античной. Знаю, что г-н Сен-Салс не будет шокирован подобным сопоставлением. Что же касается вопроса о музыке под открытым небом, то, как мне кажется, он не разрешен этим произведением. Поле остается открытым для соревнований, которые, несомненно, будут иметь место.

Г-жа Корсова, которая может состязаться с любым соловьем, гг. Руссельер и Гийяма, голоса которых звучат с очаровательной щедростью, своим исполнением обеспечили успех «Паризатис».

Г-н Альфред Башле был удостоен Римской премии в 1890 году. С тех пор мы слышали очень мало его музыки. В этом, вероятно, виноват не только он, а скорее те, от кого зависит возможность исполнения той или иной музыки. Можно было бы повторить обычные сетования, что заняло бы много места. Но это никоим образом не мешает тому, чтобы подобное положение вещей сохранялось с плачевным упорством, присущим идеям ошибочным или слепым.

Исполненная вчера в первый раз симфоническая поэма «Любовь уедин» оставалась, по-видимому, некоторое время в тени, в ящике письменного стола. Г-н Башле вынул ее оттуда и, по всей вероятности, внес в нее коррективы. И если поэма не потеряла своего очарования, то она все же носит следы и устаревших и недавних влияний. Инструментовка ее выполнена в формулах абсолютно современной химии, а музыка все еще подчинена вагнеровскому господству. Человеческие голоса поют в ней подчас партии растерявшихся кларнетов, и я бы предпочел, чтобы они не произносили слов (эти слова принадлежат Жану Рамо). Ундины не разговаривают и даже мертвых сестер. Кроме того, г-н А. Башле, который как будто бы любит мечту, как и подобает утонченным душам, смог бы тем самым, как мне кажется, усилить элемент волшебства.

Средняя часть этой симфонической поэмы наиболее удачна. Здесь создано впечатление лунного света, скользящего по дрожащей листве, достигнутое музыкальными средствами, свидетельствующими об очень редком восприятии ночных звучаний. Это вовсе не значит, что остальное в поэме недостойно внимания. Общее направление мысли всегда изысканно, но сама изысканность эта слегка окрашена жеманством и вызывает представление о человеке, который прикалывал бы веточки орхидей к почным сорочкам. И тем не менее г-н А. Башле может уже сейчас занять место среди тех, кто будет с чуткостью служить музыке. К тому же у него инстинктивное отвращение к дешевому эффекту, которое обеспечивает ему симпатии подлинных художников. «Паризатис» и «Любовь ундий» были по-разному восприняты публикой...

Когда г-н Башле достигнет возраста г-на Сен-Санса, он будет знать способы иметь успех; пусть же он пока довольствуется оказанным ему теплым приемом и пусть он узнает лишь со временем обязательства, накладываемые славой.

Мы услышали также г-на Леопольда Ауэра, скрипача, солиста его величества русского императора. Он проявил огромный талант, играя концерт Брамса и «Меланхолическую серенаду» Чайковского. Оба эти произведения оспаривают друг у друга монополию скуки, и если бы я на минуту стал русским императором, я пригрозил бы г-ну Л. Ауэру немедленной Сибирью, в случае, если бы он и впредь стал направлять свою виртуозность по столь сухим, бесплодным путям.

По поводу этого концерта да будет мне позволено воздать должное г-ну Колонну, тридцатилетие концертов которого праздновалось в прошлое воскресенье. С любой точки зрения, перед нами жизненный путь, преданнейший добросовестной и неутомимой преданности музыке. Этого достаточно, чтобы не найти никакого преувеличения во всеобщем энтузиазме, к которому я очень охотно присоединяюсь.

### **В концерте Ламурё**

Этот концерт начался необъяснимо почему увертюрой к «Сигурду». Надеюсь, что это было задумано г-ном Швейяром с целью доказать превосходство его оркестра

над оркестром Оперы. Если это действительно так, доказательство налицо... но увертюра к «Сигурду» не становится от этого лучше. Г-н Швейяр вознаградил нас, блистательно проведя «Антара», симфонию Римского-Корсакова. Никогда красота этой симфонии не была передана более восхитительно! Это, к слову сказать, чистый шедевр, в котором Римский-Корсаков обновляет, поспав ее к черту, обычную форму симфонии. Ничто не может передать очарования тем, ослепительности оркестра и ритма. Пусть кто-нибудь попробует противостоять могуществу этой музыки! Она такова, что забывает жизнь, своего соседа по креслу и даже заботу о пристойном поведении, до такой степени хочется кричать от радости. С трудом уступаешь обычаю производить неслышим шум руками. Этого, конечно, недостаточно, чтобы отблагодарить человека, доставившего вам минуты счастья.

После этого г-жа Тереза Кареньо сыграла концерт Грига. Кстати, заметили ли вы, какими несносными становятся северяне, когда они претендуют на то, чтобы стать южанами? Напоминающий манеру Леонкавалло конец концерта является удивительным примером этого. Фортепиано здесь будто играет, если можно так сказать, партию итальянского дудочника, и оркестр сопровождает его так трескуче и с таким безудержным разливом красок, что кажется — не избежать здорового солнечного удара. Но у г-жи Кареньо большой талант... гораздо больший, чем у Грига, который немного злоупотребляет правом быть норвежцем!

«Gil Blas», 16 марта 1903 г.

*«Паризатис»* — лирическая драма в 3 действиях К. Сеп-Санса по одноименному роману Жанны Двёлафуа. Исполнена впервые в открытом амфитеатре города Безье 17 августа 1902 г.

*«Сигурд»* — опера в 4 действиях 9 картинах Э. Рейера (либретто К. дю Локля и А. Бло). Исполнена в первый раз с огромным успехом в Брюсселе в Театре де ля Монне, затем в Лондоне, Лионе и, наконец, в Париже в театре Оперы 12 июня 1885 г. В 1892 г. была поставлена в Петербурге.



**НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ:  
ПЕРВОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ «МЮГЕТТЫ»,  
КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ ПО НОВЕЛЛЕ УИДА.  
ЛИБРЕТТО ГГ. МИШЕЛЯ КАРРЕ  
И ЖОРЖА ГАРТМАНА, МУЗЫКА Г-НА Э. МИССА**

Если бы все еще была мода на подзаголовки, комическая опера, представленная вчера вечером, могла бы быть названа — «Мюгетта, или Остерегайтесь живописи».

Действие происходит во Фландрии, около 1820 года, и в Париже. Речь идет о французском художнике по имени Лионель, который ищет идеальную натурщицу и находит ее в лице Мюгетты, маленькой фламандки с нежным взглядом. Художник влюбляется в натурщицу и пользуется взаимностью. Подобные вещи случаются слишком часто, чтобы вызывать удивление, так же как и то, что в последнем акте Мюгетта снова находит Лионеля и выходит за него замуж благодаря вмешательству старого разносчика, сделанного по тому образцу, который когда-то прославил Комическую оперу.

Музыка и либретто этого произведения вызывают в памяти времена, навсегда, казалось, погребенные под старыми кружевами. Это так же трогательно, как если бы нашелся дагерротип прабабушки. Молодые девушки, воспитанные под неусыпным наблюдением (если такие еще существуют), будут смотреть представление с удовольствием. Если не считать цыганки, которая дерзко курит папиросу, то спектакль носит всецело «семейный» характер. Имеется ряд трогательных эпизодов. Среди других: Ave Maria, которое поет Мюгетта с четырьмя девочками, антверпенский колокольный перезвон, благопристойно-задумчивые вальсы. Поистине это обезоруживает. Гг. Мишель Карре и Эдмон Мисса — люди добросердечные, не желающие причинять Прошлому никакого, даже легкого огорчения.

Не подумайте, что они были неправы; ведь «Мюгетта» прошла с очень большим успехом. Г-жа Мери Тьерри наделяет образ Мюгетты ласковым обаянием своего голоса, а госпожа Ж. Пассама проявляет великолепную властность в роли Лины Кребс, торговки молоком, верным клиентом которой и готов стать сейчас же. Госпожи де

Крапонн, Пьеррон, Костес, Порре очаровательны в эпизодических ролях.

Г-н Мураторе элегантен, что не мешает ему обладать красивым голосом. Г-н Фюжер создал весьма живописным образом роль старого разносчика, доброго гения влюбленных. Гг. Каднёв, Месмакер, Имбер и Винье «три раза проходят, а потом уходят», как маленькие марионетки.

Декорации, костюмы, мизансцены — обычные для Комической оперы. Г-н А. Луиджини дирижирует оркестром со свойственным ему драгоценным опытом... Надюсь, что никого не забыл. И если «Мюгетту» не ждет судьба «Миньон», ее бабки в жанре комической оперы, то это значит, что у нас решительно пропало уважение к здоровым традициям нашей старой Франции.

«Gil Blas», 19 марта 1903 г.

## 24

### В КОНЦЕРТЕ КОЛОННА. — «ГУГЕНОТЫ» В ТЕАТРЕ ОПЕРЫ.— ПО ПОВОДУ «МЮГЕТТЫ». — В КОНЦЕРТЕ ЛАМУРЕ

В прошедшую субботу, 21 марта, началась весна... Это как будто бы не имеет отношения к музыке, и обычно думают, что это время года существует только для того, чтобы украшать тополя маленькими почками, похожими на электрические лампочки, или для того, чтобы позволить молодым женщинам начать показывать свою шею. Это серьезное заблуждение... Весна, эта постановщица Лета, предлагает официальной Музыке складывать чемоданы. Воскресным концертам остается просуществовать всего несколько воскресений, и они собираются эмигрировать на побережья, усеянные залами казино. Поэтому я надеюсь, что вы не преминули послушать вчера у господина Колонна того, кого, несколько суживая его возможности (потому что он восхитительно исполняет всякую музыку), называют «вагнеровским тенором»... Я имею в виду господина Е. Ван-Дейка. В нем сочетаются безупречное вокальное искусство с редкостным пониманием того, что он исполняет; эти качества не часто встречаются соединенными в одном певце.

В этом концерте была повторена «Паризатис» К. Сен-Санса и под управлением автора «Адонис» господина Т. Дюбуа — произведение, в котором серая строгость г-на Дюбуа должна была (если, конечно, верить заглавию) проникнуться языческим обаянием. Я с большим удовольствием подробно рассказал бы вам обо всех этих прелестях, но меня не пригласили их слушать — еще не знаю почему — и, кстати, я не намерен сожалеть об этом всю жизнь.

Чтобы не отвыкнуть от них и отпраздновать возвращение Весны, в Опере повторили «Гугенотов»... Эти два события совпали благодаря случайности, полнейшей иронии! Поскольку «Гугеноты» не могут претендовать на какое бы то ни было «весеннее возрождение», их надо отнести к категории незначительных будничных бедствий, как-то: эпидемии, падение курса процентных бумаг, строительство метрополитена и т. п. ...Однако потребность идти слушать «Гугенотов» кажется мне случаем любопытным. Эта опера — одна из самых утомительных для слушания и даже для исполнения; это музыка «на вытянутых руках», которую не совсем оправдывает забота об избитии несчастных протестантов. Кстати, как это любезно по отношению к тем, кто находится в зале (...я имею в виду протестантов), ибо их, несомненно, осталось некоторое количество. К тому же я утверждаю, что, несмотря на гениальность Мейербергера, ружейные выстрелы не являются похвальным оркестровым эффектом. Впрочем, не будем на этом останавливаться из опасения, чтобы не была извлечена из заслуженного забвения «Жидовка» (если можно так выразиться); а то еще может выскочить опера на тему об исходе конгрегаций. Подобные случаи, быть может, необходимы и, как говорил очаровательный, больной диспепсией, Карлейль: «Без зла не было бы добра, так же как победа возможна только в результате сражения».

### По поводу «Мюгетты»

Кое-кто из моих читателей, столь же прилежных, сколь и преданных... (я смиренно прошу прощения у других), написал мне, упрекая меня в том, что я неясно выразил свое отношение к музыке г-на Эдмона Мисса. Они даже приписывали мне боязнь говорить о ней. Это не совсем точно. Но г-н Эдмон Мисса был для меня милым и пре-

данным товарищем, и если он пишет не совсем ту музыку, которую я люблю, из этого вовсе не следует, что я должен отговаривать его писать ее. К тому же недостаток, заставляющий его останавливаться на формах, порочных тем, что они не оригинальны и даже никогда оригинальными не были, не является недостатком, присущим одному господину Мисса. По правде говоря, другие только действуют похитрее и приправляют мысли, древние как мир, соусом «модерн-стиль». При условии, чтобы немного повезло, и при большой шумихе номер проходит, и вас посвящают в Мастера без каких-либо возражений со стороны. Это порок нашей эпохи, когда Искусство приводит к любым благам при условии выхода за его пределы (то есть при условии совсем не признавать его). То высокое уважение, которое следовало бы испытывать к нему, стало для многих людей лишь незлым притворством. То ли дело те, кто смотрит на искусство как на одно из многочисленных средств сделать карьеру! Песня, которую поет г-н Эдмон Мисса, хрупка и расплывчата, но его чувствительной душе претит выть с волками и превращать мелкие происшествия в драмы иступленного чувства! Он представляется мне искренним и честным. И хотя эти качества не имеют отношения к музыке, они позволяют относиться к нему с уважением, сожалея, однако, о том, что он не вкладывает присущую ему непринужденность и легкость в произведения, более для него доступные. . . Я не хочу сказать, что в оперетте не хватает рук, но мне думается, что г-н Мисса смог бы быстро завоевать там завидное место.

### В концерте Ламурё

В этом концерте было два очень досадных момента. Во-первых, Реформационная симфония эlegantного и покладистого нотариуса, именуемого Мендельсоном. Симфония была написана для фестиваля 25 июня 1830 года, в ознаменование трехсотлетия со дня аугсбургского исповедания символа веры. Может быть, эта дата заставляет биться сердца избранных? Лично мое, признаюсь, остается непроницаемым для вазелина, которым смазаны все три части симфонии.

Впрочем, вследствие политических волнений 1830 года вышеупомянутый фестиваль не состоялся, и симфония Мендельсона осталась в папках маэстро. . . Почему не осталась

она там навсегда, заодно с твоим знаменитым псалмом, о Лютер?..

Второй момент (еще более досадный) выразился в концерте для фортепиано с оркестром г-на Эмиля Зауэра. Этот человек, который, хотя и не производит впечатления злого, оказывается безжалостным в своем концерте. Благодаря какой-то дьявольской выдумке создается впечатление, что он сейчас закончится; но снова начинаются какие-то мелкие безумства, совсем не забавные, среди которых время от времени вступает адский вальс. И тогда г-н Эмиль Зауэр вскидывает вверх руки фокусника, тревожа пауков, любителей музыки, висящих на потолке. Заметьте при этом, что он великолепно играет на фортепиано и обладает неоспоримым авторитетом в различных способах исполнения гамм. Почему же он считает себя обязанным писать концерты? Является ли это следствием данного им обета? Или он уж такой от рождения?

Основным произведением в концерте была «Пентезилея» г-на Альфреда Брюно, симфоническая поэма с пением на слова г-на Катиоля Мендеса. В этой поэме сказывается г-н Альфред Брюно с его правдивостью как в декламации, так и в оркестровке. Однако он представляется мне здесь несколько менее озабоченным «натуризмом», чем это имеет место у него в музыкальных драмах. С другой стороны, мне известно совершенство, достигнутое им благодаря этой озабоченности, и какого уважения он заслуживает за мужество художника, пожертвовавшего горячностью своего музыкального воображения во имя искусства. И вот я немного стесняюсь признаться в моем восхищении этой поэмой и еще в том, что Брюно, как мне кажется, чувствует себя здесь привольнее, чем в драмах, написанных для него Эмилем Золя. Это не значит, что в них не содержится красот глубоко оригинальных, как, например... третий акт «Урагана», где музыка достигает силы античной трагедии, выражая весь ужас переживаний действующих лиц и образ того действующего лица, которое господствует, бушует и воет... образ Моря! И также некоторые страницы «Мечты», столь сильные своей нежностью, и все то, о чем я вспоминаю, не будучи сейчас в состоянии его уточнить...

Однако мне кажется, что музыка создана не для того, чтобы специализироваться исключительно в мечтаниях. Но она ничего не выигрывает и будучи опутанной мелочами

будничной жизни. Она обессиливает себя тщательной регистрацией слишком реальных человеческих воплей, тогда как ее первичная сущность основана на тайне. Нет ничего таинственнее трезвучия. Вопреки теориям как древним, так и недавним, мы, прежде всего, вовсе не уверены в том, что трезвучие является аккордом совершенным.<sup>1</sup> И к тому же непонятно, почему какой-то другой аккорд карается названием несовершенного или диссонансирующего?

Итак, музыка должна освободиться как можно скорее от китайских церемоний, которыми пытаются обременить ее консерватории. Не думаю, что это освобождение можно ускорить преувеличенным привнесением в нее чисто жизненных функций. Музыка живет своей собственной жизнью, которая всегда будет препятствовать ее подчинению конкретности. Она высказывает все то, что невозможно высказать. Поэтому логично, что чрезмерная подчеркнутость наносит ей ущерб.

Всегда волнует вопрос о музыке подчиненной или музыке господствующей. Мне приятно констатировать, что Брюно для своей «Пентезилеи» выбрал эту последнюю форму. Он был совершенно прав, так как благодаря этому мы получили оркестровые эпизоды, столь богатые музыкой, которая украшает «недоговоренности» текста Катюля Мендеса страстным чувством. Я запомнил среди них тот, что предшествует стиху: «Пиршества тебе приятны, когда умолкнет звон мечей...», место, где музыка выражает какую-то хищную ласковость. И после резкой воинственной фанфары, направляющей Пентезилею навстречу ее судьбе, музыка эта возникает снова и затем замирает, отягощенная кровью Пентезилеи, которая, «метнув на победителя, прекрасного, как женщина, взгляд, менее исполненный ненависти, нежели любви», умирает с той красотой героизма, которую одна лишь музыка способна передать без слабости. Эта поэма делает честь французской музыке. Надо поблагодарить г-на Шевийяра за то, что он понял и исполнил поэму в великолепном движении страстного порыва, а г-жу Фелию Литвин — за то, что она была совершенной исполнительницей Пентезилеи. Исполняя арию из «Фрейшютца», госпожа Литвин казалась смущенной богатством собственного голоса, но, как я уже

---

<sup>1</sup> Игра слов: *accord parfait* означает и совершенный аккорд и обыкновенное трезвучие.

сказал, в «Пентезилее» и в «Смерти Изольды» она была величественна и совершенна.

В этом концерте была также повторена «Пляска смерти» Сен-Санса. Я разделяю по отношению к этой симфонической поэме мнение моего старого друга г-на Кроша, всегда слушающего ее не иначе, как с волнением, хотя и ретроспективным, но не лишенным силы. Игра ритма и тембров сохраняет в этой музыке свою любопытную живость, и г-н Сен-Санс не будет на меня в обиде, если я осмелюсь сказать, что он подавал здесь надежду стать очень большим музыкантом. Тот же г-н Крош утверждает, что... Но ведь он — старый безумец, любящий музыку столь же непростительно, сколь и нетерпимо.

«Gil Blas», 23 марта 1903 г.

«Пентезилея» — симфоническая поэма для оркестра и голоса. Музыка А. Брюно, слова К. Мендеса. Первое исполнение — Париж, 1888 г.

## 25

### МОЦАРТ ИЗ СЕН-МОРА.— В НАЦИОНАЛЬНОМ ОБЩЕСТВЕ.— РИХАРД ШТРАУС.— В КОНЦЕРТЕ КОЛОННА

«Petit Bleu» сообщил нам недавно о существовании чудо-ребенка, которого он несколько преждевременно называет новым Моцартом. Пьер Шаньон, чудо-ребенок, о котором идет речь, родился в 1893 году, следовательно ему сейчас около одиннадцати лет. Моцарт в этом возрасте уже сочинил оперу, правда очень примитивную по письму, но в конце концов не каждому ребенку это доступно (к счастью, о боже!). Юный Пьер Шаньон пока что довольствуется только портретом Моцарта, спаренным с портретом Жорж Санд (к чему этот фотографический флирт, способный лишь вызвать раздражение бедного великого Шопена?), и тем, что он написал «O salutatis», «исполненный с большим успехом в церкви Сен-Мора», как говорит г-н Шаньон-отец. Тем не менее ни одного француза не может оставить равнодушным существование чудо-ребенка. Обычно этот продукт принадлежал нациям-соперницам, и нам отрадно снова получить преимущество в этом деле. И если такой факт, само собой разумеется, не мо-

жет служить утешением за две потерянные нами области, то это все же кое-что. Кроме того, наше время отличается или некоторой дряблостью, или же перенапряжением. Мы переходим от крайней усложненности к самому очевидному убожеству, и мы ни под каким видом не желаем признать кого-нибудь главой школы.<sup>1</sup> Может быть, это абсолютно бесполезно, но, безусловно, очень удобно. Наконец, мы не слишком доверяем себе, поскольку ищем путеводные нити у наших заграничных соседей. Было бы нужно и даже необходимо, чтобы молодой гений навел у нас порядок и оживил нашу угасшую веру в собственные силы. Я желаю юному Пьеру Шаньону оказаться тем, кто укажет нам путь, но я хотел бы для него самого меньшей популярности. . . Не пытаюсь узнать, каким образом редактор «Petit Bleu» обнаружил чудо-ребенка, нельзя не встревожиться, услышав о шумихе, которая поднялась вокруг столь юной головки: есть чем привнести ее в смятиение или заставить позабыть о будущей славной судьбе ради успеха, слишком легко приобретенного.

В гениальной одаренности, выпадающей на долю человеческого существа, много неведомого и какая-то деликатность, препятствующая гению признать себя таковым. Об этом нельзя забывать под страхом прогневить грозное божество, отмечающее нас знаком избранных или, попросту говоря, делающее нас «теми, которые не такие, как все». . . Г-н Шаньон-отец жалуется, что у его сына нет хорошего фортепиано, а также на то, что он может ездить в консерваторию не чаще одного раза в неделю. . . Обе эти помехи легко устранимы: пусть сын его вовсе не ездит в консерваторию, а деньги, предназначенные для передвижения, употребит на покупку лучшего инструмента. Таким образом он совместит полезное с приятным. (Не знаю, выражаюсь ли я достаточно вразумительно?)

## В Национальном обществе

В прошлый понедельник Национальное общество устроило в зале Плейеля концерт, исполнителями которого выступили Е. Рислер, один из самых замечательных пиан-

<sup>1</sup> Это происходит оттого, что люди талантливые многочисленны, а люди бездарные — бесчисленны, что в итоге затрудняет выбор «великого человека», предмета роскоши и пламенного предпочтения.



нистов нашего времени, и г-жа Ж. Ронэ. Г-н Рислер вместе с г-ном Пенаблем-сыном исполнил сонату Бетховена для валторны и фортепиано. Это одновременно детство валторны и детство сонаты.

К тому же, если бы вы только знали, как печально звучит валторна в глубине зала Плейеля!

Затем последовала сюита для фортепиано г-на Г. Самазейя... Это произведение полно добрых намерений, но ему, как мне кажется, недостает «выдержанности». Я хочу сказать, что оно несколько зелено, и г-н Самазейя поторопился выпустить его в свет. В сюите заметно сильное влияние г-на В. д'Энди; такой учитель более чем достоин уважения и заставляет ожидать многого от будущих произведений г-на Г. Самазейя.

Г-жа Ронэ спела с глубоким чувством серию песен, написанных Шоссонем на «Телицы» Метерлинка. Эти песни — полные страстной метафизики маленькие драмы, в которых музыка Шоссона главенствует, не отяжеляя текста. Хотелось бы даже, чтобы композитор предоставил большую свободу всему тому трепету внутренней эмоции, которая чувствуется в его очень самостоятельной манере музыкального выражения.

В заключение концерта — вариации на тему Рамо, в которых Поль Дюка еще раз показал высокое мастерство своего письма. Здесь много таких моментов, когда самому Рамо было бы не отыскать свою тему среди стольких фестонов и завитушек. Думается, что Дюка попросту захотелось разрешить здесь ряд мимолетно возникающих загадок; ему случалось разрешать и более сложные. Поэтому не следует видеть в этих вариациях что-либо, кроме любопытной игры контуров... Что касается меня, то я, по правде говоря, предпочитаю Дюка без Рамо.

В произведениях столь различных г-н Е. Рислер показал разнообразие и мастерство технических средств поистине изумительные.

### Рихард Штраус

Г-н Рихард Штраус, дирижировавший вчера оркестром концертов Ламурё, ни в какой степени не родственник «Прекрасного голубого Дуная». Он родился в 1864 году в Мюнхене, где отец его был придворным музыкантом. Это, пожалуй, единственный интересный музыкант моло-

дой Германии; он одновременно связан с Листом своей замечательной виртуозностью в искусстве играть оркестром и с нашим Берлиозом своей заботой о подпирании музыки литературой. Об этом свидетельствуют названия его симфонических поэм: «Дон-Кихот», «Так говорил Заратустра», «Проказы Тиля Уленшпигеля». Немыслимо даже вообразить себе, сколько анекдотов претендует рассказать музыка в этой последней поэме и на сколько оркестр способен выполнять функции расточительного иллюстратора текста. Кларнеты описывают обезумевшие траектории, трубы закрыты на вечные времена, а валторны, предупреждая псевывяленное чихание, торопятся вежливо откликнуться пожеланием: «Будьте здоровы!». Большой барабан раздражается звуками «бум-бум», точно подчеркивающими пинки клоунов на цирковой арене, в то время как трещотка покрывает все визгом ярмарочной оргии. Само собой разумеется, что искусство г-на Р. Штрауса не всегда так специфически фантастично, но он, несомненно, мыслит красочными образами и как бы вырисовывает линию своих мыслей при помощи оркестра. Это прием необычный и редко применяемый. Кроме того, г-н Р. Штраус нашел способ проводить разработку абсолютно по-своему; это уже отнюдь не строгая архитектурная манера Баха или Бетховена, но разработка красочности ритма. Он наслаивает тональности самые отчаянно отдаленные с абсолютным хладнокровием, несколько не смущаясь тем, что в этих наслаиваниях может оказаться «ушераздирающим», и требуя от них только подлинно «живого».

Все эти особенности доведены до пароксизма в «Жизни Героя», симфонической поэме, исполненной в Париже во второй раз. В ней могут не понравиться некоторые вступления тем, граничащие с банальностью, или обостренным «итальянизмом», но спустя мгновение вы захвачены прежде всего потрясающим разнообразием оркестровки, а затем неистовым движением, которое несет вас куда хочет и столько времени, сколько ему заблагорассудится. Не остается сил, чтобы контролировать свои переживания; не замечаешь даже, что эта симфоническая поэма выходит за пределы терпения, привычные для такого рода упражнений.

Скажу еще раз,— это книга с картинками, это даже кинематография... Но надо признать, что человек, с та-

кой последовательной энергией построивший подобное произведение, очень недалек от гениальности.

Он начал с того, что исполнил «Италию», симфоническую фантазию в четырех частях (кажется, произведение молодых лет), в котором уже намечается будущая независимость Р. Штрауса. Моменты разработки материала показались мне несколько длинными и условными. Тем не менее третья часть, озаглавленная «На рейде Сорренто», очень хороша по колориту...

Затем шла любовная сцена из «Feuersnot», его последней оперы. Оторванная от постановки, сцена эта во многом проигрывает; к тому же, поскольку в программе не было никакого разъяснения, структура ее оказалась совершенно непонятной. Тот или иной эпизод, вызывающий потоки оркестровой звучности, казался слишком грозным для любовной сцены. Весьма вероятно, что в драме этот поток звучности оправдан. Вот, может быть, случай для музыкальных театров, желающих поставить что-нибудь новое. Не думаю, чтобы они воображали научить нас чему-либо, ставя нынешние оперы молодой Италии. В большинстве случаев оперы эти всего лишь ловкие или грубые подделки французской музыки, если только не бывает обратного. Я уже говорил об этом недоразумении, останавливаясь на котором было бы ребячеством.

У г-на Р. Штрауса нет ни мятежной пряди на лбу, ни жестов эпилептика. Он высокого роста и у него свободные, решительные повадки тех упорных исследователей новых земель, которые проходят среди диких племен с улыбкой на устах. Может быть, и следует в какой-то степени держать себя так, чтобы «дать встряску» цивилизации публики. Лоб его все же лоб музыканта, но взгляд и жесты принадлежат «сверхчеловеку», как говорил тот, кто, несомненно, является его наставником по части силы... Ницше... Штраус, по всей вероятности, заимствовал у него и великодушное презрение к глуповатой сентиментальности, и желание, чтобы музыка не продолжала бы без конца и кое-как освещать наши ночи, а заменяла бы собой солнце. Могу заверить вас в том, что в музыке Штрауса солнце есть. Можно было констатировать, что большинству публики этот род солнца не по душе, так как любители музыки (и, между прочим, известные) недвусмысленно выражали свое раздражение. Однако это не помешало приветствовать Р. Штрауса восторженными овациями.

Повторяю: нет возможности противиться победоносной власти этого человека!

### В концерте Колонна

Прекрасный концерт, в котором французская музыка брталась с музыкой польской. (Да здравствует Польша, господа!)

Разумеется, я не буду говорить о музыке французской. Она была представлена Лало, Массне, Брюно; все эти имена сам говорят за себя. Что касается музыки польской, то у меня до сих пор не создалось о ней окончательно определившегося впечатления. Ре-минорная симфония С. Стойовского — одна из всех произведений польских композиторов — была удостоена премии, основанной Паде-ревским (это не вызывает желания с ней ознакомиться). Нас предупреждают, что она имела успех и была признана сочинением весьма значительным. Если вы согласны, я буду придерживаться этой оценки, подсказанной мне программой.

Что касается остального, то я готов признать, что в симфонии Носковского много движения и что казаки гар-цуют в ней с криками апашей! Г-жа Больска поет очень хорошо и г-н Млынарский, дирижер оркестра, с достоинством размахивает свой крахмальный воротничок.

«Gil Blas», 30 марта 1903 г.

*Сен-Мор* — поселок во Франции в 12 км. от городка Шатодён. В поселке имеется посвященная св. Мору приходская церковь, куда из всех окрестностей стекается большое количество паломников. Весьма возможно, что Шаньон-отец не случайно направил робкие творческие попытки вундеркинда-сына по пути, который обеспечивал ему всегда многочисленную аудиторию. Этим, вероятно, и вызвано сочинение «*O salutaris*», католического духовного песнопения, исполняющегося во время богослужения.

## 26

### «ПАРСИФАЛЬ» И ФРАНЦУЗСКОЕ ОБЩЕСТВО БОЛЬШИХ КОНЦЕРТОВ.— СТОЛЕТИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ АКАДЕМИИ В РИМЕ.— КОНЦЕРТЫ

Мне не повезло!.. В кои веки раз, когда я бы с удовольствием поговорил с вами о Вагнере, французское Общество больших концертов не удостоило меня чести и не

пригласило на исполнение «Парсифаля», поставленного в Новом театре трудами г-на Альфреда Корто. Г-н Корто является тем французским дирижером, который лучше других усвоил пантомиму, обычную для дирижеров немецких. У него прядь волос Никиша (кстати, Никиш — венгр), и эта прядь действует до последней степени заворачивающе благодаря страстному трепету, пробегающему по ней при малейших нюансах. . . Вот она поникла, печальная и утомленная, в местах, полных нежности, перехватывая любую возможность контакта между г-ном Корто и оркестром. . . а потом она вдруг гордо откидывается со лба в местах воинственных. . . В такие моменты г-н Корто наводится на оркестр и наводит на него угрожающую палочку, подобно тому как это делают бандерильеры, когда они хотят привести в замешательство быка. . . (музыканты оркестра относятся к этому с хладнокровием гренландцев: они и не то еще видывали.) По примеру Вейнгартнера, г-н Корто ласково склоняется к первым скрипкам, нашептывая им интимные признания; оборачивается к тромбонам и уговаривает их жестом, красноречие которого может быть передано так: «Ну, ребята, давайте! Постарайтесь быть более тромбонами, чем это возможно!» И покорные тромбоны добросовестно заглазывают свои кулисы.

Справедливо прибавить, что г-н Корто знает Вагнера до мельчайших подробностей и что он превосходный музыкант. Он молод, любовь его к музыке бескорыстна — вот и достаточно причин, чтобы простить ему жестикуляцию более декоративную, нежели необходимую.

Возвращаясь к Обществу больших концертов, спрашиваю: хотело ли оно, лишив меня «Парсифаля», наказать меня за мое противоборство Вагнеру? Не опасалось ли оно злого умысла? какой-нибудь бомбы? . . . Не знаю, но мне скорее кажется, что вышеназванные концерты организованы для тех, кому благородное происхождение или светская общительность позволяют присутствовать на этих особых музыкальных празднествах с элегантным безразличием к тому, что там исполняют. Бесспорная слава имени, стоящего в программе, избавляет от необходимости что-либо понимать в музыке и дает возможность с удовольствием слушать последнюю сплетню или любоваться тем, как прелестно поворачивают голову женщины, которые не слушают музыку. Однако пусть французское Общество больших концертов поостережется. . . Оно рискует превра-

тить музыку Вагнера в последний салон для болтовни. Конечно, чем-то раздражает особенность вагнеровского искусства, с самого начала требовавшего от своих приверженцев дорогостоящего наломничества, сопровождаемого таинственными обрядами. Я хорошо знаю, что «Искусство — Религия» было одной из любимых идей Вагнера, и знаю, что он был прав, так как подобная установка была наилучшей для того, чтобы привлекать к себе внимание публики и сводить ее с ума. Но кончилось это плохо, превратившись в нечто вроде «Религии — Роскоши», неминуемо отстраняющей от участия в ней множество людей, более богатых доброй волей, нежели звонкой монетой... Французское Общество больших концертов, продолжая подобные традиции исключительности, приведет, по-моему, к «Искусству — Суете» (отвратительное определение).

Когда Вагнер бывал в хорошем расположении духа, он любил утверждать, что его нигде не поймут так хорошо, как во Франции. Подразумевал ли он под этим, что исполнять его будут только для аристократии? Этого я не думаю... (король Людвиг II Баварский достаточно раздражал его вздорными требованиями этикета). Его тщеславная уязвимость была слишком искушенной, чтобы не знать, что подлинная слава может идти только от толпы, а не от публики, более или менее профильтрованной и позолоченной.

Таким образом, можно опасаться, что эти концерты, явная цель которых — распространение вагнеровского искусства, вызовут по отношению к нему только неприязненное отношение со стороны толп, что явится тайным средством вывести его из моды. Я не сказал бы, что такие концерты ускорят его полную гибель, ибо искусство это никогда не сможет окончательно умереть. Но оно понесет роковой ущерб, почувствует жестокую руку времени, которое не щадит и самое прекрасное. Тем не менее от него останутся прекрасные руины. Под их сень придут наши внуки размышлять о минувшем величии человека, которому не хватило только небольшой доли человечности для того, чтобы стать совсем великим.

В «Парсифале», последнем напряжении сил гения, перед которым следует склониться, Вагнер попытался быть менее безжалостно властным в отношении музыки; она дышит здесь более широко... Нет больше нервной одышки в погоне за болезненной страстью Тристана, за криками

бешеного зверя в образе Изольды; нет также напыщенных комментариев бесчеловечности в устах Вотана. Ничто в музыке Вагнера не достигает красоты более безмятежной, чем прелюдия к третьему акту «Парсифаля» и весь эпизод страстной пятницы; хотя, по правде говоря, специфические выводы, которые Вагнер извлекал из своего понимания человечности, все же сказываются в поведении некоторых действующих лиц этой драмы.

Посмотрите на Амфортаса, печального рыцаря Грааля, который жалуется, как модистка, и скулит, как ребенок... Черт возьми! Раз ты рыцарь Грааля и королевский сын, пронзи себя насквозь копьем, вместо того чтобы в меланхолических кантиленах на протяжении трех актов тянуть рассказ о позорном ранении! Что касается Кундри, старой розы ада, она вызвала много подражаний в вагнеристской литературе. Признаюсь, что не пылаю страстью к этой сентиментальной проститутке. Самый прекрасный характер в «Парсифале» принадлежит Клингзору (бывшему рыцарю Грааля, выставленному из святилища за его слишком самостоятельные взгляды на целомудрие). Клингзор великолепен своей мстительной ненавистью; он знает, чего стоят мужчины, и взвешивает прочность их обетов целомудрия на весах презрения. Отсюда можно без труда прийти к выводу, что этот хитроумный волшебник, этот старый рецидивист — не только единственное «человечное» действующее лицо, но и единственный «правственный» человек в драме, где провозглашаются самые ложные этические и религиозные идеи, героическим и глуповатым рыцарем которых является юный Парсифаль.

В общем, никто в этой христианской драме не хочет принести себя в жертву! (а ведь готовность пожертвовать собой — одна из самых прекрасных христианских добродетелей!) И если Парсифаль обретает чудодейственное копье, то только благодаря старой Кундри, которая во всей этой истории оказалась подлинной жертвой. Жертвой дьявольских махинаций Клингзора и «святого» недовольства рыцарей Грааля. Атмосфера драмы безусловно религиозна, но почему же некоторые голоса детей звучат так подозрительно воркующе? (Представьте себе на мгновение, сколько было бы здесь детской чистоты, если бы выражение ее было продиктовано душой Палестрины!)

Все предшествовавшее касается только поэтической стороны произведения, которой у Вагнера принято восхи-

щаться, и ни в чем не затрагивает декоративной стороны «Парсифаля»: она повсюду несравненно прекрасна. Здесь слышишь оркестровую звучность, неожиданную и неповторимую, благородную и могучую. «Парсифаль» — один из самых прекрасных звуковых памятников, воздвигнутых во имя непреходящей славы музыки.

Я смог пространно поговорить с вами о «Парсифале», вопреки французскому Обществу больших концертов, только благодаря воспоминаниям, которые я сохранил о моем пребывании в Байрейте в 1889 году...

Пусть же точность воспоминаний возместит мне лишение теперешнего исполнения... 1889! Чудесное время, когда я был безумным вагнеристом. Почему же я перестал быть им? .. Простите, но это уже другая история.

### Столетие французской Академии в Риме

В ближайшее время будет праздноваться юбилей учреждения Римской премии и столетняя годовщина основания французской Академии в Риме. Обещано присутствие их величеств короля и королевы Италии, и будут пущены поезда по удешевленным тарифам, чтобы позволить лауреатам Римской премии прибыть на это очаровательно празднование в сопровождении своих семейств. Держу пари, что мы увидим неожиданное появление старых и забытых лауреатов; никто их не узнает, и это будет донельзя печально! Можно было бы пожелать, чтобы по случаю юбилея несколько улучшили повседневное питание молодых лауреатов... В наше время оно мило граничило с отравлением... А между тем несварение желудка — не обязательный вклад в эстетическое воспитание артиста... Надо думать, что эта жалоба не единственная из тех, которые можно было бы предъявить на виллу Медичи. Но бессмысленно выказывать непочтительность по отношению к лицу столь почтенному, как столетний юбиляр.

### Концерты

В последнем концерте Колонна особенно интересным было выступление г-жи Мари Брема, редкие артистические качества которой, кстати, известны. Если невозможно забыть великолепии, с которым мадемуазель Бреваль —



благодаря красоте голоса и гармонии жеста — воплотила высокий образ Брунгильды, то нельзя не признать неоспоримое мастерство построения, внесенное г-жей Брема в трактовку вокального образа в финале третьего акта «Валькирии». Она была также чудесна в песнях Шуберта. Но почему она сочла себя обязанной присоединить к своему триумфу г-на Веббера, который, применяя неверную транскрипцию, узурпировал знаменитое имя? Наконец, она спела принадлежащую перу вышеупомянутого Веббера песенку под названием «Первая», несомненно уступающую очаровательной «Petits Pavés»<sup>1</sup> нашего отечественного Поля Дельме.

Г-жа Брема совершила большую ошибку, повторив эту маленькую шутку два раза, и публика отчетливо выразила свое желание, чтобы эта «Первая» была навсегда и... последней.

В программе концерта стояла еще ре-минорная симфония Сезара Франка. Это прекрасное произведение нашло в лице г-на Колонна достойного интерпретатора всех его красот, которые, как вы сами знаете, неисчислимы. «Праздник всех святых» г-на Фонсьера и «Рождественская ночь» г-на Пьерне были приняты по-разному: кому больше нравится «Праздник всех святых» — потому что это печально, кому «Рождественская ночь» — потому что в ней проходят солдаты и звучит ружейная стрельба. Что тут поделаешь! Лично я склоняюсь к «Рождественской ночи».

Состоялся последний концерт Ламурё. Г-н Шевийяр захотел, чтобы его поклонники унесли с собой память о том, сколько пылкой страсти он умеет вкладывать в исполнение «Антара» и сколько дотошной утонченности — в до-мажорную симфонию Моцарта. Представьте себе, что изящество Моцарта смогло без ущерба для себя соседствовать с восточным великолепием «Антара». «Итальянские впечатления» Г. Шарпантье — разгул красок и ритмов. Г. Шарпантье воплощает свои мечты совсем иначе, чем Р. Штраус, который также привез «Итальянские впечатления». Но в передаче впечатлений от улиц Неаполя Шарпантье идет вне сравнения.

«Gil Blas», 6 апреля 1903 г.

<sup>1</sup> «Petits Pavés» — камешки мостовой (франц.).

**«ЗОЛОТО РЕЙНА» РИХАРДА ВАГНЕРА  
В КОНЦЕРТНОМ ИСПОЛНЕНИИ.— «ЗАПОВЕДИ  
БЛАЖЕНСТВ» СЕЗАРА ФРАНКА**

Известно, что, пользуясь привилегией церкви (дочерью которой она в какой-то мере является), музыка не соблюдает постов... «Воскресные» концерты устраивают в страстную пятницу целые оргии музыки, называя себя «духовными» с целью успокоить чувствительность людей чересчур благонамеренных. Если г-н Колонн ставит в программу «Заповеди блаженств» Сезара Франка, что еще можно слушать без угрызений совести, то г-н Шевийяр отвечает ему, хладнокровно вписывая в программу своего концерта «Золото Рейна» Рихарда Вагнера, не являющееся ни «святым», ни «постным». Это два с половиной часа музыки у древних богов, водяной «флирт» дочерей Рейна с нибелунгом Альберихом, захватывающая история кражи кольца, в которой Вотан, повелитель богов, проявляет себя попросту как герой романов Понсон дю Террайя, который читался сказок «Тысячи и одной ночи». И все это пламенеет... сверкает... шумит. Тут же и великаны ростом в два метра пятьдесят сантиметров (согласно обычаю)... А заканчивается все это лестницей, построенной из услужливой радуги, при помощи которой боги возвращаются восвояси. (Это, конечно, красивее, чем лифт, но зато дороже!) Одним словом, это современная феерия со всеми ее атрибутами. Есть даже веселый персонаж, необходимый во всякой феерии. Он фигурирует здесь в виде лукавого ябедника Логе, того, который впоследствии (в «Валькирии») окружит огненным кольцом неприступную добродетель Брунгильды. (Подумать только, что отчасти с целью разрушить эту скандальную легенду Иисус Христос умер на кресте...)

К сожалению, у г-на Шевийяра эта феерия проходит без декораций, и мы видим благонравного господина во фраке, который угрожающе потрясает копьем Вотана в виде скромного клавира. Это озадачивает... и выглядит малодекоративно.

Вы будете возражать мне, ссылаясь на волшебство оркестровой звучности... Но разве этого достаточно даже для отъявленных вагнеристов? Я решился бы с робостью предложить кинематограф как средство оживления. Не-

давно в драме, поставленной в театре Ambigu, можно было видеть, как мощно кинематограф способен усиливать эмоцию. Надо идти в ногу со временем. Мы не имеем права лишать Вагнера выразительного остроумия этого изобретения, которое превосходно используют мюзик-холлы, преследуя цели бесконечно менее высокие.

Скажу еще раз: «Золото Рейна» в концертном исполнении — это два с половиной часа музыки, во время которых вы колеблетесь между естественным желанием уйти и потребностью заснуть, вежливо попросив соседа разбудить вас на предпоследнем такте, чтобы, как подобает, приветствовать аплодисментами энергичное мастерство г-на Шевьера. Не иронизируя, должен сказать, что таково поведение многих хорошо воспитанных людей. Они переносят с большим или меньшим изяществом скуку, навязанную им их положением, и если не уходят, то потому, что полагается показать себя красноречивыми и осведомленными при выходе из зала. Без этого зачем же было бы им приходиться?

«Заповеди блаженств» Сезара Франка имеют перед «Золотом Рейна» то преимущество — по крайней мере в концертном исполнении, — что не требуют никаких декораций. Это всегда только музыка, и к тому же всегда та же прекрасная музыка... С. Франк был человеком бесхитрым; ему было достаточно найти прекрасную гармонию, чтобы радоваться этому целый день. Если более тщательно присмотреться к тексту «Заповедей», то найдешь там набор таких образов и общих мест, которые способны оттолкнуть человека самого решительного. Потребовалось здоровое и спокойное дарование С. Франка, чтобы пройти сквозь все это с улыбкой на устах, с доброй улыбкой апостола, проповедующего слово божие и говорящего: «Оставьте, как есть, господь всегда узнает своих».

Тем не менее испытываешь странное впечатление, слушая столь характерную для С. Франка мелодию, написанную на стихи, которые могут обесчестить любого виршплетта. Кстати, очень много говоря о даровании Франка, никогда не отмечали то, что в нем неповторимо: его простодушие. Этот человек, который был несчастным и непризнанным, обладал душой ребенка столь неискоренимо доброй, что всегда мог без горечи взирать на людскую злобу и противоречивость событий.

Так — с той доверчивой душевной чистотой, становящейся достойной восхищения, когда композитор оказывается лицом к лицу с музыкой, перед которой преклоняет колени, шепча самую человеческую молитву, когда-либо вырвавшуюся из души смертного, — он написал эти слишком легко драматизированные хоры, эти разработки в упорных и утомляющих серых тонах, наносящих порою, как нам кажется, ущерб красоте «Заповедей». Никогда он не верит в злой умысел и не подозревает возможности скуки. Никаких следов того, столь явного у Вагнера, плутовства, которым Вагнер, выкинув эмоциональный или оркестровый пируэт, разжигает внимание публики, подчас утомленное слишком продолжительной приподнятостью.

У С. Франка неизменное благоговение перед музыкой, и тут уж ничего не поделаешь. Никакая сила в мире не способна приказать ему прервать период, каким бы длинным он ни был, если он считает его правильным и необходимым. С этим приходится мириться. Вот уж поистине признак бескорыстия в мечтаниях, запрещающего себе выражение страдания, если правдивость его до этого не проверена. В этом С. Франк сродни великим музыкантам, для которых звуки имеют точный смысл лишь в их звуковом значении. Эти музыканты пользуются звуками в их определенности, никогда не требуя от них ничего иного, кроме того, что они в себе содержат. И в этом вся разница между искусством Вагнера — прекрасным и необычным, порочным и обольстительным, — и искусством Франка, служащим музыке, почти не требуя от нее славы. То, что Франк заимствует у жизни, он возвращает искусству со скромностью, почти доходящей до самоотречения. Когда же Вагнер заимствует у жизни, он над ней властвует, наступает на нее ногой и заставляет ее выкрикивать имя Вагнера громче, чем трубы Молвы.

Мне хотелось бы лучше запечатлеть образ С. Франка, для того чтобы каждый читатель унес в памяти ясное воспоминание о нем. Среди слишком неотложных забот справедливо вспомнить о великих музыкантах и, главное, заставить других вспомнить о них. Я воспользовался днем страстной пятницы, чтобы воздать должное одному из самых великих, считая, что эта дань почтения хорошо сочетается в святой день с мыслью о жертвенности, вызываемой в памяти величием человека.

В общем, играют совсем не ту музыку, которая была

бы уместна в страстную пятницу... Не критикуя эстетическую сторону духовных концертов, считаю возможным воспользоваться религиозной спецификой этого дня, чтобы внести некоторое разнообразие в колорит упомянутых концертов. Я осмелюсь даже утверждать, что в «музыке постной» имеются шедевры, которые можно было бы предложить желудкам, пресыщенным обычным режимом, где острота пряностей смешивается с безвкусицей огурца. Если обе «Страсти» И.-С. Баха и «Месса» Бетховена требуют слишком большого состава участвующих и значительного количества репетиций, то в творчестве мастеров второго плана можно найти произведения, стоящие того, чтобы их извлекли из незаслуженного забвения. Некоторые умершие, право же, слишком неназойливы и слишком долго дожидаются того печального удовлетворения, каким является посмертная слава.

Чтобы приподнять завесу смерти, нужны, конечно, руки бережные и совестливые; обычно же выкапывания производятся руками неловкими или подозрительными. Направляемые мерзким и тайным эгоизмом, они откидывают и снова предают забвению бедные могильные цветы. Если говорить правду, то тот памятник славы, каким является И.-С. Бах, скрыл от нас Генделя. Нам неизвестны генделевские оратории, бесчисленные, как морские пески. Подобно этим пескам, они содержат в себе больше гальки, чем жемчужин. Однако, если приложить к ним терпение и вкус, можно быть уверенным, что оратории эти окажутся способными вызвать к себе интерес.

Другой мастер (в данном случае речь идет о мастере, позабытом без всяких оговорок)—это основатель неаполитанской школы Алессандро Скарлатти. Он совершенно ошеломляет количеством и разнообразием написанных им произведений. Не верится, когда обнаруживаешь, что, родившись в 1659 году, он написал к 1715 году более ста шести опер! И это, не считая всей другой написанной им музыки. Боже мой! До какой же степени был даровит этот человек, и когда находил он время жить? Нам известны его «Страсти» по Иоанну, маленький шедевр примитивистского изящества, хоры которого окрашены колоритом светлого золота, так красиво оттеняющим профили Мадонн на фресках того времени. Слушать эту музыку гораздо менее утомительно, чем «Золото Рейна», и умиротворяющая эмоция, которую она излучает,—ласково-живительна.

Я не могу понять, каким образом этот человек нашел время иметь сына и сделать из него выдающегося клавириста. Его еще ценят в наше время под именем Доменико Скарлатти.

Есть еще и другие... Успокойтесь, я не собираюсь внести свой вклад в историю музыки. Я только хотел сказать, что не стоит, пожалуй, исполнять всегда одни и те же произведения. Это может заставить очень честных людей заподозрить, что музыка родилась только вчера, тогда как она имеет Прошлое, пепел которого следовало бы разворошить: он содержит в себе тот неугасимый огонь, которому наше Настоящее всегда обязано частью своего величия.

Газеты сообщили нам сегодня утром новость, которая приведет в восторг всех, кому не удалось послушать Ж. де Решке в Опере.

Г-н Ж. де Решке открывает свой собственный театр на улице de la Faisanderie, № 59. Там будет поставлена «Фиорелла», лирическая комедия г-на Сарду и Гёзи с музыкой г-на Амхерста Веббера. Это тот самый молодой автор, песенку которого г-жа Брема исполнила в одном из последних концертов Колонна. Может быть, кое у кого сохранилось в памяти то, что я здесь же говорил о кисло-сладком приеме, оказанном автору публикой. Поэтому я надеюсь, что г-н Веббер, почувствовавший себя, быть может, неудобно в тесных рамках песенки, сможет найти себя в лирической комедии. Желаю ему этого от всего сердца, а также и того, чтобы заодно г-н де Решке обрел в «Фиорелле» тот голос, которого у него не было, когда он пел Сигурда. (Это пожелание от всех нас... не правда ли?)

«Gil Blas», 13 апреля 1903 г.

### ЭДВАРД-ХАГЕРУП ГРИГ

Г-н Э. Григ — тот скандинавский композитор, который проявил себя весьма нелюбезным по отношению к Франции во время «Дела»... В ответ на приглашение г-на Колонна приехать дирижировать его оркестром г-н Григ раздраженно ответил, что ноги его больше не будет в стране

где так плохо понимают свободу... Таким образом, Франции пришлось обойтись без г-на Грига. Но г-н Григ не может, по-видимому, обойтись без Франции, поскольку сегодня он решил забыть происшедшее и переехал границу, чтобы продирижировать французским оркестром, бывшим объектом его скандинавского презрения... К тому же «Дело» заглохло, а г-ну Григу около шестидесяти лет! Это возраст, когда гневные страсти должны неизбежно утихнуть и уступить место спокойной философии мудреца, воспринимающего игру событий как зритель, взвесивший и оценивший их непреодолимую силу. И потом, будучи скандинавцем, все же не перестаешь быть человеком... Горько лишиться себя того энтузиазма, который Париж так любезно приберегает для приезжих иностранцев, среди которых иные являются музыкальной величиной даже меньшей, чем г-н Григ.

Был момент, когда я думал, что смогу сообщить вам о музыке г-на Грига только одни кулуарные впечатления... Прежде всего количество норвежцев, обычно посещающих концерты Колонна, увеличилось втрое; никогда еще не приходилось нам любоваться таким количеством рыжих волос и экстравагантных шляп! (Моды Христиании, как мне кажется, несколько отстают.)

Концерт начался с увертюры под названием «Осень» и с того, что полицейский комиссар, более ретивый служака, чем любитель музыки, занялся охлаждением энтузиазма целой толпы поклонников Грига, отправив их проветриться на набережные Сены. Было ли это вызвано опасением демонстрации? Утверждать не берусь. Знаю только, что г-н Григ навлек на себя на мгновение эпитеты самые недешевые. Я же в это время оказался лишенным возможности прослушать его произведение, так как был занят дипломатическими переговорами с блестящими и строгими членами муниципалитета.

В конце концов мне удалось увидеть г-на Грига... Если смотреть на него спереди, то он похож на гениального фотографа; со спины же прическа его напоминает растение под названием «подсолнечник», излюбленное лакомство попугаев и украшение маленьких вокзалов в провинции. Несмотря на возраст, г-н Григ бодр, сухощав и дирижирует оркестром с нервной тщательностью, которая суется, подчеркивает все нюансы и распределяет динамику с неутомимой заботливостью.

После увертюры для кулуаров появились три романса, которые спела г-жа Гульбрансон (из Байрейтского театра). О двух первых сказать почти нечего... Это Григ, преломленный сквозь Шумана. Третий же, «Лебедь», задуман похитрее. (Он, кстати, знаменит в салонах.)

При помощи оркестровой кухни, где аромат арф смешивается с лимоном гобоя и все вместе варится в соку струнных, а также при помощи пауз, заставляющих публику слушать затаив дыхание, этот романс содержит в себе верный залог биса. Это род песни, очень нежной, очень чистой, музыка для убаюкивания выздоравливающих в богатых кварталах... Все время остается нота, тянущаяся над аккордом и подобная утомленному упорным взглядом луны цветку водяной лилии на поверхности озера... или маленькому аэростату, обложенному облаками. Музыка эта до того неизяснима, что противиться ей невозможно! Повторения ее требовали с энтузиазмом, вызванным той старой французской чувствительностью, на которую всегда можно рассчитывать. Г-жа Гульбрансон спела эти три романса голосом, звучавшим то легко, то мечтательно, но всегда полным изящной и холодной печали фиордов, являющихся самой характерной стороной обаяния Норвегии.

Но вот раздались аплодисменты... дамы спешно вносят порядок в расположение своих улыбок... Появился прекрасорукий Пюньо.

Вы знаете, что когда видишь Пюньо, это значит, что концерт Грига где-то поблизости... Пюньо, действительно, исполняет его, и никто не умеет так, как он, извлечь из этого произведения максимум эффекта. Путем неправдоподобной ловкости он спасает все то, что является «шарлатанством» и подделкой; перестаешь замечать, что этот концерт, начинающийся Шуманом и кончающийся апофеозом, достойным «Эксцельсиора», не является очень самостоятельным произведением искусства. Манера трактовать фортепиано совершенно традиционна, и я никогда не мог понять, почему музыка прорезана то здесь, то там воинственными трубными фанфарами, обычно возвещающими о начале маленького *cantabile*, во время которого млеют от восторга. (Трубы!.. вашим простодушием злоупотребляют!)

Пюньо по своему обыкновению не пресмыкнулся перед изумительным. Надо было видеть, как он выходил кланяться несквозствовавшей публике с платочком, которым махала



левая, столь достойно потрудившаяся рука, отвечавшая на поистине бесчеловечные требования «биса» жестами кроткого отказа.

Как мелодичны обе элегические мелодии для струнных инструментов! В них, особенно во второй, чувствуется влияние Массне... (однако без характерной для Массне безудержной неги, заставляющей любить его музыку любовью почти запретной). У Грига все это тянется, примерно как тот алтейный мармелад, который продают в ларьках на ярмарке и на котором предварительно повисают руки продавца, что как будто абсолютно необходимо для того, чтобы лакомство удалось. Обе мелодии повторяют лишний раз те обороты, которые в свое время принесли Григу успех. Начинается это бесхитростной, короткой фразкой, потихоньку шествующей своей дорогой. По пути она встречает гармонические цветы, которыми украшает свою несколько простоватую внешность... Все переносится этажом выше с обязательными сурдинами... Затем снова спускается и путем ряда кадансов, избегающих тоники, заканчивается смертельно затянутым *ritardando*. Слушатели снова млеют... А во рту чувствуется странный и прелестный вкус розовой конфеты, как будто начиненной снегом.

По правде говоря, лучшим моментом концерта был «Пер Гюнт», оркестровая сюита, написанная Григом для драмы Ибсена. В ней очаровательные мысли, ловкие ритмы и более подлинно норвежское выражение эмоции. Оркестровое оформление сюиты более уравновешенное, и слишком дешевые эффекты заменены изобретательными находками.

Концерт, посвященный Григу, заканчивался неизвестно почему финалом «Гибели богов», исполненным г-жой Гульбрансон. Сколько ни ищущу — не нахожу причины, заставившей поставить рядом с монолитом немецкого искусства норвежскую задумчивость Грига... и я ушел до конца концерта... Нельзя есть ростбиф после пирожного.

Чтобы вернуться к Григу и закончить разговор о нем так, как это подобает, можно выразить сожаление по поводу того, что его пребывание в Париже не сообщило нам ничего нового об его искусстве. Он остается чутким музыкантом в тех случаях, когда проникается народной музыкой своей родины, хотя ему далеко до умения использовать ее так, как это делают гг. Балакирев и Римский-Корсаков, обрабатывая народную музыку русскую. За пре-

делами этого Григ не более, как ловкий музыкант, скорее стремящийся к эффектности, нежели к подлинному искусству. Оказывается, подлинным вдохновителем его был молодой человек одного с ним возраста, прирожденный гений, обещавший стать великим музыкантом, но умерший двадцати четырех лет от роду: это был Рихард Нурдрок. Смерть его вдвойне прискорбна, поскольку лишила Норвегию славного сына, а Грига — дружеского влияния, которое, наверно, удержало бы его от блужданий по опасным дорогам... Между прочим, Григ берет на себя роль строителя Сольнеса (героя одной из последних драм Ибсена): он «хочет строить для детей человеческих дом, где они будут у себя и счастливы»...

Я не нашел никаких следов этого прекрасного образа в том, что показал нам вчера г-н Григ. Правда, мы не знаем ничего из его последних произведений. Может быть, они и являются теми «счастливыми домами», о которых говорит Ибсен? Во всяком случае, г-н Григ не удостоил нас радости туда проникнуть. Восторженный прием, оказанный ему вчера, может вознаградить его за то, что он потрудился приехать во Францию!

Выразим же самые горячие пожелания, чтобы он в будущем нашел нас достойными чувствовать себя если не «дома» в его музыке, то, во всяком случае, хотя бы осчастливленными ею.

Наконец-то!.. король американской музыки в наших стенах! То есть, другими словами, г-н Дж. П. Суза «and his band»<sup>1</sup> в течение всей этой недели будет открывать нам красоты американской музыки вместе со способом пользоваться ею в лучшем обществе. Надо, по правде говоря, быть особенно одаренным, чтобы дирижировать ею. Так, г-н Суза отбивает такт, выделывая руками круги, или встряхивает воображаемый салат, или сметает невидимую пыль и ловит бабочку, вылетевшую из тубы-контрабаса.

Если американская музыка незаменима для передачи ритмов невыразимых «кекуоков», то признаюсь, что в данный момент это кажется мне ее единственным преимуществом перед другой музыкой... и г-н Суза, бесспорно, ее король.

«Gil Blas», 20 апреля 1903 г.

Под «Делом» Дебюсси подразумевает дело Дрейфуса. Среди громко выражавших свое возмущение этим делом был и Э. Григ.

<sup>1</sup> and his band — и его оркестр (англ.).

ВОЗРОЖДЕНИЕ ОПЕРЫ-БУФФА.— ВОЗОБНОВЛЕНИЕ  
«ВЕРТЕРА» В КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЕ

По поводу нарождающейся славы г-на Клода Терраса справедливо вспомнить Оффенбаха, музыканта, причудливое дарование которого состояло из особой ненависти к музыке и сверхчувственной иронии.

В то время, когда Оффенбах начал писать, музыкальная Франция заслушивалась одним Мейербером. Благодаря своему дарованию ирониста Оффенбах был, пожалуй, единственным, подсмотревшим то, что было фальшивым и напыщенным в этом искусстве. Но главным образом он сумел обнаружить скрытый в нем клад высокой буффонады и использовал его с общеизвестным успехом. Никто этого не заметил, до такой степени само собой подразумевалось, что Мейербер представляет собой высокое искусство, не допускающее никаких улыбок. Между тем ритмическая раздробленность, комический эффект, состоящий в неудержимом повторении одного и того же слога, вырванного из стихотворной строки — находятся в потенции у Мейербера. Сравните песню гугенотов, прославляющих военные доблести г-на де Колиньи, кальвинистскую песню, где трескучие басы точно прополаскивают горло, повторяя во всю глотку: «Да здравствует Колиньи!», с припевом и выходной арией Париса в третьем акте «Прекрасной Елены» — и у вас будет случай для прелюбопытных сопоставлений. Почему же это называется «высо-о-о-кой» музыкой в первом случае и музыкой-«буффа» — во втором? Это одна из тех таинственных классификаций, которые, как мне кажется, зависят только от случайности. Заметили ли вы также, что в четвертом акте этих же «Гугенотов», в дуэте Марселя и Валентины, эта последняя узнает голос «славного Марселя», никогда его не слышав... Вот уж, действительно, ошеломляющий случай телепатии!..

Впрочем, то было время, когда все, что можно было сказать без боязни показаться смешным, перекладывалось на музыку, и можно было бы привести множество примеров анекдотических неаппетитов, в которых виноват не один Мейербер. Но не будем останавливаться на этом, чтобы никого не обескураживать, и ограничимся утверждением, что Оффенбах никогда не смог бы написать «Роберта-Дьявола» — прежде всего потому, что привык к лучшим либ-

ретто, и еще потому, что никогда не согласился бы взять на себя ответственность за такую скучищу! Повторяю: у этого черта Оффенбаха было особое презрение к музыке, явно проявляющееся, когда он заимствует — безжалостно ее искажая — величественную торжественность Глюка. Музыка, «которая не шутит», жестоко отомстила ему, наградив его провалом того единственного произведения, в котором он попытался быть серьезным. Я подразумеваю «Сказки Гофмана». Античные боги, хотя они и не имеют больше ни храмов, ни подвластного им грома, все же сохранили средства проявлять свой дурной характер.

Г-н Клод Террас более почитателен и не позволяет себе никогда показывать язык высокой музыке. Я даже нахожу его подчас немного церемонным. Разве не доходит он до того, что проявляет уважение к устаревшим формам старой комической оперы? Об этом свидетельствует ноктюрн — впрочем, очаровательный, — которым начинается третий акт «Владельца господина де Вержи», его последней работы, где он пытается — и зачастую успешно — возродить оперу-буффа, о которой я собираюсь с вами поговорить.

Говоря по правде, мне, несмотря на мою неопытность в этом деле, кажется, что музыке буффа следовало бы извлекать комические эффекты только из самой себя. Позволю себе сказать, что это так же трудно осуществимо, как «Парсифаль» (чтобы привести в качестве сравнения такое произведение, где нет хотя бы самонаименованного повода для смеха). И вот почему Оффенбах бывает иногда великолепен. Ибо если посмотреть текст хора из «Разбойников» — «Я слышу стук сапог...», то надо признать, что не слова эти являются обязательным возбудителем смеха до слез; только сама музыка вызывает его взрыв. С другой стороны, у Оффенбаха есть элемент «неряшливости» (извините за техническую резкость этого термина), несомненно входящий в специфику его воздействия. Надо хвалить г-на Клода Терраса за то, что он умеет сохранить хороший музыкальный вкус в самых щекотливых ситуациях. Но не происходит ли это в ущерб смеху, в ущерб полету той буфонной фантазии, которую мы требуем от К. Терраса и которой он подрезывает крылья из страха прослыть композитором свихнувшимся, вроде Эрве? Оффенбах инструментал тягело; К. Террас инструментует искусно. И в этом случае также я позволю себе утверждать, что в некоторых неожиданных сочетаниях тембров таятся неиспользованные

источники смешного. К. Террас знает это, конечно, лучше меня, и применение им автомобильного гудка, возвещающего о возвращении «крестоносцев» из святой земли, во «Владетельном господине де Вержи» — бесспорное изобретение. Только эти черти-крестоносцы поют нечто, что я предпочел бы слышать в ритме, более прихрамывающем, даже спотыкающемся, по-настоящему высмеивающем ужасы войны, которую взбалмошный владетельный господин де Вержи заменил чем-то, подобным «гастролям великих князей в Лютении». . . У меня такой вид, точно я критикую, но я не имею на это никакого права, поскольку целым рядом своих особенностей «Владетельный господин де Вержи» — произведение забавное.

Надо его послушать и поощрить гг. де Каийе, де Флера и К. Терраса за их попытку создания оперы-буффа, поощрить хотя бы только для того, чтобы пристыдить. . . ту, другую оперу, которая не является ни буффа, ни оперой, но особого рода микробом, с разрушительными последствиями которого следует героически бороться. Народ, который разучился смеяться, уже не очень способен испытывать и энтузиазм. Не возвращаясь к плохому музыкальному вкусу Второй империи, можно пожелать нашей Третьей республике стряхнуть с себя атмосферу посредственности, которая, если не поостеречься, неминуемо приведет к самому безнравственному, что только есть на свете, то есть к Скуке.

Чистая случайность объединила в этом фельетоне имена «Владетельного господина де Вержи» и «Вертера». Между этими произведениями нет ничего общего, разве только что в одном плачут, а в другом смеются с одинаковым основанием.

Я слишком кратко сообщил вам об энтузиазме, с которым было принято возобновление «Вертера». Энтузиазм этот как нельзя более оправдан, ибо никогда г-н Массне не показал так хорошо, как в «Вертере», чарующие качества дарования, сделавшего его музыкальным историком женской души.

Со своей стороны, должен признаться, что я как раз предпочитаю в «Вертере» женскую его половину и преимущественно образ Софьи — сплошное очарование от начала до конца пьесы, в которой драматическая сторона обостряется самым досадным образом. Как хотите, а я никогда не смогу с легкостью допустить, чтобы человек, в самом

деле выстреливший в себя из пистолета, продолжал жаловаться на жизнь, вместо того чтобы поручить душу богу. Ведь совершенно ясно, что ему следует торопиться... Право же, зрелище этих последних печальных минут отнюдь не усиливает волнение слушателей и даже наоборот, поскольку почти возникает соблазн «хронометрировать» эту агонию... (потому что она неправдоподобна).

А между тем... Сколько прелестных эмоциональных возможностей в ночном возвращении Шарлотты и Вертера в первом акте! Почему понадобилось, чтобы такое очарование вдруг сменилось орущими тромбонами, да еще подчеркнутыми содроганиями литавр? Я не сумел бы этого объяснить, так же как не могу не сожалеть об этом. Г-н Массне иногда очень неправ, нарушая мечты, так ловко им самим сотканным, шумом, предупреждающим публику о том, что можно аплодировать. Смеею заверить его, что публика стала бы аплодировать и без столь грубого приглашения.

«К тому же известно, насколько музыка г-на Массне трепещет волнением, порывами, объятиями, желающими перейти в вечность. Ее гармонии похожи на руки, мелодии — на затылки; она вызывает желание наклониться к женской головке, чтобы любой ценой выяснить, что происходит там внутри...»

Философы и люди здравомыслящие утверждают, что там не происходит ничего, но это не может всецело отменить противоположную точку зрения, что и доказывает пример г-на Массне, во всяком случае, доказывает в том, что касается мелодии. Ко всему прочему, этой же своей тенденции композитор обязан местом, занимаемым им в современном искусстве, местом, вызывающим глухую зависть. И это, конечно, наводит на мысль, что местом этим пренебрегать не стоит...»

К этим строкам, написанным в 1901 году, я ничего не имею добавить. И фортуне, как женщине, было к лицу благосклонно относиться к г-ну Массне, так же как иной раз и изменять ему. Она и не упустила этой возможности. Было время, когда считалось хорошим тоном «копировать» мелодические «фасоны» г-на Массне. Затем вдруг сразу те, кто так беззастенчиво его грабил, обошлись с ним жестоко... (Это очень некрасиво).

Г-н Массне смог убедиться в том, что он всегда будет прав и что, несмотря на людскую зависть, его прекрасные слушательницы относятся к нему с прежней горячно-

стью... Разве не находят они в этой музыке тех мгновений, когда они, переживая божественное волнение, становились более прекрасными? Уверю вас, что такие вещи не забываются.

И любовь к музыке Массне — традиция, которую женщины будут передавать еще очень долго из поколения в поколение. Этого, право, достаточно для славы человека.

«Gil Blas», 27 апреля 1903 г.

*Гастроли великих князей в Лютеции* — намек на известное, весьма веселое времяпрепровождение русских великих князей в Париже.

### 30

## СООБРАЖЕНИЯ ПО ПОВОДУ РИМСКОЙ ПРЕМИИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ТРЕБОВАНИЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ

Можно по-разному говорить о Римской премии... Прежде всего можно определить ее учреждение как нелепость... Эта точка зрения выражается обычно следующим резким замечанием: «В конце концов, сударь, можете ли вы объяснить мне, почему посылают композиторов в Рим?» На что отвечают, что премия получила в некоторых кругах характер суеверия. Быть или не быть награжденным Римской премией разрешало вопрос, имеется ли — да или нет — у человека талант. И хотя решение это не отличалось непогрешимостью, оно, во всяком случае, было удобным способом подготовки общественного мнения к ведению несложной бухгалтерии.

К сожалению, сразу же теряешь почву под ногами, убедившись, что г-н К. Сен-Санс, официальный глава молодой французской школы, не был награжден Римской премией, так же как не был награжден ею и г-н Венсан д'Энди, вождь, избранный другой, более молодой группой... Не обсуждая в данном случае персональной ценности этих двух людей, надо все же сказать, что оба они — одинаково «на виду». Не видя ни того, ни другого в списках награжденных, приходишь к мысли о некоей порочности в системе распределения чести состоять в этих списках, так как и К. Сен-Санс и В. д'Энди были, рассуждая логично, достойны такой чести больше, чем кто бы то ни было.

Говоря по правде, выступать в роли критика учрежденной премии для меня не совсем удобно. Выходит, будто я брезгаю блюдом, которое поедал, как и многие другие, поскольку, будучи сам награжденным Римской премией, питался за столом виллы Медичи, если, конечно, можно назвать питанием режим, схожий с режимом ресторана, где за 1 франк 25 сантимов вы остаетесь с разрушенным желудком до конца ваших дней. . . До сих пор еще вспоминаю с содроганием некое блюдо, претенциозно именуемое «*Roba dolce*»,<sup>1</sup> где вкус керосина, глухо примешивавшийся к прокисшим сливкам, настраивал на меланхолический лад нашу молодую гордость награжденных Римской премией. Оставим, однако, в стороне эти чисто материальные соображения, быть может недостойные молодых людей, достаточно влюбленных в искусство, чтобы забыть самую элементарную заботу о здоровье. . . Имеются более веские основания оспаривать целесообразность этой премии. Их высказывали, пожалуй, повсюду, и даже в Палате депутатов, но пока что это не принесло серьезных результатов.

Заметьте, что я нахожу очень полезным облегчение молодым людям возможности спокойно попутешествовать по Италии и Германии; но почему же ограничивать это путешествие только двумя странами? И, в особенности, к чему этот злосчастный диплом, уподобляющий юношей жертвенным животным? Кроме того, академическое хладнокровие, с которым господа, члены Института, избирают того, кто из всех молодых людей будет артистом, трогательно по своей доверчивой наивности. Что известно об этом членам Института? Откуда берут они на себя смелость управлять судьбой, будущее которой столь гадательно?

Музыка — математика танцевальная, и элементы ее входят в состав Бесконечности. Музыка ответственна за движение вод, за игру воздушных течений, колеблемых изменчивым ветром; нет ничего музыкальнее солнечного заката!

Для тех, кто умеет смотреть с волнением, — это самый прекрасный урок развития материала, урок, записанный в книге, недостаточно изучаемой музыкантами, — я имею в виду книгу Природы. . . Композиторы читают книги глазами старших мастеров и благоговейно перебирают старую звучащую пыль. Это хорошо, но искусство может быть где-то дальше. . .

<sup>1</sup> *Roba dolce* — сладкое блюдо (итал.).



Возвращаясь к вопросу о Римской премии, надо сказать, что конкурс этот происходит на основе произведения, именуемого «кантатой»: это форма гибридная, состоящая из неуклюжего применения самого банального, что есть в опере, и из «симфонии с поющими действующими лицами». Изобретение это носит поистине «институтский» характер, и я не советую никому признаться в его авторстве! По такой работе, думается мне, невозможно ни судить, ни выяснить, знают ли молодые люди свое ремесло музыканта. . . К тому же всем известно, как это происходит. . . За несколько месяцев до конкурса конкурсантов тренируют на «беговой дорожке — кантате» (как лошадей перед скачками на Grand Prix). В премированных за прежние годы кантатах ищут тех приемов, за которые можно получить премию, и. . . фокус удается, к великой радости родителей и присутствующей публики. Сверх всего, награжденный попадает в объятия г-на Т. Дюбуа. Можно сказать без всякой предвзятости или парадокса, что это приблизительно все, к чему приводит Римская премия. Если считают абсолютно необходимым выдать диплом, то нельзя ли было бы ограничиться «удостоверением о высшем образовании»? Но отнюдь не «удостоверением о наличии воображения», бесполезно смехотворным и совсем не надежным. Оно может даже стать опасным: за благосклонность официальных кругов к награжденным Римской премией мы расплачиваемся тем, что слушаем большое количество плохой музыки. А семьи, озабоченные будущим своих детей, видят в премии поощрение, особенно желательное с того времени, как карьера инженера оказалась слишком затрудненной. С другой стороны, этот род сверхкультуры отличается серьезным недостатком: отдаляет молодых музыкантов от чистой музыки. Проклятая «кантата» прививает им смолоду вкус к театру (театру, который во множестве случаев является не чем иным, как отчаянным расширением кантаты). Едва возвратившись из Рима, молодые люди, охваченные лихорадочной поспешностью идти по следам старших, начинают охотиться за либретто. Ренан сказал где-то (а может быть, это сказал г-н Баррес), что писать до сорока лет самонадеянно. Можно было бы распространить эту точку зрения и на драматическую музыку, которая (не считая, конечно, гениального исключения) тоже становится по-настоящему ценной только к этому возрасту ее авторов.

Когда жалуется на малое количество симфоний, которые Франция может противопоставить другим странам, в этом надо, может быть, обвинять Римскую премию. Если бы я интересовался статистикой, я бы легко доказал, что вся или почти вся симфоническая музыка не отмечена государственным клеймом. А когда это клеймо существует — результаты не всегда те, которых от этой музыки ждешь. Приведу знаменитый пример господина Массне! Разве не было у него совсем недавно как бы дебюта в области симфонической музыки, когда в консерватории исполнили написанный им концерт для фортепиано с оркестром?.. Композитора несколько непочтительно отослали обратно к «Манон». Этот концерт был, по всей вероятности, не хуже другого, но образование и направленность г-на Массне отдалили его от чистой музыки, и он уже не смог отличиться в ней с тем торжествующим мастерством, которое привычно для него в театре.

Что же касается камерной музыки, то Моцарт, Бетховен, Шуман и другие написали ее много. Это — к счастью, так как весь современный репертуар можно перечислить, не переводя дыхания. Он оседает под тяжким грузом Прошлого, и не потому, что в нем нет ни одного совершенного сочинения, а потому, что его недостаточно поощряют. Я не говорю о сонате вообще и о сонате для фортепиано в частности: соображения по этому поводу неактуальны. По этой же причине наша эпоха может быть представлена одной-единственной сонатой для фортепиано, а именно сонатой Поля Дюка. По величию концепции она идет сразу после сонат Бетховена. Это было значительным событием, которое могло поощрить любителей высоких умозрений.

Однако надо признаться, что этот музыкальный жанр требует особой «алхимии», которой надо принести в жертву свою собственную милую безмятежность... Это трудно выдержать и это совершенно непроизводительно. Прощайте любезные авторские права, прощай столь лестное директорское рукопожатие! Вы превращаетесь в некую разновидность частного ученого, и ваши сотоварищи смотрят на вас с той снисходительностью, которая от сознания собственного успеха становится презрительной.

Но вернемся к Римской премии, прошу вас...

Если допустить на мгновение существование «удостоверения о высшем образовании», выданного на основе совокупности приобретенных знаний и доказывающего, что

учащийся изучил всю музыку и все ее формы, почему же не послать имеющих это удостоверение в путешествие по Европе? Пусть они выберут себе учителя, или — если им посчастливится его найти — честного человека, который преподаст им, что Искусство не обязательно ограничивается только произведениями, субсидируемыми правительством. . . Что искусство надо любить сквозь все соблазны, сквозь все невзгоды и никогда не рассчитывать на него как на средство добиться известного «положения». Постараемся же восстановить те прекрасные традиции прошлого, при которых артисты гордились своим учителем и были способны к преданности по отношению к товарищам; ибо если они и соревновались в искусстве, то без той кровожадности, которая характеризует современность.

Как никак, нельзя вспоминать без волнения восхитительный пейзаж, обрисованный деревьями виллы Медичи и продолженный фиолетовой мягкостью умбрийских гор. Архитектура «Лоджии» с мраморными контурами такой декоративной чистоты может также вызывать бесконечные мечтания. Мне кажется, что даже при небольшой затрате средств можно было воздвигнуть в таком обрамлении университет, подобный тем, которые являются гордостью Оксфорда. Было бы также бесполезно перенять отсюда и материальные условия; эти последние на вилле Медичи весьма посредственны со всех точек зрения и не могут заставить гордиться тем, что ты француз. А между тем римские условия могли бы, пожалуй, быть прекраснее, чем в Оксфорде, и содержали бы в себе столько же роскошного прошлого. . . Эта вилла Медичи, возвышающаяся над Римом во всей своей гордой красоте, — разве не должна она была бы стать центром интеллектуализма, трепещущего всеми содержащимися в нем искусствами, центром, куда стремились бы с молодой, доверчивой радостью? К сожалению, вилла для многих всего лишь место, куда стекаются «отбывать повинность». . . Только «строевые занятия» заменены здесь «посылками», качество которых не в полной мере доказывает, что над ними много работают.

Печальное заключение, способное доказать лучше всякой критики бесполезность Римской премии — по крайней мере в смысле ее влияния на судьбы искусства, которым определяется красота эпохи.

«Musica», май 1903 г.

## ПИСЬМА ИЗ ЛОНДОНА. ТЕТРАЛОГИЯ

29 апреля 1903 г.

Дорогой директор,

«Отъезд — всегда немного смерть...» — сказал поэт! Выражаясь с меньшим лиризмом, скажу, что отъезд — это мгновенное упразднение того «Я», к которому привык. Ничто не оставляет более острого впечатления одиночества, как мимолетное посещение страны, язык которой понимаешь плохо. («Моя глотка из металла не владеет всеми языками», увь!) В чужой стране в какой-то мере обезличиваешься и, несмотря на изысканную предупредительность английского полисмена, ловишь себя на том, что скучаешь по крепкому словцу французского полицейского.

Была бы у нас душа тех перелетных птиц, родина которых изменяется с временами года! Правда, для того чтобы выехать по железной дороге, надо выполнить больше формальностей, чем для отправки в беспредельность. К тому же птицы не уносят с собой подобие внутреннего ощущения «дома», состоящего из наших ежедневных привычек, во имя которых мы слишком строго судим, естественно, отличающиеся от наших обычаев других стран.

Я второй раз приезжаю в Лондон, и так как эти письма не претендуют на то, чтобы «открыть» Англию, надо извинить меня, если они покажутся или слишком банальными, или чересчур индивидуальными. Трудно, избежав одного из этих недостатков, тотчас не впасть в другой. Кстати, разве самые видные «очеркисты» уже не написали всего о лондонском воздухе, насыщенном сажей, о быстрой езде «кебов», о том, каким тщеславным, дурным вкусом отличаются памятники Лондона!

Я бы хотел, однако, выступить против мнения, опирающегося на высокий авторитет Тэна и щедро распространяемого его последователями. Желая подчеркнуть активность англичан, отрицают возможность встречи на улицах Лондона праздно фланирующих.

Какое заблуждение, милорд! И какими «бедовыми детьми» бывает иногда философы... Фланирующих нет в Сити, квартале, предназначенном исключительно для сделок, которые заключаются с быстротой, не известной в Париже. Здесь, само собой разумеется, не следует фла-

нирывать под страхом увидеть и свои мечты и самого себя под колесами разноцветных и бесчисленных маленьких омнибусов, неутомимо курсирующих по улицам столицы. Но во всех других местах, слава богу, фланируют! Только англичанин фланирует с важностью. У него такой вид, точно он выполняет задание, и вовсе нет той специфической манеры держаться, которая присуща любителям, сидящим на скамейках наших бульваров.

Из-за постоянной заботы о *respectability*,<sup>1</sup> одинаково присущей как г-ну Дж. Чемберлену, так и пьянице — продавцу газет, каждый английский гражданин переживает прилив надменности, взирая на собственное величие и моральную силу. Невозмутимо обзирает он самые тревожные международные осложнения. — «Позор тому, кто дурно подумает об этом». . . И никому в голову не приходит снова пробудить неприятные старые счета по поводу Ватерлоо и Grand Prix.

Пишу Вам эти строки у открытого окна, выходящего на угрюмую Темзу, очарование которой, как уверяют, можно ощутить несколько дальше (извините за невозможность пойти в этом удостовериться). Напротив меня пожилой господин читает одну из пухлых английских газет. Я не знаком с этим пожилым господином, и он, вероятно, никогда не познакомится со мной. . . Может быть, он (чтобы вознаградить себя) подписался на «Gil Blas»? . . . Что ни предположение, то загадка, которую не разрешить даже нашему Полю Бурже. . . и из-за этого я чуть не позабыл, что приехал сюда с целью «репортажа по вопросам искусства». . . Завтра я расскажу Вам о великолепии представлений «Кольца Нибелунга», поставленного под музыкальным руководством Ганса Рихтера.

30 апреля 1903 г.

Я не собираюсь выяснить с точностью, «в чем заключается превосходство англо-саксов», но среди прочего у них есть Ковент-Гарден. . . Особенность этого театра в том, что музыка чувствует себя в нем привольно. . . Строя его, гораздо меньше заботились о пышности его убранства, нежели о совершенной акустике. В театре многочисленный оркестр, строго дисциплинированный. Ко всему прочему, ответственным за художественное руководство является

<sup>1</sup> *respectability* — респектабельность (англ.).

г-н Андре Мессаже, безупречный и безошибочный вкус которого, думаю, никого не удивит. Вы сами понимаете, насколько это необычно! Кому-то пришло в голову, что музыкант может принести пользу в музыкальном театре! Право же, или эти люди сошли с ума, или же мы на самом деле погрязли в рутине! Во всяком случае, я не собираюсь заниматься сравнениями: слишком неоспоримыми оказались бы доказательства убожества наших возможностей, и наша национальная гордость могла бы почувствовать себя оскорбленной... Только пусть трубы, воспевающие славу нашей Оперы, не фальшивят; или лучше вставим в них сурдины...

Я присутствовал при представлении «Золота Рейна» и «Валькирии»... Невозможно достичь большего совершенства. Если можно критиковать декорации или некоторые световые эффекты, то надо воздать должное художественной тщательности постановки в целом.

Доктор Рихтер дирижировал первым исполнением тетралогии в Байрейте в 1876 году. В то время волосы и борода его были светло-рыжими. С тех пор волосы его вылезли, но глаза за очками в золотой оправе сохранили чудесный блеск... Это глаза апостола, каким он и является в действительности, по крайней мере в том, что касается служения Вагнеру; а если и перестанет им быть, то лишь благодаря решению, принятому г-жой Козимой Вагнер заменить его столь же уважаемым, сколь и посредственным сыном — Зигфридом. Это было, конечно, безукоризненно с точки зрения домашней экономии, но плачевно для славы Вагнера. Такому человеку, как Вагнер, нужны люди, как Рихтер, Леви или Мотль... они являются частью чудесного приключения, в силу которого он в нужную минуту встретил короля... Не говоря о Листе, которого Вагнер добросовестно обкрадывал, чему тот не противопоставлял ничего, кроме согласия, выражающегося доброй улыбкой.

В Вагнере было нечто от чудотворца, и безнаказанность его господства почти оправдывает его невозмутимое честолюбие.

Если Рихтер похож на апостола, то, дирижируя оркестром,— он сам господин бог... (И, кстати, будьте уверены, что господин бог не пустился бы в подобную авантюру, не воспользовавшись предварительно кое-какими советами Рихтера.)

В то время как его правая рука, вооруженная скромной маленькой палочкой, обеспечивает точность ритмов, левая неутомимо поспевает всюду, указывая каждому, что ему надлежит делать. Рука эта «изменчива и разнообразна», гибкость ее неправдоподобна. Затем в такой момент, когда кажется невозможным достичь большего звукового богатства, обе его руки поднимаются сразу, и оркестр бросается в музыку с таким непреодолимым пылом, который сметает, как соломинку, самое закоренелое равнодушие. Вся эта пантомима остается сдержанной, никогда не навязываясь глазу и не становясь между музыкой и публикой. Я тщетно пытался встретиться с этим феноменальным человеком. Это мудрец, который непримиримо избегает интервью. Я смог увидеть его мельком, когда он репетировал с Фафнером, бедным драконом, на котором Зигфрид, героическая скотинка, должен испробовать силу своего меча... Всем, я уверен, будет понятно мое волнение, когда я смотрел на склонившегося над клавиатурой добросовестного старого человека, выполняющего работу безвестного репетитора... Можно ли беспокоить такого славного человека под суетным предлогом вызвать его на откровенность? Разве не было бы это так же чудовищно, как наглое предложение мгновенно вырвать вам зуб?

Вы сами понимаете, что с театров Германии были сняты сливки, чтобы подобрать певцов, достойных подобного исполнения; они решительно все заслуживают упоминания... Я отмечу сегодня г-на Ван-Дейка, который показал фантастическую иронию Логе в «Золоте Рейна» и страстный лиризм Зигмунда в «Валькирии». Г-н Либан в роли нибелунга Миме, невероятный по пресмыкающемуся притворству, несмотря на это, чудесно поет. Эти два человека — великие артисты... Г-жа Циммерман заставляет почти забыть г-жу Карон, передававшую образ Зиглинды с таким захватывающим обаянием. Что же касается трех дочерей Рейна, то я просто-напросто пожелаю Вам самим их услышать...

Английская публика слушает со вниманием, можно сказать, неистовым. Если кто-нибудь и скучает, то заметить этого никак нельзя. С другой стороны, поскольку зал во время действия погружен в темноту, можно даже спать без всяких опасений. Аплодируют только после конца каждого действия по установленной Вагнером традиции, и доктор Рихтер уходит удовлетворенный, равнодушный

к овациям, торопясь, быть может, к подкрепляющей кружке пива.

В следующем письме я расскажу Вам о том впечатлении детской феерии, которое исходит от постановки тетралогии; мне остается послушать «Зигфрида» и «Гибель богов».

«Gil Blas», 5 мая 1903 г.

*«Отъезд — всегда немного смерть...»* — Дебюсси цитирует первую строку известного стихотворения Э. Арокура.

*«Повор тому, кто душно подумает об эгоизме»* — слова, начертанные на английском ордене Подвязки.

## 32

### БЕРЛИОЗ И Г-Н ГЮНЦБУРГ

Берлиозу никогда не везло. Он страдал от неполноценности оркестров и умов своего времени. А вот сегодня изобретательный ум г-на Гюнцбурга при поддержке французского Общества больших концертов берется за пересмотр и умножение его посмертной славы путем инсценировки «Осуждения Фауста».

Без всякой предвзятости можно, по меньшей мере, противопоставить этой переработке неопровержимый факт: поскольку Берлиоз умер, не оставив точных указаний относительно целесообразности подобной инсценировки, — рациональность ее весьма спорна. К тому же рядиться в одежду мертвого без особого на то приглашения кажется мне весьма бесцеремонной расправой с тем чувством уважения, которое мы обычно испытываем по отношению к умершим. Но повторяю еще раз: доверие, которое г-н Гюнцбург никогда не переставал испытывать по отношению к собственной изобретательности, позволяет ему, не задумываясь, обращаться с Берлиозом как с родным братом и выполнять указания, полученные им, по всей вероятности, из потустороннего мира.

В этом г-н Гюнцбург — продолжатель прискорбной традиции, по которой шедевры порождают комментирующих, приспособляющих и кромсающих... бесчисленное племя, представители которого рождаются без определенных полномочий, за исключением попытки окружить туман-



ном слов и громких эпитетов вышеупомянутые злосчастные шедевры.

И дело, увы, не в одном Берлиозе! Есть еще знаменитая «улыбка Джоконды», которую забавное упрямство навсегда заштамповало определением «таинственная». И симфония с хором Бетховена, ставшая жертвой интерпретаций до того сверхчеловеческих, что произведение — сильное и ясное — превратилось на долгое время в пугало для публики. . . И все творчество Вагнера, которому понадобилась его основательность, чтобы противостоять изобретательному неистовству компиляторов.

Все эти происки представляют собой некий вид специфической литературы и даже некую признанную профессию, позволяющую добиться всего при условии никогда не выходить за ее пределы. Обязанность говорить о других неизбежно избавляет от необходимости говорить о себе, что бывает занятием подчас опасным. С одной стороны, это похвально, с другой — в этом, быть может, сказывается лишь неполноценность, которую большая или меньшая доля ловкости может сделать явной.

До сих пор Берлиоз избежал покушений. Только г-н Жюльен в чудесно документированной книге благоговейно рассказал о крестном пути его славы и г-н Фантен-Латур изобразил в литографиях мечты, навеянные его музыкой. Кстати, благодаря своему стремлению к колориту и литературному подтексту Берлиоз был тотчас признан художниками. Можно даже без иронии сказать, что Берлиоз всегда был излюбленным музыкантом для тех, кто не очень хорошо разбирался в музыке. . . Профессионалы же до сих пор еще шарахаются от его «вольностей» в гармонии (они даже называют их «угловатостями») и от его расправы с формой. Возможно, что эти причины и обусловили почти полное отсутствие его влияния на современную музыку, проявления которого остались в какой-то степени единичными. Во Франции я вижу только одного Гюстава Шарпантье, у которого можно найти следы влияния Берлиоза, да и то, если рассматривать его сочинения с чисто декоративной стороны. В своих самых существенных чертах искусство Шарпантье, бесспорно, самостоятельно.

Должен сказать, что Берлиоз никогда не был тем, что называется театральным музыкантом. Несмотря на подлинные красоты «Троянцев», лирической трагедии в двух частях, несоразмерность этих ее частей создает затрудне-

ния при ее постановке, а впечатление от нее почти однообразное, чтобы не сказать скучное. . . К тому же Берлиоз не вносит сюда никакой выдумки. Он идет здесь по стопам Глюка, которого страстно любил, и Мейсрбера, которого беззастенчиво ненавидел. Нет, не здесь следует искать Берлиоза. . . Он — в чисто симфонической музыке или в «Детстве Христа», являющемся, быть может, его шедевром, в «Фантастической симфонии» и в музыке к «Ромео и Джульетте».

Но г-н Гюнцбург не дремал и сказал: «Мой дорогой Берлиоз, вы ничего не понимаете! . . . Если вы потерпели неудачу в театре, то это потому, что я, к сожалению, не мог помочь вам своим опытом. . . Наконец вы умерли, и мы сможем теперь поставить все на свое место. Послушайте! Вы написали драматическую легенду «Осуждение Фауста». Это недурно, но нежизненно! Ну как можно заинтересоваться вашим «Венгерским маршем», если не видишь солдат,двигающихся в глубине сцены? . . . А танцы сильфид? Это очень милая балетная музыка, но вы никогда не заставите меня поверить, что простой симфонический оркестр может заменить собой очарование танцовщицы. . . А «Скачка к бездне»? Это же ужасающе, дорогой мой. Но вы увидите, как это станет страшно и захватывающе! Я поверну вспять течение рек, чтобы получить естественные водопады. У меня будет идти дождь из настоящей крови, доставленной с бойни. Лошади Фауста и Мефистофеля будут топтать настоящие трупы. К счастью, вам нельзя будет ни во что вмешиваться! Вы были при жизни таким странным, что ваше присутствие могло бы только все испортить».

Сказав так, г-н Гюнцбург взялся за дело и стал без памяти приспособлять. Путешествуя по «Осуждению», он убедился лишний раз в том, что этот «проклятый Берлиоз» решительно ничего не понимал. . . «Слишком много музыки, — ворчал Гюнцбург, — так-то писать легко!» Но ведь не «хватает связи, мне нужны речитативы. Как-никак, все же жаль, что он в самом деле умер! . . . Ну, ничего не поделаешь, обойдемся без него. . .» И г-н Гюнцбург обошелся без Берлиоза, заказал речитативы и перетасовал порядок сцен. Все или почти все стало для него предлогом для балета, для фигурантов, в результате чего появилось произведение, где ухищрения феерии смешались с увеселениями, которые можно найти в «Folies-Bergères».

Бог мой! В Монте-Карло это еще могло сойти. Туда

проезжают не совсем для того, чтобы внимать произведениям искусства, и музыка имеет там приблизительно такое же значение, как погожий день. Восхитительные авантюристы, являющиеся украшением Монте-Карло, не вникают в подробности музыкального представления, а очаровательные барышни-космополитки видят в музыке столь же неиззойчивый, сколь и полезный аккомпанемент к расточаемым ими улыбкам.

Для Парижа надо было найти нечто лучшее. Вот тут-то и выступило французское Общество больших концертов, хорошо известный эклектизм которого не страшится никакой жертвы. На этот раз, мне кажется, оно пожертвовало всем, включительно до самого элементарного чувства меры. Желание Общества преподать Франции уроки высокой музыки увлекло его, я думаю, дальше пределов дозволенного. Светские люди могут ошибаться сильнее других по причине отсутствия тренировки в музыкальных вопросах. Тем не менее в качестве исполнителей были приглашены чудесные певцы, как, например, г-н Рено, быть может единственный артист, помогающий вытерпеть изобретенный беспокойным остроумием г-на Гюнцбурга образ Мефистофеля и вносящий в этот образ бездну чувства меры и личного вкуса. Г-н Альварец и г-жа Кальве слишком знамениты, чтобы не быть совершенными даже в «Осуждении», хотя один бог знает, что за роли марионеток они на себя взяли.

В конце концов имеются все же два персонажа, которые никак не могут прийти в себя от изумления. Прежде всего Фауст! Что вы хотите, он хотя и встретился снова с г-ном Колошом, но удивлен необходимостью заполнять такты, во время которых привык оставаться неподвижным, необъяснимой для него пантомимой.

Что касается музыки, то и она сопротивляется, сознавая, что часто является лишней, а то и вовсе бесполезной. Она до такой степени не театральна, бедняжка, что стесняется и своей звучности, и той неуклюжей роли, которую ей приходится играть в сценическом действии, навязанном ей г-ном Гюнцбургом.

Отныне г-н Гюнцбург может спать спокойно; ему поставят бюст в садах Монте-Карло как раз против бюста Берлиоза. Он будет там гораздо больше к месту, и Берлиозу, право же, не придется жаловаться на такое соседство.

«Gil Blas», 8 мая 1903 г.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР ОПЕРЫ. «ГЕНРИХ VIII»,  
ОПЕРА В ПЯТИ АКТАХ Л. ДЕТРОИЯ И АРМАНА  
СИЛЬВЕСТРА, МУЗЫКА Г-НА КАМИЛЯ СЕН-САНСА

Следует почтительно приветствовать только что состоявшееся в театре Оперы возобновление «Генриха VIII». Быть может, перед нами проходит последняя историческая опера!.. Во всяком случае, надо надеяться, что она действительно историческая, хотя, с другой стороны, думается, что трудно преуспеть в этом жанре больше, чем удалось Мейерберу. Это вовсе не намек на то, что г-н Сен-Санс совершил ошибку, написав «Генриха VIII». Но ему недостает напыщенности в проявлении дурного вкуса, характерной для Мейербера.

Г-н Сен-Санс больше музыкант, чем театральный человек, и пользуется дешевыми эффектами, допускаемыми театральной формой, только в крайнем случае. К тому же он вносит в нее ту искренность, которой никогда не было у Мейербера, родившегося хитрецом (хотя и в Берлине, в 1791 году). И если Генрих VIII поет слишком подслащенные каватины, то это только потому — поверьте — что так захотел и так понял его г-н Сен-Санс. Все, кстати, знают, что самый кровожадный тигр может издавать мяуканье, способное растрогать ребенка. Поэтому слишком подслащенные каватины, когда дело идет об общеизвестной жестокости Генриха VIII, приобретают характер высокой исторической точности. Г-на Сен-Санса упрекали за компромиссы, допущенные им в драматической музыке, и, естественно, противопоставляли ей музыку симфоническую, в которой не содержится ни одного. Отсюда выводили заключение, что эта последняя пошла не по тому пути, который был бы желателен.

Этим самым доказывают забывчивость в отношении того, что г-н К. Сен-Санс исповедует нетерпимость в обратном смысле... В то время как другие пользуются ею с целью все разрушить, он видит в ней только основание все сохранить. Его учителя завещали ему музыкальные приемы, которые он находит хорошими, и он чувствует к ним естественное уважение, не позволяющее ему изменить в них что бы то ни было. Я не вижу, в чем его за это упрекать; я даже нахожу в этом доказательство ар-

тистической пронизательности, довольно редкой в наше время, когда столько вещей переименовывают, не достигая этим более ощутимых результатов. Осознавать возможность своего искусства — неоспоримый признак артистической солидности. (У Лафонтена есть басня на эту тему.)

Возобновление «Генриха VIII» прошло с самым живым успехом; оно отличалось прекрасным исполнением. Блеск определений меркнет рядом с личностью мадемуазель Бреваль: сказать, что она «изумительно прекрасна» или «чудесно певуча», — значит ничего не сказать... «Слова, слова, слова!» — как говорил наш старый Гамлет... Среди другого она обладает удивительной музыкальной чуткостью и инстинктом нужного жеста, что позволило ей достичь в последних актах истинной выразительности в пении и в манере держаться.

Невозможно воплотить образ Анны Болейн лучше, чем это сделала г-жа Эглон. Она вся проникнута страстной печалью... Никто не умеет, подобно ей, эмоционально умереть на определенной ноте (обычно это происходит на беденькой маленькой ноте, которая совсем этого не ожидает!).

Что касается г-на Дельмаса, то невозможно обрисовать персонаж линией более четкой. Прибавьте к этому его всем известный, столь богатый металлом голос, звучание которого на этот раз поразило в мадригале неожиданной нежностью. Это на самом деле прекрасное искусство.

Все остальные исполнители были приличны... в театре Оперы принято, чтобы первые представления были блестящими.

«Gil Blas», 19 мая 1903 г.

Опера К. Сен-Санса «Генрих VIII» была поставлена впервые на сцене театра Оперы в Париже 5 марта 1883 г.

Басня Лафонтена, которую упоминает Дебюсси, по всей вероятности «Осел и собачка».

## ВПЕЧАТЛЕНИЯ О ТЕТРАЛОГИИ В ЛОНДОНЕ

Трудно представить себе состояние, в которое может прийти самый здоровый мозг после четырех вечеров тетралогии... В нем отплясывается кадрили из лейтмотивов,

где тема «рога Зигфрида» исполняет самые любопытные «визави» с «копьем Вотана», в то время как тема «проклятия» выкидывает навязчиво преследующие вас антраша кавалера соло.

Это даже больше, чем навязчивое преследование... Это полное порабощение. Вы уже не принадлежите себе, вы всегда лишь «лейтмотив», действующий и двигающийся в «тетралогической» атмосфере.

Отныне ни одна из наших повседневных привычек к учтивости не помешает тому, чтобы мы окликали себе подобных возгласами валькирий!.. Хойохо... Хейяха... Хойохей... Как это весело! Хойохей!.. А что скажет продавец газет? Хейохо!..

Ах, милорд! До чего же эти люди в шлемах и звериных шкурах становятся невыносимыми на четвертый вечер... Подумайте, что они ни разу не появляются без сопровождения своего проклятого «лейтмотива», есть даже такие, которые его распевают. Это похоже на тихое помешательство кого-то, кто, передавая вам визитную карточку, стал бы с волнением декламировать ее содержание! Кроме того, это удвоение производит самое досадное впечатление. Во что превращается психологическая роль оркестра, навязывающего нам в течение четырех вечеров бесчисленные комментарии к истории «кольца», потерянного, а затем найденного и переходящего из рук в руки, как в игре в «веревочку». Не говоря уже о том, чего стоит оркестру поддерживать у Вотана его непонимание того, что происходит вокруг! Потому что этот властитель богов, несомненно, самый глупый из них... Он проводит время, заставляя без устали рассказывать себе историю, понятную даже самому безобразному гному, гниющему на заводах Нибельгейма; но сам Вотан умеет только потрясать копьем, вызывать пламя и совершать непоправимые оплошности, заново ставящие все под сомнение. Вы можете возразить мне, ссылаясь на необходимость заполнить четыре вечера... Титанический труд — уверяют закоренелые вагнеристы!..

Нечеловеческое стремление заносчивого тщеславия, требующего одновременно и качества и количества... Стремление, к сожалению, испорченное чисто немецкой потребностью упрямо бить по одному и тому же интеллектуальному гвоздю из страха не быть понятым, что неминуемо вызывает тяжелый груз бесполезных повторений.

Впрочем, действующие лица тетралогии следуют друг за другом в море бездонного тщеславия. Никогда не снисходят они до того, чтобы оправдать свои поступки. Они входят, выходят, убивают друг друга с презрением к какому-либо правдоподобию. . . Таким образом, в «Гибели богов» Хагси, с целью отомстить за своего отвратительного отца-гнома, упраздняет Зигфрида без того, чтобы кто-нибудь из присутствующих при этом подлом поступке «звериных шкур» нашел простой способ в свою очередь упразднить и Хагена. . . А между тем, видит бог, все они отъявленные скоты. . . В этой же драме Брунгильда, исприступная девиственница, попадает на удочку Хагена и Гунтера не хуже невинной причастницы. Право же, не стоит быть дочерью божественного отца! . .

Кроме того, ведь она любила Зигфрида, этого военного героя, столь гордого своим великолепным панцирем; он приходится ей почти братом (благодаря беспутству Вотана все действующие лица тетралогии в большей или меньшей степени братья и сестры. . .) Так разве пристало ей мстить и предавать Зигфрида с таким отсутствием величия? И разве утрата божественной сущности может оправдать это поведение брошенной любовником прислуги? . . Божественная непоследовательность позволит ей через несколько мгновений после того, как был умерщвлен Зигфрид, заявить, что только она одна достойна витать над его телом с необходимыми жестами. (Вышеупомянутые несчастные «звериные шкуры» так ничего и не поняли в возвышенности взглядов молодого героя, которому не хватало только некоторого светского лоска, приобрести который он не успел, будучи слишком занят: то убивал драконов, то слушал пение птиц и т. п.) Как будто не на Брунгильду ложилась полная ответственность за смерть Зигфрида и ее печальные последствия. . .

Хейтохо! Bravo. . . Хейхохей! Так и надо ей. . .

Как я уже говорил, в тетралогии имеются элементы детской феерии, и если, с одной стороны, вовсе не смешно, что драконы поют, птицы дают ценные советы, медведь, лошадь, два ворона да еще два черных барана (и кого-нибудь я, наверно, забыл. . .) вступают в действие очаровательным образом, то, с другой стороны, это смешение дикого человеческого с божественно бесчеловечным совершается отнюдь не безболезненно! Может быть, надо было смело погрузиться по горло в неправдоподобное, не стес-

няя себя вторжением чувств человеческой слабости, так как это могло только принизить героев тетралогии... Черт возьми! Будьте богами... будьте феерическими, но не давайте уроков человечности столь же условных, сколь и бесполезных.

Впрочем, это критика драмы и очень мало меня касается... Предпочитаю заверить вас в том, что в тетралогии имеются жгучие красоты... Среди минут скуки, которую поистине не знаешь чему приписать — то ли музыке, то ли драме, — внезапно возникают места незабываемо прекрасные, пресекающие всякую возможность критики... Это так же неотразимо, как море. Иногда это продолжается меньше минуты, зачастую больше... Я не оскорблю вас точным разбором этих красот; может случиться, что именно они не придется вам по вкусу. С другой стороны, их достаточно, чтобы удовлетворить все аппетиты.

В заключение скажу, что такое значительное произведение, как тетралогия, не подлежит критике... Это монумент, архитектурные контуры которого теряются в беспредельности; его слишком пышное величие сковывает законное желание охватить его размеры, и невольно кажется, что если бы в этом огромном сооружении сдвинуть с места самый маленький камень, оно могло бы обрушиться, как в последней катастрофе, заканчивающей «Гибель богов». Гибнет все человечество, в то время как наверху, на Олимпе, боги неизменно улыбаются, глядя на тщетные усилия Прометеев. (Мне не очень нравится эта последняя фраза... но в применении к Вагнеру она может стать замечательной...)

В этих двух последних драмах исполнение становилось все более совершенным. Г-жа Лайнер-Буркхард поет Брунгильду прекрасным, сильным голосом, в то время как ее руки подтверждают превосходство «системы Сандо». Г-жа Киркби-Люн показала себя бесподобной Вальтраутой, благодаря чему бесконечный дуэт между ней и Брунгильдой был почти приемлем, настолько артистка насыщает его убежденной горячностью. Г-н Краус — молодой и великолепный Зигфрид, расточительно демонстрирующий преодоление опасных вокальных трюков и неотразимые бицепсы.

Что касается г-на Либана, о котором я уже говорил в прошлый раз, то он создал из роли Миме художественный образ, в котором искусство певца сочетается с искусством актера в соотношениях настолько совершенных и редко



встречающихся, что положительно не знаешь, которому оказать предпочтение.

Рихтер был более Рихтером, чем когда бы то ни было. . . В общем, именно он является главным художественным руководителем, обеспечивающим красоту всех этих исполнений; думаю, что никто не поскупится выразить ему беспредельную благодарность. «Взирая с высоты небес — последнего своего прибежища», — Вагнер должен быть доволен. . . Я удивляю очень многих, если скажу, что в Байрейте разделяют этот энтузиазм. . . И все же, мне кажется, можно было бы послать по букету эдельвейсов Рихтеру и Мессаже.

Чтобы вознаградить себя за примерное поведение во время тетралогии, я посвятил свободный вечер посещению «Ампира» — места, соответствующего нашим «Folies-Bergères», но оборудованного с чисто английской комфортабельной роскошью. Музыкальным божком этого заведения является г-н Леопольд де Венцель, «огненные» вальсы которого известны всему Парижу, так же как и его искусство управления воздушной одухотворенностью танцующего существа.

В то время как исполняли принадлежащий перу этого мастера балет, в котором, как мне показалось, одухотворенность слишком часто заменялась эволюциями строго дисциплинированных померанских полков, я забавлялся тем, что представлял себе, какой должна была бы быть атмосфера балета. . . Никогда не следовало бы вносить в его действие другой определенности, кроме той, знаки которой, таинственные и чарующие, запечатлены в крылатой грации ног танцовщицы, в ритмизованной упругости всего ее существа, то хрупкого, как цветок, то нежного, как женщина.

Трепет ножек, нетерпеливый или гневный, может содержать в себе больше ясных намеков на любовь или ненависть, чем условность жестов, при помощи которых обычно выражают эти чувства. . . Прибавьте к этой нереальности мечтательную неопределенность декораций, сотканной скорее световыми эффектами, нежели определенными контурами. Пусть музыка будет хозяйкой, определяющей декоративное оформление; пусть она путем волшебства продолжит безмолвный трепет газовых пачек в шорохе звучностей, на них похожих. Но извините. . . балет уже давно закончился, поскольку фокусник только что извлек из цилиндра по-братски соединенные цвета англий-

ских и французских флагов. Я обратил также внимание на молодую женщину, которая говорит напевая или напевает говоря,— я не смог этого ясно различить. Это прелестное искусство, и мы имеем равноценное в Париже среди людей, которые не больше стремятся петь, чем говорить...

Оркестр «Ампира» мог бы с таким же успехом исполнить тетралогию, как и музыку г-на де Венцеля. На этой констатации, всецело к чести Англии, я заканчиваю это письмо в поезде, который мчит меня в Париж. В этот момент Нормандия — вся в белом и нежном цветении яблонь — похожа на японский эстамп... и пусть эта констатация будет всецело к чести Франции.

«Gil Blas», 1 июня 1903 г.

35

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ.  
«ДОМИК СВИДАНИЙ», КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА  
В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ, СЛОВА ГГ. АЛЕКСАНДРА  
БИССОНА И ЖОРЖА ДОКУА, МУЗЫКА  
Г-НА УИЛЬЯМА ШОМЕ**

Уже давно театр Комической оперы так не оправдывал свое название, как вчера. В течение всего вечера запах пудры «а ля марешаль», изящное коварство щеголеватых вертопрахов, друзей регента Филиппа Орлеанского, банкротство Лоу — все это возвратило нас к отжившим эпохам и формам. Люди, восстающие против прогресса, продолжают находить их очаровательными; другие же настолько удручены, что считают А. Карре виновным в поощрении возврата к одряхлевшему прошлому.

«Домик свиданий» кажется мне безусловно принадлежащим к жанру «большой оперетты», поэтому место его, пожалуй, не совсем в Комической опере; однако надо же сделать что-нибудь для тех, кого утомляет слишком большое количество музыки, и тех, кто воспринимает «символ» почти как личное оскорбление.

К сожалению, музыка г-на Шоме, за исключением нескольких ловких пародий, излишне услужливо относится к 1840 году, эпохе для искусства катастрофической, видевшей славу Адана и знаменитую бездарность другого музыканта (с позволения сказать), Клапписсона...

В пьесе «Домик свиданий» идет речь о некоем Пишоне, придворном золотых дел мастере, неожиданно попадающем в немилость; затем о кавалере де Фаржи, который вдруг влюбляется в милейшую г-жу Пишон и убеждает ее мужа, вышеупомянутого честного Пишона, примириться с развращенными нравами своего времени; это единственный способ, уверяет кавалер, снова вернуть себе расположение регента. С этой целью де Фаржи предоставляет богобоязненному Пишону собственный «домик свиданий», свою бывшую любовницу и организует «галантное празднество», во время которого его переодетый лакей Жакмен должен играть роль регента. Все это подстроено для того, чтобы бедный Пишон был врасплох застигнут женой; она согласилась внять любовным излияниям кавалера де Фаржи только при условии воочию убедиться в том, что ее честный Пишон попросту развратник. Прodelка удается. Г-жа Пишон констатирует факт измены (насколько это возможно). Но в третьем акте подлог кавалера обнаруживается благодаря предательству лакея Жакмена, которому неосторожно отказали от места. И г-жа Пишон, столь же честная, сколь и прелестная, прощает своего Пишона... Сам регент снисходит до посещения своего верного золотых дел мастера, что позволяет тут же и закончить пьесу.

На эту простую интригу г-н У. Шоме написал музыку, устаревшую направленность которой я уже отметил. Несмотря на это, она слушается без утомления, так же как и без удивления; если не считать удивления перед силой иллюзий г-на У. Шоме, позволяющих ему находиться в неведении относительно того, что сейчас идет 1903 год...

Бесспорное умение, проявленное в инструментовке и в построении сцен, заставляет пожалеть о том, что г-н У. Шоме и на этот раз не поступился своим уважением к А. Адану.

Исполнение было очаровательным... Г-н Фюжер воплотил образ славного Пишона, выступив как умелый певец и совершенный актер; временами он проявил бесхитростную заволнованность простого человека, свидетельствующую о его редком искусстве характерного актера.

Что касается г-жи Маргерит Карре, то она была восхитительной г-жой Пишон и оправдывает влюбленную заботливость своего мужа, золотых дел мастера, об этой жемчужине, более драгоценной, чем все его драгоценные камни.

Мадемуазель Мастоно наделяет очарованием своего голоса и своей личности образ Флоранс, покинутой, но услужливой подруги кавалера де Фаржи. Мадемуазель Тифан — Клодина — столь же умелая актриса, сколь и опытная певица. Г-н Клеман, давно не выступавший, смог удивиться в удовольствии, которое он доставил публике, выступив снова, на этот раз в роли кавалера де Фаржи, в которой он элегантен и поет как нельзя лучше. Г-н Дельвой в роли Доминика, слуги г-на Пишона, принимает участие в злоключениях своего хозяина с комическим воодушевлением, которое ничем нельзя смутить.

Мне остается только поздравить остальных участников представления, включая г-на Луиджини, как всегда, достойного похвалы.

В общем, если этот спектакль провожает погребальным звоном старую комическую оперу, то это происходит весело, и я, по правде говоря, не вижу возможности быть за это в претензии на г-на Шоме.

«Gil Blas», 6 июня 1903 г.

## 36

### ВПЕЧАТЛЕНИЯ НАГРАЖДЕННОГО РИМСКОЙ ПРЕМИЕЙ

Римская премия является национальной игрой или, скорее, национальным спортом. Правила этой игры изучаются в определенных местах: в консерватории, в Академии изящных искусств и т. п. Партии, которым предшествует строгая тренировка, разыгрываются один раз в году; арбитрами игры являются члены Института. Отсюда вытекает прелюбопытный факт, а именно, что гг. В. Бугро и Ж. Массне — равноправные судьи этих партий, разыгрываются ли они в музыке, живописи, скульптуре, архитектуре, графике. До сих пор еще не догадались присоединить к ним танцовщика, что было бы логично, поскольку Терпсихора отнюдь не является самой ничтожной из девяти муз.

Самое приятное впечатление, полученное мной от Римской премии, не имело к ней прямого отношения... Это случилось на Pont des Arts, где я ждал результатов кон-

курса, следя глазами за прелестно двигающимися по Сене в разных направлениях речными пароходиками. Я был спокоен, позабыв всякое специфически «римское» волнение, настолько чудесная игра солнечного света в воде была полна очарования, подолгу приковывающего на мостах тех наших восхитительных зевак, которые вызывают зависть Европы. Вдруг кто-то хлопает меня по плечу и говорит прерывающимся голосом: «Вы получили премию...» Хотите верьте, хотите нет, но уверяю вас, что радости моей как не бывало! Я ясно представил себе все неприятности, все беспокойство, которое неминуемо приносит всякое официальное звание. Кроме того, я почувствовал, что уже не свободен.

Эти впечатления впоследствии рассеялись. Трудно ведь противостоять с самого начала легкому фимиану славы, исходящему на первых порах от присужденной Римской премии. Когда я приехал в 1885 году на виллу Медичи, я был недалек от мысли считать себя тем любимчиком богов, о котором говорят античные легенды.

Директором французской Академии в Риме был в то время г-н Каба, уважаемый пейзажист и безусловно воспитанный, светский человек. Он касался жизни пансионеров только как администратор. Был очень мил. Но вскоре на его место был назначен г-н Е. Эбер. Недавно выяснилось, что этот видный художник остался «римлянином» до мозга костей. Его нетерпимость ко всякому порицанию Рима и виллы Медичи вошла в поговорку... Он не допускал ни малейшей критики, касающейся этих двух мест. Помню, я пожаловался однажды на выкрашенные зеленой краской стены отведенной мне комнаты, которые, казалось, удалялись по мере приближения к ним (комната эта хорошо известна всем пансионерам виллы под названием «Этрусской гробницы»). Г-н Эбер ответил мне тогда, что это не имеет ровно никакого значения. Он прибавил даже, что в случае надобности можно ночевать в развалинах Коллизея, так как преимущество испытать «трепет истории» вполне компенсирует риск заболеть лихорадкой.

Г-н Эбер был страстным любителем музыки... кроме вагнеровской. В то время, когда я ощущал себя вагнерианцем до полного забвения самых элементарных правил вежливости, очень далека была от меня мысль, что и я приду, примерно, к тем же взглядам, что и г-н Эбер. Он был пылким и проникательным стариком, испытывавшим чувства

вдоль и поперек, в то время как мы еще только начинали узнавать их содержание и то, как ими пользоваться.

Началась «пансионская» жизнь, содержащая в себе элементы гостиницы для приезжающих, «свободного» коллежа, принудительной светской казармы... Так и вижу столовую на вилле с выстроенными в ряды портретами удостоенных Римской премии как в былые времена, так и недавно. Портреты навешаны до самого потолка, их даже уже трудно различить. Правда, что об изображенных на них уже давно ничего не слышно... На всех лицах повторяется одно и то же немного печальное выражение... Они выглядят потерявшими почву... И, когда спустя несколько месяцев смотришь на множество этих рам одинаковых размеров, кажется, что видишь одного и того же награжденного Римской премией, повторенного до бесконечности!

Разговоры, которые ведутся за столом, неизбежно напоминают болтовню за табльдотом, и было бы напрасным думать, что здесь обсуждают новейшие художественные течения или пламенные мечтания старых мастеров. В силу этого вилла Медичи представляет собой посредственный очаг искусства. Зато там очень быстро постигаешь практическую сторону жизни — настолько все озабочены положением, которое удастся занять по возвращении в Париж...

Взаимоотношений с римским обществом почти не существует, поскольку общество это столь же закрыто, сколь и негостеприимно по отношению к пансионерам виллы Медичи, молодая, чисто французская независимость которых плохо сочетается с римской чопорностью.

Остается возможность путешествовать по Италии... Жалкая возможность, которая не может принести желаемой пользы из-за отсутствия связей в городах, через которые проезжаешь совершенно чужим человеком. Само собой разумеется, что связи эти было бы легко наладить, следовало бы только об этом подумать. Выходишь из положения, покупая фотографические снимки, поскольку терпение молодых женщин, занимающихся этой торговлей, не имеет границ, так же как и их улыбки.

Не желая дискредитировать институт Римской премии, можно, во всяком случае, установить ее непредусмотрительность. Я подразумеваю под этим то полное равнодушие, с которым предоставляют совсем молодых людей увлекательным соблазнам неограниченной свободы (которую они,

кстати, не знают, как использовать), лишь бы они, подчиняясь уставу, высылали свои работы в назначенные сроки («посылки из Рима»). В остальном они свободны от каких бы то ни было обязательств. Между тем, когда приезжаешь в Рим, знаешь очень мало... в лучшем случае знаешь свое ремесло! И вот хотят, чтобы молодые люди, уже несколько растерявшиеся от полной перемены, происшедшей в их жизни, сами прививали себе то упорство, которое так необходимо для творческой души. Это невозможно! И если прочесть ежегодный отчет о «посылках» из Рима, удивишься строгости его выражений. Ведь пансионеры вовсе не виноваты, если их эстетические взгляды несколько в беспорядке. Это вина тех, кто посылает их в страну, где все говорит о самом чистом искусстве и предоставляет им свободу истолковывать это искусство по своему усмотрению.

Само собой разумеется, что я не требую какой-то произвольно установленной системы обучения, но разве нельзя было бы найти людей с широким кругозором, способных говорить об искусстве скорее как старшие и потому более опытные друзья, нежели как надутые профессора эстетики? Они не указывали бы молодым людям путь, по которому им следует идти, но благожелательно обращали бы их внимание на путь, пройденный мастерами прошлого, ответственность за изучение которого ложится на тех, кто подготавливает будущее. Наконец, старшие друзья внушали бы молодежи ту любовь к искусству, о которой с молодежью никто не говорит и которое молодежь любит либо беспорядочно, либо... корыстно.

Ничего подобного никогда не будет: во Франции меняются только имена учреждений. Тем не менее не следует слишком легко соглашаться с людьми, которые требуют упразднения Римской премии, не зная достоверно, будет ли лучше то, что ее заменит. Может быть, мысль допустить молодых девушек к участию в конкурсе на Римскую премию имеет будущее? Это вызовет браки, от которых сможет, вероятно, произойти только поколение артистов с той двойственной душой, о которой говорит Шекспир, если только природа, зачастую полная противоречий, не наделит их душой жадных коммерсантов или алчных коллекционеров. Во всяком случае, французская эмоциональность от этого только разовьется.

«Gil Blas», 10 июня 1903 г.

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИТОГ 1903 ГОДА

Не надо скрывать от себя, насколько попытка определить, в каком положении дела музыкальной Франции, — чарующе увлекательна и полна устрашающих трудностей. В эту попытку следовало бы внести нечто вроде эlegantного педантизма и услужливого беспристрастия, возникающих только в результате реальной неосведомленности в вещах, о которых говоришь, неосведомленности, как раз и составляющей силу тех, кто заменяет авторитетность безоговорочной самоуверенностью.

Я, несомненно, не смог бы отвечать всем этим требованиям... Я слишком люблю музыку, чтобы говорить о ней иначе, как со страстью. Я даже не знаю, сумел ли бы я избежать той доли предвзятости, которая окрашивает лучшие намерения быть справедливым до такой степени, что сбивает с толку самых убежденных теоретиков. Нет, я бы этого не сумел, так как страстно увлеченные искусством — неизлечимые влюбленные, и, с другой стороны, никто и никогда не будет знать, до какой степени музыка подобна женщине, что, быть может, и объясняет зачастую свойственное гениальным людям целомудрие.

Все это сказано, чтобы заранее извиниться, а теперь, не откладывая, займемся театром Оперы... (он не является, по правде говоря, первым из наших оперных театров, но занимает наибольшую площадь). В Опере очень много, если можно так сказать, «представляли»...

Возобновление «Статуи» — большой оперы-буффа. Возобновление «Генриха VIII» — большой исторической оперы. Шел даже разговор о том, чтобы возобновить «Жидовку». Исполнительнице главного действующего лица, столь подходящей для этой роли, помешали в последнюю минуту контракты, заключенные ранее, и... заключение тюремное. Я не буду говорить о первом представлении «Паяцев», потому что бывают шутки, на которых хороший вкус запрещает останавливаться; ни о «Бахусе», балете г-на А. Дювернуа, потому что я его не слышал. Кстати, обе эти премьеры относятся к 1902 году.

По-видимому, в Опере работали мало. Может быть, для этого театра «бывают годы, когда нет настроения»? Не знаю. Я уже писал в этой газете о том, что находил ошибочным в деятельности театра... Там теряют время



из-за устрашающего разделения труда и упрямо придерживаются старорежимных традиций. Конечно, очень мило быть более роялистом, чем король... Но хуже, по крайней мере, король, чтобы избавиться от ответственности за решения чисто произвольные. Все знают, что Французская республика не может заниматься такими мелочами... Если на одном из последних представлений «Валькирии» финал «Заклинания огня» принял внезапно смущающий характер «реалистической кадрили», отплясываемой в Moulin-Rouge, то неужели вы воображаете, что Французская республика наденет из-за этого свой фригийский колпак набекрень? Нет, не надейтесь на это, раз даже в обеих Палатах находятся люди, с важностью утверждающие, что слишком много денег расходуется на музыкальные театры.

Это свидетельствует об отсутствии логики и к тому же о плохом понимании экономики страны... Если бы Опера была богаче как в отношении артистических сил, так и в отношении репертуара, она неминуемо притягивала бы в Париж больше иностранцев. Но что вы хотите: они обычно располагают лучшим у себя на родине. Стоит послушать те странные слова, ту англо-бельгийскую иронию, которой они выражают свое удовлетворение по этому поводу... Не экономничать на субсидиях оказалось бы первоклассной операцией, верный доход с которой мог бы проверить сам министр финансов.

Опера обещает нам к концу сезона «Чужестранца» Венсана д'Энди, «Сына звезды» Камиля Эрлангера и даже новое появление на сцене г-на Альвареца. Этого более чем достаточно для того, чтобы вооружиться терпением, довольствуясь старыми, давно испытанными операми.

А теперь, прошу вас, перейдем к Комической опере... Здесь царствует лихорадочная и размеренная деятельность завода. Работа идет на всех этажах... Здесь ставят заплаты на старые комические оперы, так как г-н Альбер Карре питает слабость к «Тореадору» Адольфа Адана, так же как и к «Травнате» Верди, в ущерб возможному возобновлению «Свадьбы Фигаро» или «Фрейшютца» — произведений, заключающих в себе столько прекрасных уроков для всех. Что касается «Тореадора» и других произведений, ему подобных, то они только напоминают нам о том, что французская музыка пережила весьма досадные периоды. Заметьте, что я не требую, чтобы играли исключительно одних «молодых»... Это воинственный

клич, провозглашенный в стольких местах, что утомленное эхо абсолютно отказывается его повторять. К тому же, поскольку наименование «молодые» щедро расточается по отношению к любезным старичкам шестидесяти лет, наименование это в скором времени заслуженно выйдет из употребления. Поэтому давайте возобновлять, но будем стараться, чтобы эти возобновления пошли на пользу истории Искусства и главным образом — французской традиции.

Г-н А. Карре может делать в Комической опере все, что ему заблагорассудится... он пользуется доверием публики и одобрением артистов: вот два обстоятельства, редко совпадающие. Однако не следует забывать, что они скоропреходящи... Просто не знаю, как мне достаточно рекомендовать ему некоего Рамо... Ведь это почти что «молодой», так как вот уже скоро целый век, как он дожидается заслуженного реванша. Он написал «Галантную Индию», про которую я не берусь утверждать, будто бы она отличается качествами большой оперетты, присущими «Мюгетте» или «Домику свиданий», последним работам, поставленным г-ном А. Карре, но она стоит за себя изяществом письма и эмоцией, правдивость которой кажется мне столько же забытой, сколько и имя Рамо. С ним приключилось приблизительно то же самое, что и с Ватто. Этот последний умирает; годы проходят, наступает забвение... организованное соотечественниками, которые хорошо знали, что делали. А теперь солнце славы озаряет имя Ватто, и ни один из блистательных периодов истории Живописи не может заставить забыть самого великого, самого волнующего гения XVIII века. Мы имеем в лице Рамо точное повторение этого случая. Так не наступило ли наконец время возвратить ему место, на которое только он один имеет право претендовать? И не пора ли освободить французскую музыку от ссылок на неуклюжие космополитические традиции, препятствующие свободному развитию ее естественного гения?

Кстати, говоря о космополитизме, я хотел бы указать, насколько мы непоследовательны в этом отношении... Мы переходим от Леонкавалло к Пуччини и при этом удовлетворены. Что же мы находим в них? Подражание, почти точное, привычкам наших наиболее известных мастеров... А в придачу заальпийскую непринужденность, правда, не лишенную обаяния, но разве этого вполне достаточно?

Ну... а русская душа!.. Разве она заключена только в Толстом, Достоевском, Горьком? Можно ли забывать о музыкантах значения Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, театральное творчество которых, нам вовсе неизвестное, содержит в себе звучащее и тем самым приподнятое выражение русской души, вызывающей теперь нашу зависть. Я понимаю, что издать книгу легче, чем поставить оперу, но разве нет возможности заинтересовать стороны путем дружеского обмена? Несмотря на союз — в России мало ставят современные французские оперы: справедливая оценка наших «заслуг»...

Имеется еще «душа немецкая», которой мы уделяем так же мало интереса, как и симпатии. Что касается нее, то мы ограничились одним только Вагнером... Это солидный кус, и мы его, конечно, по сей день еще не переварили. Тем не менее нас много исполняют в Германии. Не мешало бы хоть слегка ответить взаимностью. Даже если бы в Молодой Германии не нашлось ничего интересного, одно признание этого факта доставило бы многим людям чувство радости легко доступной и национальной.

Я не упоминаю о других «душах», потому что это могло бы завести нас очень далеко. Может быть, мы дошли бы до того, что открыли в Гренландии молодого музыканта, драмы которого — мирические и полярные — заставляют трепетать в экстазе обычно шаловливых молодых тюленей.

Эти размышления могут быть применены почти без изменений по отношению к воскресным концертам... Впрочем, вступив в какую-то любопытную полосу отлива, они пытаются превратиться в «театры без декораций», столько в них исполняется театральной музыки, лишенной естественного оформления, скудно заменяемого обычными фраками и бальными туалетами.

Концерты эти в скором времени совсем перестанут быть симфоническими. Но в конце концов только там еще слышишь музыку, наименее загроможденную дурным вкусом.

В заключение — останемся во Франции. Пожелаем, чтобы здесь меньше любили музыку, но зато любили ее немного лучше: иначе с ней случится то, что произошло с девушкой, танцевавшей на Северном мосту... «Она так любила танцы, что от этой любви умерла».

«Gil Blas», 28 июня 1903 г.

## НЫНЕШНЕЕ СОСТОЯНИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКИ

Интервью с г-ном Дебюсси

[...] Французская музыка,— говорит г-н Дебюсси,— это ясность, изящество, декламационность простая и естественная; французская музыка стремится прежде всего доставлять удовольствие.

Куперен, Рамо — вот настоящие французы. Все испортил этот зверь Глюк. До чего же он надоедлив, до чего педантичен, до чего напыщен! Его успех кажется мне непостижимым! И его взяли за образец, ему подражали! Какое заблуждение! Никогда этот человек не бывает приятным! Я знаю только одного музыканта, такого же невыносимого,— это Вагнер. Да! Этот Вагнер, который навязал нам Вотана, высокопарного, пустого, нелепого Вотана!

— Кого вы считаете великими французскими композиторами после Куперена и Рамо? Что вы думаете, например, о Берлиозе?

— Берлиоз — исключение, аномалия. Он совсем не музыкант: он создает иллюзию музыки приемами, заимствованными у литературы и живописи. Кстати, я не вижу в нем почти ничего, характерного для француза. Музыкальный дух Франции — это нечто вроде живой восприимчивости, полной фантазии.

— А Сезар Франк?

— О, Сезар Франк — не француз, он бельгиец. Ну да — бельгийская школа существует; Лекё после Франка — один из самых замечательных ее представителей; этот Лекё — единственный музыкант, испытавший на себе, насколько мне известно, влияние Бетховена! Воздействие Сезара Франка на французских композиторов ничтожно: он научил их некоторым приемам письма, но их вдохновение не имеет точек соприкосновения с ним.

— Чье же имя назовете вы как олицетворение в ваших глазах французской музыки XIX века?

— Я очень люблю Массне. Массне понял подлинную роль музыкального искусства. Надо избавить музыку от каких бы то ни было научных систем. Музыка должна смиренно стараться доставлять удовольствие. Весьма возможно, что великая красота мыслима в этих границах. Усложнение, доведенное до крайности, противоречит искус-

ству. Надо, чтобы красота была *ощутима*, чтобы она доставляла нам наслаждение немедленное, чтобы она покоряла нас или вкрадывалась в нас без затраты на это каких-либо усилий с нашей стороны. Вспомните Леонардо да Винчи, вспомните Моцарта. Вот великие артисты!

Записано сотрудником «Revue bleue» 1-ном П. Ландорми  
«La Revue bleue», 2 апреля 1904 г.

### ПО ПОВОДУ ШАРЛЯ ГУНО

[. . .] Многие люди без предвзятого мнения, то есть не являющиеся музыкантами, задают себе вопрос: «Почему Опера упорно продолжает ставить „Фауста“»? На это есть ряд причин, из которых решающая та, что искусство Гуно представляет собой определенный момент французской эмоциональности. Хотят этого или нет — такие вещи не забываются.

По поводу «Фауста» выдающиеся музыковеды упрекали Гуно в том, что он извратил мысль Гёте; тем же важным господам никогда не пришло в голову заметить, что Вагнер, быть может, искажил образ Тангейзера, который в легенде совсем не тот кающийся пай-мальчик, каким изобразил его Вагнер, и посох которого, испепеленный воспоминанием о Венере, никогда не смог снова зацвести. Гуно во всем этом деле, быть может, заслуживает оправдания, потому что он француз; что же касается Вагнера, то, поскольку он и Тангейзер оба были немцы, простить его нельзя.

Мы во Франции любим такое количество вещей, что из-за этого мало любим музыку. Однако имеются люди настолько самоуверенные, что, слушая музыку каждый день и музыку всех сортов, они объявляют себя музыкантами. Правда, они никогда ее не сочиняют. . . они только поощряют других. Обычно таким образом и создается школа. Не вздумайте говорить с ними о Гуно, который не принадлежал ни к одной; они стали бы презирать вас с высоты своих богов, самое очаровательное качество которых — взаимозаменяемость. И это в какой-то степени обычная манера толпы, отвечающей на многие эстетические требования возвращением к тому, к чему она при-

выкла. Это не всегда отличается самым лучшим вкусом и неосторожно колеблется между «Le père la Victoire» и «Валькирией», но это так. Люди, столь любопытно представляющие собой избранную верхушку, могут рекламировать с барабанным боем имена знаменитые или авторитетные: это скоропреходяще, как новый фасон шляп. Ничто не помогает: воспитатели надрываются до хрипоты, но всеобъемлющее безымянное сердце широкой толпы на это не поймать. Искусство продолжает веять, где хочет... В Опере упорно ставят «Фауста».

Следовало бы как будто примириться с этим и допустить, что искусство абсолютно не нужно толпе. Оно также ни в какой мере не является выражением избранной верхушки — часто более глупой, чем сама толпа. Искусство — потенциальная красота, взрывающаяся в необходимый момент с силой роковой и сокроенной. Но нельзя приказать толпе любить красоту, так же как нет оснований разумно требовать, чтобы она ходила на руках. Мимоходом можно отметить, что без какой бы то ни было подготовки действие Берлиоза на толпу почти безоговорочно.

Если влияние Гуно можно отрицать, то влияние Вагнера очевидно; однако оно всегда захватывало только специалистов, что говорит о его ограниченности. Надо признать, что ничто не выглядело печальнее неовагнерианской школы, где французский дух потонул в подделках Вотанов в полусапожках и Тристанов в бархатных куртках.

Если Гуно не развивается в той гармоничной закругленности, которую можно было ему пожелать, его следует похвалить за то, что он сумел избежать влияния властного духа Вагнера, чисто немецкое мировоззрение которого не очень ясно оправдывается в том, что он понимал под синтезом искусств: теперь это не более, чем формула, обслуживающая литературу.

Гуно со своими слабостями необходим. Прежде всего он культурен: он знает Палестрину, сотрудничает с Бахом. Его уважение к традициям достаточно проникательно, чтобы не провозглашать имени Глюка — еще одного иностранного влияния, довольно неясно определяемого. Он скорее рекомендует молодым людям любить Моцарта — доказательство подлинного бескорыстия, так как он сам никогда им не вдохновлялся. Его взаимоотношения с Мендельсоном были более явными, поскольку он обязан ему манерой ступенчатого развития мелодии, столь выручаю-

щего, когда пишется без настроения (быть может, влияние это, в общем, более прямое, чем шумановское). Кроме того, Гуно пропускает вперед Бизе, и это очень хорошо. К несчастью, этот последний умирает слишком рано, и, хотя он оставил шедевр, судьбы французской музыки снова стоят под вопросом. Вот она опять, как хорошенькая вдова, не имеющая в своем окружении никого достаточно сильного, чтобы ею руководить, падает в объятия иностранцев, которые плохо с ней обращаются. Нельзя отрицать, что в искусстве необходимы некоторые союзы. Но, по крайней мере, в них следует вносить кое-какую чуткость; и выбрать того, кто кричит громче всех, не значит следовать за самым великим. Эти союзы слишком часто основаны только лишь на корысти, и в них скорее всего скрыто средство возбуждения угасающего успеха. Подобно бракам по расчету, это кончается плохо. Будем гостеприимно принимать искусство, импортируемое во Францию; только не надо позволять себя одурачивать и приходить в экстаз по поводу всякой дудки. Надо проникнуться убеждением, что такому поведению не воздается тем же. И даже наоборот — наша любезность вызывает у иностранцев строгость без учтивости, едва ли неуместную, поскольку мы сами ее провоцировали. В заключение этих замечок, слишком коротких для затронутых в них мыслей и подчас перечисляющих Гуно, воспользуемся случаем без догматической непреклонности почтительно приветствовать его имя. Заметим еще раз, что основания для долгого сохранения в памяти людей многообразны, и не всегда необходимо, чтобы они были значительны: одна из лучших возможностей — эмоционально всколыхнуть большую часть своих современников. Никто не рискнет отрицать, что Гуно самоотверженно потрудился в этой области.

«Musica», июль 1906 г.

«*Le père la Victoire*» — популярная французская песенка.

## 40

### МЕРИ ГАРДЕН

Сценическое осуществление произведения искусства, каким бы прекрасным это осуществление ни было, почти всегда противоречит мечте, создающей произведение

искусства из чередования сомнений и восторгов. Великолепный вымысел, в котором так долго жили действующие лица драмы и вы сами, — подчас кажется, что персонажи вот-вот встанут со страниц немой рукописи и можно будет к ним прикоснуться, — разве не оправдывает он растерянность при виде действующих лиц, оживающих в вашем присутствии посредством вмешательства того или иного исполнителя? Испытываешь почти страх и с трудом осмеливаешься с ними заговорить; сказать по правде, они выглядят как «привидения».

С этой минуты кажется, что ничто из прежней мечты вам больше не принадлежит. Чужая воля стала между ней и вами. Быстрые движения рабочих машинного отделения устанавливают декорации, и лесные птицы забираются в «дерево» оркестра; зажигается люстра, эволюции занавеса прерывают или заставляют длиться эмоцию. Аплодисменты и некий враждебный гул кажутся отголосками далекого праздника, на котором вы, пожалуй, всего лишь прихлебатель присуждаемой вам славы, не всегда той, какую вы бы желали; ибо иметь успех в театре чаще всего значит ответить желаниям анонимным и эмоции доступной.

В том 1902 году, когда Комическая опера поставила «Пеллеаса и Мелизанду» со всем известной тщательностью, я пережил кое-что из впечатлений, описанных выше, быть может напрасно, но которые, по крайней мере, послужат поддержкой того, что я хотел бы сказать далее. Образ Мелизанды казался мне всегда трудным для воплощения. Я попытался зафиксировать в музыке его хрупкость, его недосыгаемое обаяние; оставалось внешнее поведение, длительные молчания, которые могли быть искажены или даже стать непонятными из-за любого неверного жеста. И главное — голос Мелизанды, втайне услышанный мной таким нежным, — что ожидало его при воплощении? Ибо самый прекрасный голос в мире может стать невольным врагом самовыражения, присущего тому или иному персонажу. Мне не подобает — тем более что это и не в моем вкусе — говорить здесь о тех различных состояниях, через которые проходишь во время репетиционной работы. Кстати, репетиции были лучшими проведенными мной в театре часами; я познакомился с неоценимым самопожертвованием и большими артистами. Среди этих последних выделялась артистка удивительно самобытная. Мне почти



никогда ничего не приходилось говорить ей: шаг за шагом вырисовывался в ней образ Мелизанды. Я ждал с необычным доверием, смешанным с любопытством.

И когда наступил наконец пятый акт — смерть Мелизанды, — это было изумительно настолько, что волнения своего я не могу передать. Звучал сладостный голос, втайне услышанный мной, звучал с той изнемогающей нежностью, с тем захватывающим искусством, в которое я до тех пор не решался верить и которое с того времени заставило восхищенную публику склоняться со все увеличивающейся горячностью перед именем мадемуазель Мери Гарден.

«Musica», январь 1908 г.

#### 41

### ПО ПОВОДУ «ИПОЛИТА И АРИСИИ»

Г-н де Ля Пуплиньер, богатый откупщик, любитель искусств, пользовался своим приятным положением и на досуге писал жалкую музыку. Однако он был человеком со вкусом, и мы обязаны ему в какой-то степени развитием гения Рамо.

По крайней мере, он появляется в тот момент, когда Рамо, хотя и предчувствовавший, что он отличится в драматической музыке, не находит ничего, что оказалось бы серьезным предлогом для сочинения.

Ля Пуплиньер знакомит его с аббатом Пеллегрином, сочинителем трагедий, который, искалечив «Федру» Расина, скропал для Рамо «Иполита и Арисию», пьесу, поэтическое убожество которой предельно, но которая представляет собой спектакль, разнообразный по дивертисментам. Здесь чередуются выходы пастушков, хоры охотниц, хоры охотников и всевозможные «симфонии», где могла найти применение чудесная сила выдумки Рамо.

Опера «Иполит и Арисию» была поставлена сначала у Ля Пуплиньера; успех был настолько полным, что аббат Пеллегрин вернул те пятьдесят пистолей, которые выговорил себе на случай неудачи.

Первое представление состоялось 1 октября 1733 года. Общее мнение было, что в представлении слишком много

музыки. И некоторые зрители рассердились, восприняв это как оскорбление.

Иначе никогда и не будет: движение, увлекающее гения вперед и тем самым отодвигающее публику назад,— рефлекс. Это также очень старая истина, позволяющая колеблющимся — за неимением других возможностей информации — на чем-то остановиться. Поспешим сказать, чтобы рассеять могущие возникнуть опасения ошибиться, что случаи проверки этого суждения чрезвычайно редки.

Впоследствии суматоха первых представлений улеглась, и успех сделался почти триумфом.

Хотя Рамо и видит в этом успехе поощрение к дальнейшему сочинению для театра Оперы, жизнь его тем не менее состоит из постоянного дурного настроения и невыразимой потребности в уединении. Он находит покой, разве только слушая свою музыку — бог знает после каких сражений! Он пререкается с философами своего времени, после того как страстно добивался их одобрения; все они были до чрезвычайности зубасты, а у Руссо — одного из них — были причины, не слишком почтенные, злобствовать на Рамо. У каждого из них была своя точка зрения на гармонию, и в этом споре между системами музыкант должен был неизбежно потерпеть поражение.

В конце жизни Рамо пользовался уважением и почестями, выразившимися в пожаловании ему дворянства; смерть помешала ему обновить его герб.

Почему французская музыка забывала о Рамо в течение полувека? Подобная загадка, часто встречающаяся в истории искусств, объяснима, быть может, только произвольным и странным сцеплением исторических событий.

Королева Мария-Антуанетта, которая никогда не переставала быть австрийкой, за что и поплатилась раз навсегда, навязала Глюка французскому вкусу; таким образом одним ударом были извращены наши прекрасные традиции, утонула наша потребность в ясности и, пройдя через Мейербера, мы вполне закономерно пришли к Рихарду Вагнеру! Почему это? . . . Вагнер нужен для расцвета искусства в Германии, расцвета чудесного, но одновременно являющегося и скрытой формой его похорон. . . Что же касается Франции, то вряд ли можно усомниться, что в области влияния на нашу манеру мыслить Вагнеру

делать было нечего. И если только будущему дано судить о событиях без пристрастной горячности, то мы во всяком случае уже сейчас можем констатировать грубый факт: французской традиции больше нет.

Почему же не пожалеть об очаровательной манере писать музыку, утраченной нами, так же как утрачена возможность найти следы Куперена? Музыка эта избегала какого бы то ни было многословия и была остроумна. Мы теперь почти не осмеливаемся быть остроумными из страха не оказаться достаточно величественными. В погоне за этим мы — и часто не достигнув желаемых результатов — наживаем одышку. А куда делась утонченная гибкость, отчеканивающая слоги нашего сладостного родного языка? Мы находим ее снова в «Ипполите и Арисии» 1733 года, которую Опера собирается возобновить в 1908. Несмотря на печальный упрек, содержащийся в этих двух рядом поставленных датах, можно быть уверенным, что даже если обрамление и «парадная» часть музыки в какой-то мере поблекли, то выразительность ее осталась нетронутой, настолько она правдива и «на месте»; выразительность, равная и подобная тем произведениям искусства, которые прекрасны навечно и которые, несмотря на несправедливое забвение со стороны людей, никогда полностью не умрут.

Почему не последовали добрым советам Рамо и не наблюдали природу, прежде чем пытаться ее описывать? Или у нас уже нет на это времени? А наша музыка тащится на буксире газетных происшествий, пришедших к нам из Италии, или подбирает анекдотические легенды — крошки, упавшие с тетралогического табльдота. Мы оставили неиспользованным «балет с пением», принадлежавший нам благодаря решительным примерам, завещанным нам Рамо. Хотя Россия перехватила у нас балет с пением, он несравненно больше подходил к некоторым сторонам нашего характера: надо было только немного позаботиться о сохранении его изящества.

Нельзя предвидеть, чем будет представление «Ипполита и Арисии» в нашей Опере. Это попытка, свидетельствующая о большей отваге, чем можно было предположить. Рамо — музыкант старой Франции: любезно идя навстречу всему, что может украсить спектакль, он не ду-

маст ни в чем отказываться от своего права писать музыку... Это кажется естественным, впрочем теперь, быть может, уже не в такой мере. Мы усвоили неистовую манеру встряхивать оркестр, как салат, так что никакой надежды на музыку оставаться не может. И это неистовство наделено красотой до того глубокой, что почувствовать его довольно трудно.

Благодаря этому можно опасаться, что наши уши утратят способность слушать с утонченным вниманием ту музыку, которая не допускает неприятного шума, но зато оказывает самый очаровательно любезный прием тем, кто умеет слушать.

Было бы обидно, если бы мы забыли о манерах, бывших, собственно, нашими, заменяя их поведением варваров. Не будем бояться показать себя ни слишком почтительными, ни слишком растроганными. Прислушаемся к сердцу Рамо. Никогда не было голоса более французского, и давно уже подобный голос не звучал в Опере.

«Le Figaro», 8 мая 1908 г.

## 42

### ЧТО ДЕЛАТЬ В КОНСЕРВАТОРИИ?

Беседа с г-ном Клодом Дебюсси

Г-н Клод Дебюсси только что назначен членом Высшего педагогического совета при Консерватории музыки и декламации на освободившееся место г-на Эрнста Рейера. [...]

Я поинтересовался впечатлениями прославленного автора «Пеллэса и Мелизанды» по поводу недавнего назначения, а также его мнением о системе преподавания в Консерватории. [...]

Узнав о цели моего визита, г-н Дебюсси не может сдержать улыбки.

«Тот, кто больше всех удивлен назначением в члены Высшего педагогического совета при Консерватории — это, уверяю вас, ваш покорный слуга,— сказал он мне тотчас же.— Никогда я не был приглашен заседать в каком бы то ни было жюри, никогда высокие правительственные сферы не были заинтересованы в моем сотрудничестве.

Поэтому я в полном смысле этого слова ошеломлен. К довершению всего, я буду замещать бедного г-на Эрнеста Рейера. Хотя я испытываю глубокое уважение к памяти г-на Рейера, но понимаю музыку не совсем так, как он, не правда ли?»

Не могу передать, с какой очаровательной иронией г-н Клод Дебюсси произносит эти последние слова. [...] Он продолжает в том же тоне.

— В конце концов меня, может быть, выбрали на место г-на Рейера потому, что он никогда не приходил в Консерваторию. Что касается меня, то я приходиться буду, да, буду, и я пишу товарищу министра изящных искусств, чтобы поблагодарить его за мое назначение.

— Но что вы будете делать или пытаться сделать в Высшем совете?

Г-н Дебюсси поднимает руки к небу и после минутного размышления отвечает:

— Честное слово, понятия об этом не имею. Конечно, я в Консерватории не буду чужим человеком. Мне знакомо это учреждение, я там учился и вышел оттуда награжденным Римской премией; пребывание там не было лучшим временем моей жизни, но оно не было и более неприятным для меня, чем для других. Вопрос в том, насколько я могу быть полезным Консерватории... Вот этого я себе не представляю.

— Но ведь у вас же есть собственное мнение относительно преподавания в Консерватории. Вы сами получили там образование.

— Да, и я считаю, что Консерватория — такое учреждение, где можно многому научиться, но некоторые учебные занятия выиграли бы при условии их изменения. Так, например, обучение гармонии кажется мне совершенно порочным. Уверяю вас, что в классе гармонии я мало что делал. В мое время профессора обычно занимали своих учеников бесплодной игрой, состоявшей в том, чтобы найти гармонию автора. Смиренно каюсь, но я ее никогда не находил, эту гармонию автора; впрочем, это меня мало огорчало.

— А классы инструменталистов?

— О! Эти классы безукоризненны! Нет в мире инструменталистов, равных французским. А вот от классов пения, например, я совсем не в восторге. Наши вокалисты и вокалистки обычно не имеют надлежащего руководства.

Ученики посещают класс пения, но не посещают или посещают очень редко класс сольфеджио. А ведь сольфеджио — важнейшая основа пения, как и всякой музыки. Сколько наших певцов не имеют понятия о ритме! Без сомнения, мало кого из них можно назвать настоящими музыкантами, но если бы их лучше учили, они бы больше уважали ту музыку, которую исполняют. . . С другой стороны, преподавание пения выиграло бы, если бы оно всегда велось певцами и певицами, работавшими или работающими в театре, и такими, которые показали себя талантливыми; а это обычно не так. Впрочем, как для классов пения, так и для других — исключения только подтверждают правило. В Консерваторию невозможно заполучить тех профессоров, которых следовало бы закрепить за этим учреждением; и это потому, что их совсем не оплачивают или оплачивают слишком мало. . .

— Так что, по-вашему, следовало бы увеличить бюджет Консерватории?

— Да, или, во всяком случае, лучше распределять его. Впрочем, должен сказать, что я всего лишь один колокол, один звук, и те, кто разделяет мою точку зрения, очевидно, представляют собой ничтожное меньшинство.

В этот момент я напоминаю г-ну Дебюсси о его консерваторских успехах, о награждении его Большой римской премией в 1883 году за кантату «Блудный сын».

— Старые воспоминания, — говорит он, — и такие, которыми я не кичусь. . . Если в Консерватории есть нечто, что я нахожу ненужным и даже вредным, то это форма произведения, за которую награждают учеников. Метод конкурса кажется мне пагубным. Представьте себе, что некто работает хорошо. Он отличный ученик. В день конкурса он не в ударе и терпит поражение. . . Я не знаю ничего более нелепого, чем конкурс. Есть люди, которые в бытность свою в Консерватории не получили ни премии, ни похвального отзыва и которые стали отличными, даже первоклассными музыкантами. Истина для меня в том, что надо как можно скорее кончать Консерваторию, чтобы искать и обрести собственную индивидуальность. Государство учредило конкурсы повсеместно во всех профессиях. Мы становимся все больше и больше призовыми животными. Я считаю, что этот метод плох для всех про-

фессий, но в области искусств он абсолютно вреден. Этим самым сказано, что я против знаменитой традиции Римской премии. В данном случае еще раз обращаются к наименее интересной особенности человека — к его тщеславию. И потом Римская премия решительно ничего не дает. Пансионеров заставляют заниматься тем, чем они никогда в последующей музыкальной деятельности заниматься не будут. Да, но она все же существует, эта Римская премия... Так пусть же извлекают из нее лучшие результаты, чем те, которых добивались до сих пор; пусть предоставят музыкантам больше свободы в том, что касается посылок из Рима. Пусть не навязывают им определенные темы.

Г-н Дебюсси выражает свои убеждения с усиливающейся горячностью.

— Я высказал вам мою мысль целиком со всей откровенностью, — продолжает он. — Комитет, в состав которого я войду, может быть, и неплохая вещь, но не надо забывать об атмосфере старого учреждения, именуемого Консерваторией; туда ведь не допускается ни малейшего дуновения ветра реформ.

— Но на этом совете, мэтр, будете ли вы защищать те мысли, которые вы только что высказали?

— Все это я высказал вам здесь... уверяю вас, что я буду не в состоянии повторить это в Консерватории. Для этого требуется авторитет, которого у меня нет, и умение говорить, которым я также не обладаю. Я, может быть, даже и не сумею защитить свою точку зрения. К тому же, как все, у кого много мыслей, я не люблю, чтобы мне противоречили.

Прежде чем попрощаться с г-ном Дебюсси, я задал ему вопрос о его личных работах, о его ближайших произведениях. Он ответил мне несколькими словами:

— Мне понадобится двенадцать лет, чтобы написать «Пеллеаса и Мелизанду». Этим сказано, что я работаю не быстро... Видите ли, пишут всегда слишком много, а думают всегда недостаточно. [...]

*Записал Морис Лёде*  
«Le Figaro», 14 февраля 1909 г.

## МУЗЫКА СЕГОДНЯШНЯЯ И ЗАВТРАШНЯЯ

Беседа с сотрудником журнала «Comœdia»

[. . .] Первый вопрос, который мы задаем г-ну Дебюсси, следующий:

— Каким образом вы, в прошлом награжденный Римской премией, пришли к музыкальной форме, диаметрально противоположной тем основам, которые были вам преподааны? Каким образом от «Блудного сына» вы пришли к «Пеллеасу и Мелизанде»?

— Я не сообщу вам, вероятно, ничего нового, — ответил нам г-н Дебюсси, — если скажу, что условия, в которых проходят конкурсы на Римскую премию, из рук вон плохи, и нельзя судить о композиторе, основываясь на том, что он создает в момент конкурса. С тех пор я работал над тем, чтобы понемногу отходить от всего того, чему меня научили.

— Не стремились ли вы в поисках чего-то абсолютно противоположного преодолеть влияние Вагнера?

— Нет, я попросту стремился дать волю своей натуре и своему темпераменту. И главным образом я стремился к тому, чтобы снова стать французом. Французы слишком легко забывают о присущих им качествах — ясности и изяществе и поддаются под влияние германских длиннот и тяжеловесности. Конечно, гений Вагнера бесспорен, но Вагнер прежде всего немец. Он главным образом выразил в искусстве лично ему присущее творческое содержание, а те, кто подпал под его влияние, переняли у него только форму. То, что с нашей, французской точки зрения, особенно фальшиво, — это его театр! Четыре вечера для одной драмы! Неужели это кажется вам допустимым? И заметьте, что в течение четырех вечеров вы слышите все одно и то же. Действующие лица и оркестр последовательно перебрасываются теми же темами, и так вы доходите до «Гибели богов», которая представляет собой опять-таки резюме всего, что вы уже слышали! Ну что ж! Повторяю еще раз. Все это недопустимо для тех, кто любит ясность и лаконичность.

Знаю, что меня очень сильно критикуют. Это случается всегда, когда сочиняют по-новому. Но если я действительно что-то нашел, то это, поверьте, ничтожная доля того, что остается еще найти. Признаюсь в этом с дрожью:



мне что-то кажется, что музыка покоилась до сих пор на ошибочном принципе. Слишком уж стремятся писать: сочиняют музыку для бумаги, тогда как она существует для слуха. Придают слишком большое значение характеру письма, фактуре, присамам и ремеслу! Ищут идеи в себе, тогда как следует искать их вокруг себя. Комбинируют, строят, выдумывают темы, которые должны выражать идеи. Их развивают и видоизменяют во взаимодействии с другими темами, представляющими собой другие идеи. Занимаются метафизикой, но никак не музыкой. Эта последняя должна быть непосредственно воспринята ушами слушателя без необходимости обнаруживать абстрактные идеи в извилинах сложного развития.

Не прислушиваются к тысячам шумов в природе, нас окружающей; мало подстерегают ту столь разнообразную музыку, которую она предлагает нам с такой щедростью. Она нас обволакивает, и мы жили до сих пор среди нее, не замечая этого.

Вот, по-моему, новые пути. Но поверьте, что я только заглянул туда мельком, так как то, что еще надо сделать,—необъятно. И тот, кто это сумеет... будет великим человеком!

«Comoedia», 4 ноября 1909 г.

#### 44

### ВЫСКАЗЫВАНИЯ КОМПОЗИТОРОВ О СОВРЕМЕННОЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ МУЗЫКЕ

Беседа с сотрудником журнала «Comoedia»

[...] Вот что сказал г-н Клод Дебюсси:

«Современная итальянская музыка! — восклицает он. — Зачем говорить о ней? Это значит придавать ей значение. А ведь с точки зрения художественной она его вовсе не имеет. Широкой публике нравятся произведения, отличающиеся дурным вкусом. Они были во все времена; они отвечают потребности, и, что бы ни делали, ничто этого не устранил. Если удастся иной раз на время отвлечь публику от таких произведений, она очень быстро к ним возвращается.

Итальянцам великолепно известна эта потребность, и они ею пользуются. Видите ли, существуют люди, испыты-

вающие удовольствие при посещении определенных гостеприимных домов... Ну так вот! По отношению к любви эти дома являются тем, чем являются произведения веристской школы по отношению к музыке.

Я не верю в дурное влияние этих произведений! Каждый артист делает то, что может, пишет то, для чего он создан. Те, которые поддаются под итальянское влияние, подпали бы в другую эпоху под иное влияние такого же качества. Раз их привлекает посредственность, значит они сами посредственны. Что же касается произведений прекрасных, то они завоеуют известность собственными достоинствами, и не широкой публике быть судьей в этой области, так как она в ней ничего не понимает».

«Comœdia», 31 января 1910 г.

## 45

### ВОЗРОЖДЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО ИДЕАЛА?

Ответ г-на Клода Дебюсси

«Что надо понимать под этим словом? — спрашивает г-н Дебюсси.— Разве возможно его уточнить, дать понятие того, что оно обозначает? В утвердительном смысле можно сказать, что все прекрасное со временем становится классическим. В смысле же отрицательном, если направление классическое и направление академическое совпадают, ну, так я того мнения, что нужны и академические произведения, чтобы успокаивать людей боязливых путем предоставления им иллюзии достоверности...

Но нечто объединяющее, какие-то генеральные направления — где вы видите нечто подобное? В старину, может быть, были дисциплинированные эпохи. По крайней мере, они кажутся нам такими на расстоянии. Эпохи, когда индивидуальные устремления входили в одно гармоничное целое. Но сегодня!.. Каждый тянет в свою сторону, стараясь развивать собственную индивидуальность, если она у него имеется, или тщится подражать индивидуальности соседа, приувеличивая и обостряя ее особенности,— вот и все.

Что будет завтра?.. — Не знаю, и кто может это предвидеть? Разве непомерная «конкуренция», разъединяющая артистов, позволяет говорить о пробуждении общего

идеала? Да, несомненно, была великая французская эпоха — это был XVIII век, время Рамо. Каким только враждебным влияниям не должна была уступать едва созданная традиция! Сначала был глюкизм, издали подготовивший вагнеризм. Затем пришел Россини, оставивший после себя очень мало следов; за ним — гораздо более значительный Мейербер, влияние которого слишком недооценивается, хотя оно заметно и сегодня у многих композиторов. И, наконец, Вагнер, который был для нас откровением, опоздавшим на тридцать лет. Вагнер извлек из музыкальной драмы все, что та могла дать. Теперь необходимо найти нечто другое. Г-н Рихард Штраус на самом деле всего лишь обостренный Вагнер; а когда он дирижирует исполнением своих произведений, то предстает артистом с подоплекой чудесного фокусника...»

Г-н Дебюсси высказывает свое глубокое восхищение перед старыми мастерами XVI века и перед великим Бахом.

«Вот кто является самой музыкой,— говорит он,— первобытной силой, перед которой ничто не устоит. Никто не сочинял музыки после Баха, потому что со времен Баха никто больше не был в условиях, благоприятных для музыкального творчества. И не от нашей эпохи, увы, было бы благоразумно ждать возвращения этих счастливых условий.

Сказано ли этим, что остается только прийти в отчаяние? Отнюдь нет! Музыка возродится. Будем работать! Работать каждый по своему вдохновению. Будущему принадлежит определить, кто окажется классиком».

«Paris-Journal», 20 мая 1910 г.

## 46

### Г-Н ДЕБЮССИ И ФРАНЦУЗСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ В МЮНХЕНЕ

Вот что Дебюсси сказал журналисту, который говорил с ним о французском фестивале в Мюнхене и интересовался отношением композитора к этому музыкальному торжеству:

«С какой стати мы едем туда? Разве нас просили об этом? Нет. Ну так зачем же? Совершенно очевидно, что

мы были более чем радушны по отношению к немецким музыкантам. Через пятьдесят лет станет известно, что именно осталось от наших теперешних увлечений. Мы любим все то, что приходит извне. Как дети, мы встречаем аплодисментами произведение, прибывшее издалека: из Скандинавии, из Германии или из латинских стран, не отдавая себе отчета в подлинной ценности и основательности этого произведения, не спрашивая себя, можем ли мы испытать искреннее волнение, соприкасаясь с трепетом душ, нам чуждых. Надо считать удачей те случаи, когда мы не подражаем лепетом тому, что говорят эти люди на своем языке; когда мы не увлекаемся поддельной итальянщиной в музыке, поддельной ибсеновщиной в литературе и когда иные из нас не становятся смешными, стараясь прослыть «экзотичными».

Немцам незачем понимать нас, так же как нам не следует стремиться проникнуться их духом. Кстати, если Мюнхен и представляет собой удачный выбор с точки зрения «политической», как пишет «Figaro», то город он равнодушный к нашему искусству.

Концерты современной музыки посещаются только редкими любителями. Из вежливости придут послушать французскую музыку. Быть может, будут аплодировать с той германской учтивостью, которую так трудно вынести. Я убежден, что наше искусство не одержит ни одной победы в немецкой стране. Может быть, в распространении наших произведений усматривают теперь средство сближения. Не для этого предназначена музыка... и момент выбран самый неподходящий».

«La Revue musicale de Lyon», 16 октября 1910 г.

## 47

### БЕСЕДА С ЖУРНАЛИСТОМ Л. ВЮЙЕМЕНОМ

{..}

— Мэтр, население Парижа чрезвычайно интересуется вами!

— Но меня это ничуть не трогает, дорогой мой!

— Черт возьми, так ведь вот... меня послали к вам, понимаете...

— С какой целью?

— Не знаю. Посмотреть, узнать. Де Павловски сказал мне: «А ну-ка, постарайтесь силой проникнуть к этому человеку и узнайте-ка, чем он дышит. Так вот... помогите мне... Скажите... что вы пишете — как вы это делаете... о чем вы думаете, сочиняя... в общем, все такое! [..]

— Что за чепуха! Какое кому дело до того, как я пишу? Неужели вы думаете, что есть люди, которых это интересует? Бедный юноша! И потом, даже если это так! Я работаю, как хочу, или, вернее, как могу, и если бы я знал, как именно, я бы никому об этом не сказал! Молчите! Вы сейчас заговорите со мной о возобновлении «Пеллеаса». Оно приближается. Г-жа Маргерит Карре будет в нем участвовать. Рад ее услышать. Вы — тоже.

— Вы, так же как и я, уверены, что она будет чудесной Мелизандой!

— Молчите! Вы хотите вытянуть у меня признания относительно мисс Мери Гарден, которая была моей первой исполнительницей. Я не скажу ничего больше того, что общеизвестно; разве только, что она очень талантлива. Что касается г-жи Мэджи Тейт, черт возьми, она была очаровательна. Но вы ведь не думаете, что я пущусь сравнивать исполнительниц? Кому это нужно? Вот уж, действительно, выдумки журналиста! Молчите! Вы хотите знать, доволен ли я тем, что возобновляют мою пьесу? Боже мой, само собой разумеется, это всегда доставляет удовольствие, хотя, собственно, и неизвестно почему. Знаете, мне всегда любопытно слушать свою музыку. Я неизменно нахожу в ней перемены, она двигается туда-сюда, утрачивает обычную форму. Оттенки изменяются, движение колеблется. Но, черт меня возьми, я говорю вам кучу вещей, которые никого не касаются! Молчите! Вы сейчас спросите меня о моих вкусах, привычках, любимых авторах, о предпочитаемых мною художниках? Вы протягиваете мне мою фотографию? Вы ее не получите; слишком много людей дарят вам свои. Вы надеетесь получить автограф? И думать об этом нечего! Молчите! Вы собираетесь говорить со мной о моей следующей пьесе: «Падение дома Эшер». Она не кончена. Когда это будет? Скоро. Никогда. Ничего не знаю. Молчите! Вы хотели бы узнать, в каком положении моя другая работа: «Дьявол на колокольне»? На той же точке, что и предыдущая. Молчите! Вы намереваетесь расспросить меня

о куче вещей, которых я не знаю. Выдумайте их сами. Вы напишете, что они сообщены мною. Это сойдет с таким же успехом!

[...]

«Comœdia», 17 декабря 1910 г.

«Падение дома Эшер» и «Дьявол на колокольне» Э. По много лет владели воображением Дебюсси. Произведения По были, очевидно, известны композитору по великолепным переводам Бодлера. Дебюсси пленяла оригинальность воображения По и то, что он, по мнению композитора, внес в искусство «совершенно новую ноту». Композитор думал о фантастических рассказах Э. По как о возможных сюжетах для опер. Прежде всего он остановился на сказочно-новелле «Дьявол на колокольне». Сразу после премьеры «Пеллеаса» Дебюсси писал Мессаже, уехавшему в Лондон, что из сказки По можно было бы «извлечь нечто такое, где действительность сливалась бы с фантастикой». Он находил, что дьявол в образе человека жестокого и все высмеивающего гораздо более страшен, чем то «одетое в красное подобие клоуна, которое вопреки всякой логике навязано нам традицией». Но прошли долгие годы, прежде чем Дебюсси пришел к каким-нибудь выводам относительно того, что касалось структуры либретто и манеры, в которой будут трактованы действующие лица. Он, видимо, искал в музыкальной драматургии каких-то новых закономерностей. Над либретто «Падения дома Эшер» он начал работать весной 1908 г. и был буквально одержим трагической гибелью «Дома Эшер» и особенно судьбой Родерика, несчастного героя фантастического рассказа, человека нервно потрясенного, слух которого не переносил никакой музыки, кроме тихого звучания некоторых струнных, и который переживал постепенно захватывающее сознание чувство ужаса перед неминуемым грохотом рушащегося дома. Дебюсси проникся состоянием Родерика, творчески отождествил себя с ним, не раз говорил о том, что как-то поневоле стал прислушиваться к «диалогу камней» и думает о рушащихся домах, как о чем-то естественном и даже обязательном... Композитор подробно разрабатывал либретто как той, так и другой оперы, но ни та, ни другая не получила музыкального воплощения.

#### 48

### Г-Н ДЕБЮССИ И МУЗЫКА

Журналисту, который спрашивал, не будет ли поставлена опера «Пеллеас и Мелизанда» в разных городах за пределами Франции, композитор ответил следующим заявлением:

«Не могу сказать вам ничего определенного по этому поводу, так как ровно ничего об этом не знаю. К тому

же вовсе не это меня волнует. Я интересуюсь музыкой — той, которую пишешь, той, которую любишь! Люблю музыку страстно, и только из любви к ней стараюсь освободить ее от некоторых стесняющих ее пустых традиций. Музыка — искусство свободное, быющее ключом, искусство, овеянное вольным воздухом, искусство, родственное силам природы — ветру, небу, морю! Не следует превращать ее в искусство затхлое, школьное. Само собой разумеется, ничего не скажешь против приемов записи, против профессионализма... я сам когда-то увлекался ими. Но я много думал с тех пор и считаю, что сама запись выиграла бы от упрощения, а средства выражения — от целеустремленности. Не думайте, что, говоря все это, я претендую на положение главы школы или реформатора! Я стараюсь только высказать так искренне, как это возможно, ощущения и чувства, которые испытываю. Остальное меня мало трогает. Мне приписывали отношение к мастерам, которого у меня никогда не было, и слова о Вагнере и о Бетховене, которых я никогда не говорил. Я восхищаюсь Бетховеном и Вагнером, но отказываюсь восхищаться ими полностью только на том основании, что они признаны мастерами. Это для меня невозможно. Никогда! По-моему, в наши дни усвоили по отношению к мастерам очень непривлекательную, лаксйскую манеру держаться. Я хочу иметь возможность свободно говорить, что скучная страница вызывает у меня скуку, кто бы ни был ее автором. Однако у меня нет никакой теории, никаких предубеждений. Я стараюсь быть человеком искренним и в искусстве и во взглядах — вот и все. Но только я считаю, что в искусстве есть аристократизм, которым никак нельзя поступиться. Поэтому меня мало привлекает сенсационный успех, кричащая известность. Повторяю: я вовсе не герой созданной обо мне легенды. Я люблю только тишину, покой, труд, уединение, а все, что могут говорить о моей музыке, для меня совершенно безразлично. Я не претендую ни на то, чтобы ей подражали, ни на то, чтобы она оказывала какое бы то ни было влияние на кого бы то ни было. Я хочу оставаться независимым, делая свое дело так, как должен и как умею. Вот и все, что я могу сказать вам».

«La Revue musicale de Lyon», 22 января 1911 г.

## ЗА МУЗЫКАЛЬНУЮ ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИЮ

Мнение г-на Клода Дебюсси

{...} Г-н Дебюсси заявляет нам с самого начала, что он никогда близко не следил за тем, что происходит на провинциальных оперных сценах, и потому он, само собой разумеется, не может оценить по достоинству все, что там делается. Но то немногое, что он видел сам, и то, что он знает со слов сотоварищей, кажется ему не очень утешительным.

«Чтобы осуществить музыкальную децентрализацию в том виде, в каком следует ее понимать,— говорит г-н Дебюсси,— пришлось бы, как мне кажется, очень много поработать. Но если бы это удалось, результаты могли бы оказаться превосходными.

К сожалению, у нас во Франции укоренилась плачевная привычка. Мы исходим из принципа, что никакая удача, никакая хорошая работа не может быть осуществлена вне Парижа и, следовательно, не стоит даже пытаться показать в провинции большое оперное произведение, надеясь на приемлемые условия постановки. Следовало бы оказать противодействие этому предвзятому мнению. Конечно, было бы бесконечно радостно, если бы удалось создать во французской провинции музыкальные центры, то есть то, что очень верно называли очагами музыкального искусства, имея в виду главным образом представления произведений театральных.

Поэтому можно только приветствовать начинание, которое как будто должно получить реализацию: предложено предоставить театрам больших провинциальных городов национальную дотацию. Я признаю абсолютную необходимость, так же как и законность этой дотации, и заранее подписываюсь под любым из проектов в этом направлении.

Однако считаю необходимым прибавить, что этого, с моей точки зрения, недостаточно. Чтобы поставить наши оперные театры на равную ногу с приводимыми в пример театрами других стран, следовало бы, чтобы этим делом заинтересовалась частная инициатива и чтобы муниципалитеты также смогли принимать в этом участие более активно, чем сейчас.



В больших провинциальных городах — Лионе, Бордо, Марселе — живут любители искусства, владеющие значительными капиталами и занимающие видные должности. Мне кажется, что можно бы добиться от них ежегодного денежного ассигнования в пользу оперных театров, главных очагов искусства их городов. Они нашли бы в этом интеллектуальное удовлетворение или, выражаясь попросту и заурядно, удовлетворение самолюбия, тщеславия, мало ли чего еще!

В провинции почему-то не догадываются посмотреть на дело с такой точки зрения, и это очень жаль. А ведь именно таким способом можно было бы прийти к возможности придать провинциальным представлениям тот блеск, которого им не хватает.

Касаясь вопроса о децентрализации и о кампании, проводимой по этому поводу, много говорили о том, что в этом отношении делается за границей, и главным образом в Германии. Думаю, что в этом вопросе несколько искажают действительность. До такой степени привыкли слышать, что в смысле музыкального исполнения и качества оперных представлений все в больших городах Германии настолько лучше, чем у нас, что эта точка зрения принимается как непреложная истина. В этом есть доля преувеличения. Я слышал, главным образом в Австрии, большие концертные оркестры. Они, конечно, очень хороши, но я не скажу, что они превосходят оркестры наших артистических ассоциаций в Париже. Если говорить вообще, то исполнители немецкие — инструменталисты и певцы (и эти последние особенно) — более «научно подготовлены», чем наши, во всяком случае они упорнее в работе и более охотно затрачивают необходимые усилия. У нас во Франции народ удивительно понятливый и чудесно одаренный; кроме того, у нас исключительная легкость восприятия. Но нам не хватает упорства. Мы не любим затруднять себя. Это то, что нас губит. И это — возвращаясь к нашей теме — то, что во многом обуславливает теперешний низкий уровень музыкальных театров в больших провинциальных городах, и то, с чем придется бороться, если удастся найти новые ресурсы и осуществить необходимые реформы.

Я приведу вам пример, доказывающий, что и в провинции можно достичь положительных результатов и собрать все элементы, необходимые для интересных художе-

ственных достижений. Город Лион располагает в данное время большим, подлинно концертным залом (который был задуман специально для проведения в нем концертов), то есть тем, чем мы, кстати сказать, не располагаем в Париже. В этом зале дают превосходные, крайне интересные концерты под художественным руководством г-на Витковского.

Резюмируя, скажу, что считаю чрезвычайно интересными все проекты и усилия, направленные к тому, чтобы культивировать в провинции вкус к музыке и улучшать качество многочисленных форм проявления этого искусства, из которых главной, безусловно, является постановка музыкальных произведений для театра. Надо желать, чтобы мы в этом преуспели.

Между прочим,— прибавляет г-н К. Дебюсси,— подобная удача оказалась бы чрезвычайно полезной для оперных театров Парижа. Она вызвала бы их на благотворное соревнование, обязуя совершенствоваться для того, чтобы удержать первенство, или хотя бы для того, чтобы остаться на уровне достижений провинциальных городов нашей страны». [...]

Записал Ж. Линор  
«Comoedia», 26 января 1911 г.

## 50

### Г-Н ДЕБЮССИ И «МУЧЕНИЧЕСТВО СЯГО СЕБАСТЬЯНА»

Клод Дебюсси высказывается по поводу духовной музыки и разъясняет смысл и значение своего будущего произведения «Мученичество святого Себастьяна». [...]

«Духовная музыка кончается для меня в XVI веке. Только одни тогдашние молодые и обаятельные души могли выражать свою бурную и бескорыстную горячность в чистых песнопениях, лишенных чего бы то ни было мирского. С тех пор благочестивые музыкальные импровизации носили всегда более или менее показной характер. Наивный и славный человек, каким был Иоганн-Себастьян Бах, избежал этого только благодаря своей гениальности. Он строит гармоничные сооружения как великий и набожный архитектор, но не как апостол. «Парсифаль» хорош. . .

Но ведь это театр, то есть яд, отравляющий простоту. Вагнер сам называет свои произведения спектаклями. Он слишком хорошо умеет противостоять искушению смирением, чтобы воспевать религию. Он принимает слишком драматические позы, чтобы найти возможность молиться. И он никогда не расстается со своими теориями — высокомерными и искусственными.

Необходимо совершенно иное отрешение от самого себя, чтобы воспевать божественное. Надо отдаться этому делу с геронческим великодушием и постоянным отказом от чего бы то ни было и от самого себя. Кто вернет нам чистую любовь набожных музыкантов древних времен? Кто почувствует снова грандиозную страсть Палестрины? Кто принесет еще раз смиренную и сладостную жертву маленького жонглера, трогательная история которого дошла до нас?» [..]

«Я сам,— продолжает г-н Дебюсси,— очень далек от этого состояния благодати. Я ведь не соблюдаю религиозных обрядов по установленному ритуалу. Я создал себе религию из таинственных сил природы. Я не думаю, что человек, облаченный в платье аббата, ближе других к богу, и не думаю также, что какое-то место в городе больше другого располагает к размышлениям.

Когда я гляжу на меняющееся небо, созерцая в течение долгих часов его великолепную, непрерывно обновляющуюся красоту, меня охватывает ни с чем не сравнимое волнение. Всеобъемлющая природа отражается в моей душе — правдивой и убогой. Вот деревья с ветвями, поднятыми к небесному своду; вот душистые цветы, улыбающиеся на лугу; вот мягкая земля, поросшая буйной травой. . . И незаметно руки складываются сами в молитвенные жесты. . . Почувствовать, как величественны и потрясающи те зрелища, которые природа предлагает нам — призрачным и дрожащим прохожим,— вот что я называю «молиться».

Кстати, признаюсь вам, что сюжет «Мученичества святого Себастьяна» соблазнил меня главным образом соединением в нем трепетной жизненности и христианской веры. К сожалению, я связан временем. Мне понадобились бы месяцы углубленной сосредоточенности, чтобы сочинить музыку, адекватную таинственной и утонченной драме д'Анниунцио. Я считаю себя обязанным писать музыку только для тех мест, которые, насколько я могу судить,

достойны быть омузыкаленными: это несколько хоров и, как мне кажется, немного музыки по ходу действия. Работа эта — тревожащее меня принуждение. Я должен быть готов к маю, то есть к тому времени, когда в театре «Шатле» состоится премьера «Мученичества». Затем оно будет поставлено в Риме, куда в это же время поеду и я, чтобы продирижировать концертом, где будут исполнены некоторые из моих сочинений. Мне кажется, впрочем, что я не имею права разглашать ничего, кроме уже сказанного. . .» [ . . . ]

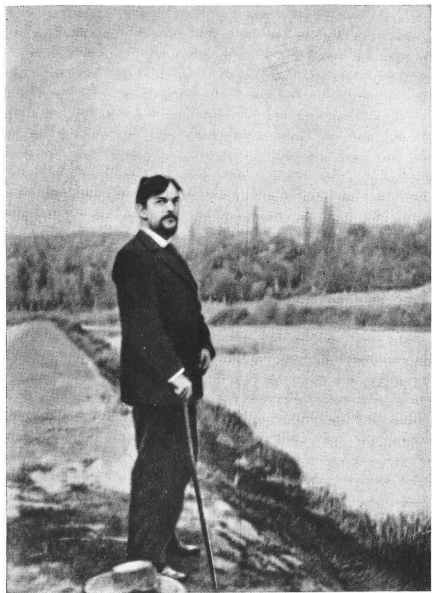
«Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки?— продолжает дальше г-н Дебюсси.— Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки. Оно несет в себе собственную гармонию, и какие бы усилия к этому ни приложить, никогда не удастся найти гармонии ни более точной, ни более искренней. Только таким образом сердце, предназначенное для музыки, совершает самые прекрасные открытия.

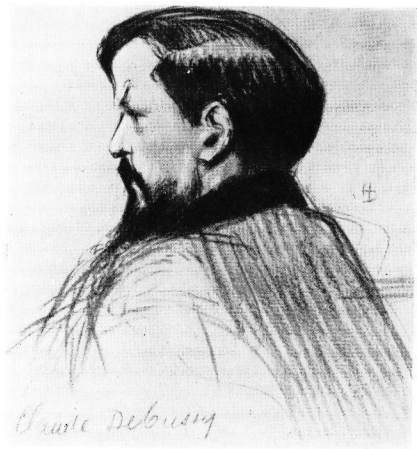
Если я говорю с вами так, то это вовсе не с целью пышно выставить напоказ свою артистическую мораль, а наоборот, для того, чтобы доказать вам, что ее у меня нет. Я ненавижу всяческие доктрины и их дерзости.

Поэтому-то я и хочу записать свои музыкальные сны при самой полной отрешенности от самого себя. Я хочу воспеть свой внутренний пейзаж с наивным простодушием детства.

Конечно, эта бесхитростная грамматика искусства не обходится без столкновений. Она всегда будет шокировать приверженцев ухищрений и лжи. Я это предвижу и этому радуюсь. Я не сделаю ничего, чтобы создать себе противников. Но я также ничего не сделаю и для того, чтобы превратить свои антипатии в симпатии. Надо стремиться быть большим артистом для самого себя, а не для других. Я хочу осмелиться быть самим собой и страдать за свою правду. Те, кто чувствует по-моему, полюбят меня за это еще сильнее. Другие же будут меня избегать, будут меня ненавидеть. Но я не предприму ничего, чтобы снискать их расположение.

Говоря по правде, в тот далекий день — надо надеяться, что это случится как можно позже, — когда я уже не





Claude Debussy

буду вызывать раздоров, я стану горько корить себя за это. Это будет значить, что в последних сочинениях неизбежно стало преобладать то отвратительное лицемерие, которое позволило мне угодить всем».

Записал Анри Малерб  
«Excelsior», 11 февраля 1911 г.

Интервью состоялось по случаю того, что Габриеле д'Аннунцио предложил Дебюсси написать музыку к сочиняемой итальянским драматургом мистерии «Мученичество святого Себастьяна». Мистерия предназначалась для модной в Париже танцовщицы-любительницы Иды Рубинштейн, которой и было предоставлено исполнение роли св. Себастьяна.

Говоря о *маленьком жонглере*, Дебюсси имеет в виду средневековую легенду XIV в. о бесхитростно-набожном странствующем жонглере, ушедшем в монастырь и каждый день исполнявшем лучшие номера своей программы в пустой церкви перед изображением богоматери. Легенда эта дошла до наших дней в очаровательной сказке Анатоля Франса («Жонглер богоматери»), по которой поэт Морис Лена написал либретто для одноименной оперы Ж. Массне.

## 51

### РУССКАЯ МУЗЫКА И ФРАНЦУЗСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

[...] Г-н Клод Дебюсси так оценил приезд русских артистов в Париж:

«Это же очень хорошо! Русская музыка интересует меня в высшей степени. Мусоргский чудесен своей независимостью, своей искренностью, своим очарованием. Он некий бог музыки.

Эти русские удивительны! В прошлом году один молодой человек сочинил для своего дебюта балет «Жарптица», который был представлен в Париже. И вот эта первая работа оказалась чем-то очаровательно оригинальным.

Русские дадут нам новые импульсы для освобождения от нелепой скованности. Они помогут нам лучше узнать самих себя и более свободно к себе прислушиваться».

Записал Анри Малерб  
«Excelsior», 9 марта 1911 г.

Дебюсси слышал «Жар-птицу» И. Стравинского в 1910 г., во время второго Русского сезона, когда балет был поставлен в Париже в театре «Шатле», в антрепризе Дягилева. Музыка произвела на Дебюсси большое впечатление, 8 июля 1910 г., вскоре после премьеры, он писал издателю Жаку Дюрану: «Это не лишено недостатков, но в некоторых отношениях это все же очень хорошо потому, что музыка здесь не является покорной служанкой танца. И здесь слышны подчас такие сопоставления ритмов, которые совершенно необычны». А через девять месяцев после публикуемого интервью французский композитор еще раз высказался о Стравинском в письме (от 12 декабря) к своему другу Роберу Годе: «Знаете ли Вы, что близко от Вас, в Кларенсе, живет молодой русский музыкант Игорь Стравинский, у которого инстинктивно-гениальное чувство колорита и ритма. Я уверен, что и он и его музыка бесконечно бы Вам понравились. Главное, он не хитрит. Работает в самой гуще оркестровой звучности, без посредников, на рисунке, зависящем только от прихоти его эмоции. Он не принимает никаких предосторожностей и ни на что не претендует. Все наивно и варварски. Однако оформление материала чрезвычайно утонченное...»

## 52

### КЛОД ДЕБЮССИ И ДУХОВНАЯ МУЗЫКА

Беседа с журналистом Р. Биае

[...]

— В принципе, видите ли, у меня нет желания высказываться. То, что мы задумали, размышления, предшествовавшие нашей работе, то, что мы намеревались выразить,— кто должен об этом знать?

— Тем не менее я хотел бы услышать от вас, каким образом автор «Пеллеаса», и в особенности изысканный и чувственный композитор Прелюдии к «Послеполуденному отдыху фавна», смог стать мистиком с благочестивым сердцем, набожная музыка которого будет сопровождать поэму г-на д'Аннунцио?

— Неужели вы думаете, что среди моих произведений нет прецедентов, так сказать, религиозного характера? Неужели вы считаете возможным ограничить душу художника, и разве трудно представить себе, что тот, кто видит вокруг столько таинственного, может соблазниться религиозным сюжетом? Мне нечего заниматься перед вами исповеданием символа веры, но хотя я и не являюсь католиком, соблюдающим обряды или верующим, мне не стоило больших усилий, чтобы подняться до вершин мистицизма, достигнутых драмой поэта. Договоримся точно



относительно слова «мистицизм». Вам известно, что не далее, как сегодня, архиепископская курия запретила верующим присутствовать при исполнении пьесы д'Аннуцио, и это — не имея к тому же о ней представления! Но не будем останавливаться на этих реально существующих неприятностях... С точки зрения искусства невозможно обсуждать подобные постановления.

Уверяю вас, что я писал музыку так, как если бы она была мне заказана для церкви. Я сочинил музыку декоративную; это, если хотите, иллюстрация в тембрах и ритмах возвышенного текста, и когда в последнем действии святой возносится в рай, мне кажется, что я передал все почувствованное и пережитое мною при мысли об этом вознесении. Удалось ли это? Не знаю: во всяком случае, это меня уже не касается. Мы утратили верующую душу прежних времен. Ортодоксальна ли вера, выраженная моей музыкой? Это мне неизвестно. Во всяком случае, эта вера моя, собственная моя вера, поющая во всей своей искренности. Теперь, если это вас интересует, должен сказать, что партитуру, над которой понадобилось бы усидчиво работать в течение целого года, я написал за два месяца, и в ней я практически, если можно так сказать, осуществил свою теорию театральной музыки; музыки, которая не может быть неопределенным жужжаньем, почти всегда сопровождающим стихи или прозу, а должна составить с текстом одно неразрывное целое. Вот и все... все, что я могу сказать. Но мы живем в очень странное время, когда хотят все высказать, все знать, все опубликовать. Когда же будут уважать тайну, принадлежащую только нам?

«Comœdia», 18 мая 1911 г.

Публикуя настоящую беседу, журнал «Comœdia» сопровождает ее следующим примечанием: «Вот «угрожающая нота», направленная архиепископом Парижа, кардиналом Аметтом против мистерии Г. д'Аннуцио: «Один парижский театр объявил десять представлений пьесы, озаглавленной «Мученичество св. Себастьяна», мистерии в пяти актах Габриеле д'Аннуцио, и даже послал программу представителям духовенства. По этому случаю монсеньор архиепископ Парижа напоминает, что во время последнего епархиального съезда он убедительно предлагал католикам воздерживаться от присутствия на театральных представлениях, оскорбительных для совести христиан. Это предложение относится со всей очевидностью к вышеуказанной пьесе, в которой собираются изобразить на сцене и исказить в условиях самых неприличных историю одного из наших самых славных мучеников», Гг. Габриеле д'Аннуцио и Клод Дебюс-

си, авторы «Мученичества св. Себастьяна», мистерии, первое представление которой должно состояться в театре «Шатле» в следующий понедельник, просят нас опубликовать следующее заявление, подписанное ими обоими после ознакомления с нотой, посланной в прессу монсеньором архиепископом Парижа:

«Монсеньор архиепископ Парижа на основании неправильной информации опорочил в своем недавнем постановлении произведение еще неизвестное, творчество двух артистов, которые годами упорного труда доказали, по крайней мере, свое постоянное стремление к самым строгим формам искусства. Оставаясь в границах того уважения, в котором нам отказывает архиепископское постановление, мы выражаем свое сожаление по поводу странного отношения, которого мы не заслужили. И мы клянемся собственной совестью и совестью всех тех, кто знает «Мученичество св. Себастьяна», что это глубоко религиозное произведение является лирическим прославлением не только восхитительного борца Христового, но и всего героизма христианства.

*Габриеле д'Аннунцио*

*Клод Дебюсси*

Премьера «Мученичества св. Себастьяна» состоялась 22 мая 1911 г. в театре «Шатле». Успеха мистерия не имела и даже, как говорили журналисты, «в воздухе скорее пахло провалом». К тому же запрет, наложенный на представление архиепископом Парижа, удержал многих видных деятелей от появления в театре. К музыке Дебюсси критика отнеслась благожелательно. Говорилось даже о том, что по своей атмосфере экстаза и страдания «Мученичество св. Себастьяна» напрашивается на сравнение с «Парсифалем» и является, пожалуй, для Дебюсси тем, чем был «Парсифаль» для Рихарда Вагнера.

## 53

### О РАМО

Рамо было пятьдесят лет, когда он начал писать для театра, и почти ничего о его жизни не было известно. Благодаря усилиям французских исследователей мы знаем его сегодня много лучше, чем его современники. По крайней мере в том, что касается анекдота; потому что с точки зрения чисто музыкальной он остается для многих автором ригодона из «Дардануса» — и это все! Внешне он был долговязым и худым, характера одновременно тяжелого и восторженного. Он ненавидел общество в такое время, когда как раз изощрялись в утонченных манерах, и когда не быть царедворцем считалось чудачеством, несколько не уважаемым.

Музыканты и певцы в Опере боятся и ненавидят его. Он же навсегда затаит зло на них за те места, которые

был вынужден упразднить в силу их беспомощности или нежелания исполнить эти места как следует. Его почти исключительная любовь к музыке заставит его пройти мимо всех дряг, которым эпоха эlegantного равнодушия не преминет подвергнуть его гений.

Он родился философом; однако слава ему небезразлична. Но красота его творчества ему еще дороже. К концу его жизни кто-то однажды спросил: «Приятнее ли для его слуха шум аплодисментов, чем музыка его опер?» Он немного помолчал, а потом сказал: «Я все же предпочитаю мою музыку».

Потребность понимать — столь редкая у артистов — у Рамо врожденная. Не для того ли, чтобы ее удовлетворить, он писал «Трактат о гармонии», где задается целью восстановить «права разума» и хочет, чтобы в музыке царствовали порядок и ясность геометрии. В предисловии к этому трактату можно прочесть, что «музыка — наука, которая должна основываться на точных правилах». Эти правила должны вытекать из принципа очевидного, и этот принцип вряд ли может быть усвоен нами без помощи математики.

В общем, он ни секунды не сомневается в истине старого догмата пифагорейцев... вся музыка должна сводиться к комбинации чисел; она арифметика звука, как оптика — геометрия света. Видно, что он повторяет выражения этой теории, но здесь же он намечает путь, по которому пойдет вся современная гармония — и сам Рамо. Он, вероятно, был неправ, изложив свои теории раньше, чем написал оперы, ибо современники нашли в этом повод, чтобы вывести заключение об отсутствии в его музыке какой бы то ни было эмоции.

Он едва заканчивал свою деятельность, как уже возникла новая мода, сначала восторжествовавшая с Люлли, а затем, позднее, ставшая господствующей с высокочтимым Глюком, который так долго командовал французской музыкой, что она еле от этого оправилась.

Некоторое время, так же долго, как и необъяснимо, Рамо будет совершенно позабыт... Его очарование, его форма, утонченно строгая, — все это будет замснено манерой расценивать музыку единственно с учетом драматического эффекта. Гармоническая «находка», ласкающая слух, уступит место гармонии громоздкой, административной, привычной для восприятия, и все наконец

«поймут»! А между тем благодаря этому музыка любопытно отклонится в сторону, чтобы докатиться до Рихарда Вагнера, другого гениального тирана.

Огромный вклад Рамо — в том, что он сумел открыть «чуткость в гармонии»; в том, что ему удалось запечатлеть некоторые краски, некоторые нюансы, о которых у музыкантов до него было лишь смутное представление.

Подобно Природе, Искусство претерпевает изменения, описывает смело изогнутые линии, но всегда приходит к исходной точке. Рамо — хотя этого или шет — одна из самых надежных основ музыки, и можно без страха двигаться по прекрасному пути, им намеченному, вопреки варварским топтаниям на месте и заблуждениям, которые его загвазняют.

Поэтому же надо его любить с тем нежным почтением, которое сохраняется по отношению к предкам, немного неприятным, но умевшим так красиво говорить правду.

Статья о Рамо послана Дебюсси в письме к Андре Капле, другу и почитателю композитора, бывшему в то время дирижером в оперном театре в Бостоне. Возможно, что Капле предложил композитору написать о Рамо для какого-нибудь американского журнала. 11 октября 1912 г. Дебюсси сообщает другу о ходе работы: «Начал писать рекламную статью о Рамо. Это сложнее, чем думают, по той простой причине, что в сорока строчках надо подвести итог жизни, творчества и влияния на искусство человека, который вдруг выпал из истории; и хотя спрашиваешь себя почему, может быть слишком хорошо сам знаешь причину...» Затем Дебюсси высылает готовую статью в Бостон, сопровождая ее следующим письмом (19 ноября 1912 г.): «Вот статья, дорогой Андре Каплс, будьте так добры извинить меня за опоздание. Вы знаете как я подвержен болезни тех, которые никак не могут закончить. Статья написана в том тоне, к которому питали склонность пророки и, ближе к нам, Луиза Мишель. Надеюсь, что статья Вам понравится и пригодится. Черточки синим карандашом обозначают абзацы. Я на них очень настаиваю...» Статья Дебюсси так и не была опубликована.

## 54

### «ИГРЫ»

Все хорошее смеется.

*Ниши с. «Заратустра»*

По поводу балета «Игры», к которому он сочинил музыку и который будет представлен сегодня вечером в театре «Елисейские поля», мэтр Клод Дебюсси написал нам следующие строки:

«Я не человек науки; поэтому я плохо подготовлен, чтобы говорить о танце, поскольку сегодня никто не позволит себе сказать что-либо об этом легком и светлом предмете, не напустив на себя докторской важности. До сочинения балета я не знал, что такое хореограф. Теперь — знаю: это господин, весьма сильный в арифметике. Я еще не очень эрудирован, но все же усвоил некоторые уроки. . . Вот, например: раз, два, три; раз, два, три; раз, два, три, четыре, пять; раз, два, три, четыре, пять, шесть; раз, два, три, раз, два, три (немного быстрее) — и затем подводятся итог. Это как будто бы ничего не значит, но абсолютно волнующе, особенно когда проблема поставлена несравненным Нижинским. Почему я, будучи человеком спокойным, пустился в авантюру, столь чреватую последствиями? Потому, что приходится завтракать, и потому, что однажды я завтракал с Сержем Дягилевым, человеком устрашающим и обворожительным, у которого заплясали бы камни. Он говорил мне о сценарии, задуманном Нижинским, сценарии, созданном из того «неуловимого», из которого, как я понимаю, должна складываться балетная поэма: там был парк, теннис, случайная встреча двух девушек и молодого человека в поисках потерявшегося мяча, таинственный ночной пейзаж с чем-то слегка недобрым, что вызвано тьмой; прыжки, повороты, причудливые рисунки в танцевальных па — все, что нужно, чтобы вызвать к жизни ритм в музыкальной атмосфере.

Впрочем, приходится в этом признаться, спектакли «Русских» так часто восхищали меня непреходящим наличием в них неожиданного; естественная или благоприобретенная непосредственность Нижинского так часто трогала меня, что я жду, как благонаравный ребенок, которому обещали театр, представления «Игр» в хорошем доме на авеню Монтень, ставшем Домом музыки.

Мне кажется, что в нашей печальной классной комнате, где учитель так строг, «Русские» открыли окно, выходящее на простор полей. . . И потом для тех, кто восхищается ею так, как я, разве не прелесть иметь в качестве исполнительницы Тамару Карсавину, этот нежно-поникший цветок, и видеть, как она вместе с восхитительной Людмилой Шоллар в полной наивности забавляется ночью тьмой? . . .»

Приведенная статья представляет собой газетную вырезку, вложенную Дебюсси в письмо от 25 мая 1913 г., адресованное А. Капле. Хотя Дебюсси охотно согласился писать балет для дягилевской антрепризы, но приспособить музыку к хореографии Нижинского оказалось для композитора делом нелегким. Дягилев неустанно требовал, чтобы композитор вносил в партитуру то одни, то другие изменения, и Дебюсси работал не покладая рук чуть ли не до самой премьеры. Она состоялась 13 мая 1913 г. Мнения публики разделились. Одна часть зрителей аплодировала, другая — свистела. Свое мнение Дебюсси высказал в письме (от 9 мая 1913 г.) к другу писателю Роберу Годе. «Дорогой Робер,— писал Дебюсси. . . — безусловно происходят подчас события весьма ненужные. Позвольте мне считать среди них представление «Игр», где извращенный гений Нижинского изощрялся в специфической арифметике. Этот человек ногами производит сложение тридцать вторых, а руками — проверку; затем внезапно он поражен односторонним параличом и враждебным взором провожает проходящую музыку. Оказывается, что это называется «стилизацией жеста». . . это уродливо! Музыка, будьте в этом уверены, не защищается! Она довольствуется тем, что противопоставляет свои легкие арабески всем этим ногам, которые даже не просят у нее прощения!»

## 55

### КОНЦЕРТ КОЛОННА

...Голоса, казалось, сливались все в едином песнопении, таким стройным был их аккорд.

*Данте Алигьери*

Французская музыка, по-видимому, переживает кризис, и снова наконец возобновятся старые споры,

Откровенно говоря, этого надо желать, так как если характерной особенностью нашего времени является самая большая свобода, то приятие им без споров самых различных приемов письма свидетельствует о вялости и равнодушии, почти обидных для искусства. Определить группировки умов-флюгеров, всегда не занятых, всегда готовых вращаться по воле ветра любой эстетики, достаточно для того, чтобы занять общественное мнение. Придерживаться, не уступая, признанной точки зрения тоже не плохо. Главное — не бояться быть нелепым и не опасаться предельной длины в разработках. . . Когда по истечении сотни тактов уже нельзя понять, в чем дело, публика (или те, кто ее направляет) близка к провозглашению

гения. У нас как раз имеются мастера, отличающиеся умением вносить смятение в умы при помощи периодов, во время которых оркестр абсолютно перестает интересовать слушателями. И это в такой мере, что, несмотря на разумную предосторожность, запрещающую публичке выходить во время исполнения, она бы все-таки ушла из боязни быть неделикатной. Тем временем появляется героический и банальный оборот, служащий оправданием предшествовавшего ему пустого хаоса. И публика аплодирует, столько же из желания стряхнуть оцепенение, сколько из благодарности автору за разрешение выйти.

Одни продолжают слепо почитать предков, уподобляясь в этом китайцам, для которых Конфуций раз и навсегда установил нравственный закон в доступных формулировках. Другие ставят новые ярлыки на вещи старые, как мир. Без инстинктивной изобретательности они находят следы черт периода неолита, находят звуки, относящиеся к детству «яванизма». Это и не очень ново, и не очень тревожно. А Пуанкаре, превосходство которого гарантирует его беспристрастность, провозгласил несколько лет назад в «Науке и методе» существенную полезность людей передового ума, которых толпа считает за сумасшедших.

В самом деле, форма может быть словкой, неуклюжей, но может содержать в себе зародыш идеи, из которой впоследствии кто-то другой высвобождает красоту.

Несобходимо лепетать, прежде чем начать говорить. Об этом добровольно забывают в наше время неистового «карьеризма», когда накапливаются произведения, отвечающие только потребности угодить моде, неизбежно скоропреходящей. А сколько «карьеристов» даже и не вышедших на арену! Когда же решатся опровергнуть слишком распространенное убеждение, что так же легко сделаться артистом, как и зубным врачом? Когда же перестанут умножать способы разглашения тайны, столь же опасные, сколь и бесполезные? Бетховен, на которого ссылаются весьма многие преподаватели упорства, обескуражил, наверно, немало молодых людей. Он-то слишком хорошо знал, что искусство требует жертв! Сегодня, когда слава его незыблема, его предлагают в виде примера! Это не очень хитро, и это называется жульничать в игре возможностей.

Разве не основана волнующая тайна старых лесов на жертвах и смерти? Сколько мелких деревьев было раздавлено под равнодушной пятой зверей, принесенные в жертву блистательно раскидывающимся большим дубам, которые века за веками должны поддерживать лесную красоту! Нет ли в этом примере полезного и вместе с тем трагического сходства с суровым «выявлением подлинной сущности», которую время извлекает из творчества людей?

Не требуя от человечества жертв столь решительных, постараемся, по крайней мере, найти в этом урок. Не будем отвлекать от «перчаток и галстуков» столько очаровательных людей доброй воли. Постараемся освободить музыку не от тех, которые поистине должны ее любить, а от тех, которые пользуются ею, узурпировав прекрасное название артистов!

Несмотря на малую надежду, что все это сбудется, надо пламенно этого желать. Таким образом прекратились бы недоразумения и разногласия относительно того, что выражает музыка.

### Заметки о музыке за истекший месяц

Из всей музыки, исполненной в концертах Колонна, самой новой является, без всякой иронии, Пасторальная симфония Людвиг ван Бетховена. Она решительно остается одним из лучших образцов выразительной механики... Слышать, как оркестр подражает голосу животных, — определенная радость как для маленьких, так и для больших. Испытать грозу, сидя в кресле, — чистое сибаритство. Господин Габриель Пьерне провел симфонию очень хорошо, то есть он не губит ее под комментариями и выделяет ее обаяние. Думали ли когда-нибудь по поводу этой симфонии о том, каким шедевром должен быть «шедевр», чтобы противостоять стольким интерпретациям? Имеются: интерпретация «почтительная», в которой боязнь отряхнуть пыль веков заставляет замедлять темпы и приглушать оттенки... интерпретация свободная, где происходит противоположное и от которой остается впечатление похорон под дождем.

То, что у Бетховена был плохой характер, еще не достаточная причина, чтобы делать его скучным. И потому



это последнее исполнение было очаровательным... Мы действительно были в деревне; деревья не щеголяли в белых галстуках; ручей, на берегу которого разворачивается самая чистая, самая немецкая идиллия, был полон свежести; еще немного, и запахло бы хлебом!

«Фантастическая» симфония Берлиоза остается по-прежнему тем лихорадочным шедевром романтического горения, в котором удивляешься тому, как музыка может передать столь исключительные ситуации, избежав одышки. Это, к тому же, волнующе, как борьба стихий.

«Итальянские впечатления» Гюстава Шарпантье являются благозвучной демонстрацией известной аксиомы: «Путешествия формируют молодежь...» Несмотря на формализм некоторых частей, уже предчувствуется аромат, который появится в «Луизе», и возбуждение ее толп.

Институт, как раз принявший Гюстава Шарпантье в число своих членов, должен быть доволен тем, что послал в Рим молодого человека, сумевшего так быстро привести в порядок свои итальянские ощущения.

Мы не смогли послушать «На кладбище» г-на Мориса Дрёгманса. Мы об этом сожалеем и просим извинения за перенос на будущий месяц продолжения этих «заметок», поистине слишком поспешных.

«Revue musicale. S. I. M.», ноябрь 1912 г.

## 56

### КОНЦЕРТ КОЛОННА

#### Об уважении в искусстве

У музыкальной критики подчас странные понятия об уважении, которого требует музыка.

По поводу симфонии г-на Теодора Дюбуа, которую публика «галерки» позволила себе принять в штывы, — критика строго расправляется с этой бедной публикой и доходит до того, что обвиняет ее в дурном поведении. Само собой разумеется, что было бы лучше обойтись без демонстрации: молчание в таких случаях всегда самая

сильная критика. Вместе с тем надо бы договориться и выяснить, действительно ли занимаемое г-ном Теодором Дюбуа официальное положение должно обязательно внушать уважение? Он написал весьма видную работу по гармонии, был отличным директором консерватории. Его оперные опусы исполняются мало, но ведь уже совсем не исполняют «Белую даму», очаровательную комическую оперу в подлинно французской традиции, по милости которой заключалось и расторгалось множество браков и которая, право же, не хуже тумачов итальянского веризма.

К концу хорошо заполненной жизни г-ну Теодору Дюбуа приходит фантазия написать симфонию. Публика (галерка) нелюбезно дает ему понять, что симфония эта не нужна ни для славы музыки вообще, ни для музыки французской в частности. В чем тут беда? И была ли необходимость принимать столь перепуганный вид? Во Франции уже убили вкус к классике, поручив заботу об уважении к ней людям очень скучным. Требуется немало лет, чтобы позабыть лицо классного наставника, заставлявшего нас отвечать «Сон Атални»; и то часто путаешь его с лицом Расина. В искусстве не может быть обязательного уважения, и благодаря подобным заблуждениям загромаждают дорогу кучей людей, ставших почтенными только по возрасту. Уже давно мы охвачены манией администрировать то, что меньше всего на свете поддается администрированию. И неизбежно кончилось тем, что эта мания захватила искусства. Стоит захотеть заняться музыкой, тотчас основывают общество, где противоречивые направления обычно нейтрализуются. Хотите ли вы учиться музыке? Вам предлагается выбор между Консерваторией и Schola Cantorum, где будь вы гениальны, как Бах, одарены, как Шопен, вам придется подчиниться общему регламенту. Невозможно вообразить, путем какой серии чудес эти два слова — искусство и регламент — смогли оказаться объединенными.

Не возвращаясь к школам мастерства Ренессанса, которые, пожалуй, не подошли бы к нашему времени, нельзя ли было бы вдохновиться ими и обрести снова преподавание в чистой атмосфере, без желания немедленной славы, когда учащийся назывался благородным именем последователя и трепетал перед учителем столько же, сколько и любил его.

Не будем смешивать уважение, являющееся лишь добродетелью, с искусством, являющимся самой прекрасной из религий, состоящей из любви и узаконенного эгоизма.

### Заметки о концертах за месяц

В триптихе, озаглавленном «От тени к свету», автором которого является г-н Поль Пьерне, следует, без сомнения, предпочесть «Тень» «Свету» и выделить вторую пьесу, так как первая не что иное, как топтание на месте. Посредством ритмической фигуры, немного отдающей «венским вальсом», стрекоты проделывают волнующие упражнения в планирующем полете, в то время как нимфы в глубине пейзажа двигаются по последней системе г-жи Айседоры Дункан. Оркестровый колорит этой пьесы восхитительно вызывает в представлении те последние часы, когда интимная феерия ночи с сожалением уступает место суровому утру. (Так как у нас не было программы, весьма возможно, что г-н П. Пьерне вообразил пейзаж, абсолютно противоположный нашему. В таком случае он будет любезен нас извинить.)

Поначалу кажется, что третья пьеса будет повторением второй; но это ложная тревога, впрочем не лишённая приятности. Сюда помещены усилия света, старающегося победить тень. К сожалению, бессовестные скрипки становятся перед трубами, заключают пари о том, кто сделает наибольшее количество нот в такте, и прекрасный свет, обещанный нам заглавием, доходит до нас только в несколько рассеянном виде. Г-н П. Пьерне наряжает своей оркестр по последней моде. Он не забывает развернуть напоказ те восточные ткани, без которых не существует сегодня хорошего оркестра. Однако он всегда остается в пределах хорошего вкуса, никогда не впадая в балаган. Хотелось бы видеть у него иногда осуществление замысла, не в такой мере обусловленного заранее, хотелось бы эмоции более свободной.

В этом же концерте была исполнена ария «Архангела Искупления». Г-н П. Пьерне смог отдать себе отчет в том, до каких пределов может дойти душевное излияние.

Существуют любопытные взаимоотношения между искусством Бёкллина и искусством Рихарда Штрауса...

То же отсутствие заботы о заранее обдуманном рисунке, то же стремление отыскивать форму непосредственно в колорите и извлекать из этого колорита эффекты драматически живописные. Из этих двух мастеров первый не сможет больше изменить свою манеру, поскольку он умер; второй же — бесспорно живой — и не подумает изменить ее, поскольку он излучает эмоцию на все пять стран света — или почти!

В «Домашней поварихе», в статье «Рагу из зайца», можно прочесть следующий предусмотрительный совет: «Возьмите зайца...» Рихард Штраус поступает иначе. Чтобы создать симфоническую поэму, он берет первую попавшуюся тему. Этим самым он проявляет себя необыкновенным иллюзионистом, могущим дать много очков вперед самым опытным факирам.

«Смерть и просветление», не отличаясь блистательной точностью «Тила Уленшпигеля» или страстной напыщенностью «Дон-Жуана», содержит тем не менее обороты, оставшиеся дорогими Рихарду Штраусу, хотя он впоследствии их и усовершенствовал.

Вступление отдает склепом, в котором как бы движутся тревожащие призраки. Душа претерпевает тяжелую борьбу, стремясь изо всех сил освободиться от жалкого тела, еще удерживающего ее на земле. Но вот гобой поет кантилену с итальянскими оборотами. Не сразу схватываешь закономерность этого, поскольку не успел вовремя подумать о бесчисленных переселениях душ, остающихся такими таинственными! Кстати, если начать пытаться понять, что происходит в симфонических поэмах, лучше отказаться от мысли сочинять их. Во всяком случае, не чтение маленьких путеводителей, где буквы алфавита представляют собой части фраз-ребусов, которые пытаешься решить во время исполнения, — не чтение это поможет прекращению постоянных недоразумений между автором и слушателем. Тем не менее «просветление» происходит на глазах у публики без видимых трюков, кроме широких аккордов в до мажоре. Это тональность, которая самым надежным образом создает чувство вечности!

Совершенно не доказано, что музыка чувствует себя более непринужденно в сверхъестественном, нежели просто в человеческом. Это точка зрения навязанная и обычно литературная. И даже в этом случае нет надобности

в программе, притягивающей литературу, точно мед, — достаточно одной музыки, самой простой, самой обнаженной. Некоторые части в «Смерти и просветлении» потому кажутся пустоватыми, что они не оправдывают своего заглавия. Здесь нет ничьей вины, даже вины Рихарда Штрауса, являющегося одним из самых властных гениальных людей нашего времени.

В воскресенье, 1 декабря, Бетховенский фестиваль... Фестиваль необходимый и, если подумать, представляющий благотельную разрядку умственному напряжению. Можно наконец почувствовать себя спокойно и только восхищаться, обмениваясь понимающими улыбками в определенных местах — все в тех же самых, поскольку они передаются из поколения в поколение.

При выходе можно с уверенностью сказать: «Этот Бетховен! Какой гений!» Ничто не является более законным, и противоположная точка зрения свидетельствовала бы только о снобизме еще более глупом. Нет никакой опасности попасть в атмосферу нервозности, которой отличаются воскресные концерты, когда исполняют кого-то «молодого»... Прежде всего надо выработать собственное мнение, что не всегда удобно... Надо ли сделать вид, что вы поняли? Или такой вид, точно вы навсегда отгородились от тенденциозных гармоний? Какая проблема! Поистине мы иногда очень плохо смотрим. Пейзажи незначительные кое-что об этом знают, а также и то, до какой степени может доходить фантазия оценок. А слышим мы, пожалуй, еще того хуже?

Итак, мы можем остаться в уверенности, что имеются люди очень почтенные, которые слышат всего лишь один такт из восьми... Эта арифметика не безошибочна, она должна изменяться в зависимости от человека. Тем не менее вполне естественно, что в конце пьесы у таких слушателей не хватает тактов и счет оказывается неправильным! В этой недостатке трудно признаться, разве что прибегнешь к обычной хитрости, заключающейся в том, чтобы говорить с озабоченным видом: «Я должен послушать это несколько раз». Нет ничего ошибочнее! Когда хорошо слышишь музыку — оставим в стороне тренировку, соответствующую выучку, — слышишь сразу то, что *надо слышать*. Остальное — всего лишь дело среды или внешнего воздействия. Публика никогда не бывает

сама по себе враждебной к музыке. Часто даже она не интересуется, кем музыка подписана, что является хорошеньким уроком для специалистов. Но ведь у нас существуют страшные дилетанты, которые пришли вовсе не для развлечения и при которых не следует говорить глупостей. Поэтому «держат фасон» и, подобно детям, которым дают «выбрать» как раз то пирожное, которого им не хотелось, идут против своего собственного сердца. Искренне говоря, нелегко быть публикой! Следует пожелать ей выделить несколько воскресных дней на изучение бильбоке. Это игра, требующая незаурядной ловкости, но не нуждающаяся в специальных слуховых способностях.

«Revue musicale. S. I. M.», декабрь 1912 г.

57

## КОНЦЕРТЫ КОЛОННА

### Конец года

Вероятно, необходимо для подготовки новых мод, чтобы конец года в наших больших симфонических концертах не представлял никакого интереса. Почти ни одно новое произведение не отваживается появиться в его программах. И только не поддающиеся разрушению симфонии Бетховена обеспечивают ему почтенную ликвидацию.

Во всяком случае, итоги года дают материал для размышлений, довольно обоснованно меланхолических, поскольку мы можем констатировать, как мало мы придерживаемся религии воспоминаний и совсем не придерживаемся культа наших умерших — право же, стоящих многих других.

Почему столько равнодушия к нашему великому Рамо? К Детушу, почти неизвестному? К Куперену, самому поэтичному из наших клавесинистов, чья нежная меланхолия кажется чудесным отголоском, пришедшим из таинственной глубины пейзажей, где печалятся персонажи Ватто? Это равнодушие становится преступным, поскольку оно создает у других стран — столь озабоченных своими великими людьми — впечатление, что мы пренебрегаем своими, раз никто из знаменитых французов не фигури-

рует в программах даже сейчас, в то время года, когда принято сближаться со старыми родственниками. Зато в противовес мы имеем «Парсифаля».

Несколько театров оспаривают друг у друга честь поставить этот шедевр. Театры совершенно правы: шедевр — вещь редкая, и уместность исполнения его в концерте спорна. Между тем не слышится ли фальшивой ноты в этой погоне? Не низводят ли «Парсифаля» до простой «злободневности», до образа, неприятного для вагнеристов и к тому же противоречащего всему, чего хотел сам Вагнер? Конечно, он же не напрасно организовал паломничество в Байрейт... Он чувствовал, что «Парсифаль» не совмещается ни с чем современным, и, чтобы сохранить неприкосновенность его тайны, надо было изолировать его от ежедневных забот и интересов.

Байрейт упразднял будничность. Ничто там не смущало поклонения божеству, даже наоборот — все говорило вам о нем, хотя иногда средствами спорными. Так — показывали стол, за которым Вагнер пил пиво, толстощекую фрейлейн, которая послала Грааль; даже полотенца украшались первыми тактами прелюдии, вышитыми красными нитками. Надо признаться, что это было средством распространения столь же непредвиденным, сколь и достойным восхищения! Так как публика состоит не исключительно из утонченных натур, это не является ни глабоко нелепым, ни абсолютно лишним.

Исходя из этой терпеливо созданной вокруг «Парсифаля» атмосферы, можно спросить себя — во что превратится его красота, когда он окажется в изгнании в слишком цивилизованных столицах, готовых к скептицизму, смущенных тысячами маленьких трагедий, которые жизнь заставляет нас разыгрывать без осязательного результата, кроме уменьшения чувствительности.

Нет сомнения в том, что «Парсифаль» в силах преодолеть эти невзгоды. Поэтому почтим его и отдадим ему ту дань восхищения, которой он заслуживает. Только не будем раздражать тени тех, кто посвятил лучшее, что в них было, славе французской музыки.

Пожелаем, чтобы рядом с Баховским обществом, столь активно занимающимся сохранением памяти предка всей музыки, было создано «Общество Рамо», так как он является нашим предком и по крови; мы обязаны оказать почтение его духу.

### Заметки о концертах истекшего месяца.

Эрнест Шоссон, над которым тяготело фламандское влияние Сезара Франка, был одним из самых тонких художников нашего времени. Если влияние мастера из Льежа, бесспорно, послужило на пользу некоторым современным музыкантам, то оно скорее повредило Шоссону в том смысле, что естественному дарованию — элегантному и ясному — оно противопоставило строгость чувства, являющегося основой эстетики Франка.

Считать, что отличительные особенности, присущие гению одной нации, могут быть безболезненно привиты другой, — заблуждение, довольно часто направляющее нашу музыку по ложному пути, так как мы перенимаем с доверчивым энтузиазмом любые приемы, в которых ничто французское не может найти места. Лучше было бы сличить их с нашими, увидеть то, чего нам не хватает, и попытаться овладеть этим, не меняя ничего в ритме нашего мышления. Так мы бы обогатили свое достояние.

Франк — надо снова вернуться к нему — обладал невероятным пренебрежением к времени, ибо ему была неизвестна скука... Когда у него все «задается» хорошо с самого начала, можно быть спокойным, но иногда он с трудом находит то, что хочет сказать. Его мысль задыхается в любопытной смеси крайней сложности, прорезанной порывами драматическими или помпезными, укороченными не по слабости, а потому, что его честной простоте претили такие средства. Находишь немного всего этого в музыке Шоссона, который тем не менее от этого освобождается и идет путем, найденным им самим.

Поэма для скрипки и оркестра, которую г-н А. Капе сыграл с горячей убежденностью, содержит в себе лучшие качества Шоссона. Свобода ее формы никогда не нарушает гармоничности ее пропорций. Нет ничего трогательнее в своей мечтательной нежности, чем конец этой Поэмы, где музыка, оставив в стороне любую описательность, любой анекдот, становится сама тем чувством, которое вызвало ее эмоцию.

Это минуты, весьма редкие в творчестве художника. Для нас же они сопровождаются сожалением о безвременной кончине композитора, помешавшей его очаровательному дарованию развиться полностью в горячих и тонких музыкальных произведениях.



В полдень, когда я вошел в твою затемненную хижину,  
Ты спала, изнемогиши под тяжестью знойного дня.  
Косы твои распустились, густые и черные.  
Я увидел тебя, и в тени надо мною  
Простерлись широкие крылья Любви!

(А. Бриетт. «Спящей Марии»)

На эти прекрасные спокойные стихи г-н Ж.-Ги Ропарц написал волнующую музыку, которая охотно зазвучала бы влюбленно, если бы муза Ги Ропарца не была особой строгой, не склонной к подобным играм... Оркестр вздыхает, бросается вперед, страстно увлекается, затем засыпает. Утомленная нега, страстная тягостность полуденного часа — ведь музыка может идти дальше слов! — как будто меньше интересуется выдающегося директора консерватории в Нанси. Во всяком случае, он ограничивает все это порядком расположения периодов пьесы, являющейся как-никак всего лишь эскизом. Почему «широкие крылья Любви» в до мажоре? Это тональность, взрывающаяся вопреки любым мерам предосторожности. Кстати, она это и делает, и, конечно, разбудила бы Мари, если бы Ж.-Ги Ропарц не сомкнул поскорее над ней тихие и гибкие гармонии, заключающие этот эскиз, написанный самым искусным образом.

Красота анданте из скрипичного концерта И.-С. Баха такова, что, говоря совершенно откровенно, не знаешь, куда деться и как держаться, чтобы стать достойным его слушать! Мы еще долго ходим как замороженные и, выйдя на улицу, удивляемся тому, что небо не стало более голубым и что не поднимается из земли Парфенон. Зверский гудок автобуса живо ставит все на привычные места.

«Revue musicale. S. I. M.», 15 января 1913 г.

## КОНЦЕРТЫ КОЛОННА

### О вкусе

В наше время, когда мы всецело заняты испытанием всевозможных систем человеческой тренировки, и понемногу утрачивается ощущение тайны, было необходимо,

чтобы мы утратили также и понимание подлинного смысла слова «вкус».

В прошлом веке обладать вкусом было всего лишь вежливой формой защищать свои убеждения. Сегодня слово это получило настолько широкое толкование и служит для такого количества обозначений, что оно стало чем-то вроде аргумента типа «американского кулачного удара», без сомнения веского, но лишенного изящества. Скатываясь по естественной наклонной плоскости, «вкус», состоявший из нюансов и изящества, превратился в тот «дурной вкус», в котором формы и колорит вступают в единоборство. . . Замечание характера слишком общего, и поскольку дело здесь должно касаться только музыки, — затея достаточно затруднительная.

Гений может, безусловно, обойтись без того, чтобы иметь вкус, пример этому — Бетховен. Но ему можно противопоставить Моцарта, который при такой же гениальности обладает самым тонким вкусом. Если мы рассмотрим творчество И.-С. Баха, благожелательного божества, к которому музыканты, прежде чем приниматься за работу, должны бы обращаться с молитвой о предохранении их от посредственности, творчество неисчислимое, где на каждом шагу находишь то, что кажется написанным вчера, начиная с капризной арабески и кончая тем религиозным излиянием души, для которого мы до сих пор не нашли ничего лучшего, — то мы напрасно будем разыскивать в этом творчестве хотя бы одну ошибку против хорошего вкуса.

Порция в «Венецианском купце» говорит о музыке, которую каждое существо носит в себе. . . «Горе тому, — говорит она, — кто ее не слышит. . .» Чудесные слова! Над ними должны бы подумать те, кто, прежде чем прислушаться к поющему в их душах, озабочены приемом, который подойдет им лучше всего. Или же очень изобретательно пригоняют друг к дружке такты, скучные, как маленькие кубики. . . музыку, от которой отдает едой и домашними туфлями. Говорю это в смысле специфическом для механиков, которые, испытывая плохо смонтированную машину, говорят: «пахнет маслом». Не будем доверять записи. Это работа кротов, которой мы в конце концов сводим живую красоту звуков к некоей операции, мучительно доказывающей, что дважды два четыре. . .

Музыке уже давно известно то, что математики называют «числовым помешательством».

И главным образом будем остерегаться систем, которые являются всего лишь «ловушкой для дилетантов».

Были и даже существуют и теперь, несмотря на замешательство, вносимое цивилизацией, очаровательные маленькие народности, учившиеся музыке так же просто, как учишься дышать. Их консерватория — вечный ритм моря, шелест ветра в листве и тысячи маленьких шумов, к которым они старательно прислушивались, никогда не заглядывая в произвольно написанные трактаты. Их традиции существуют только в очень старых песнях, смешанных с танцами, в которые каждый, столетие за столетием, вносил свой почтительный вклад. Между тем яванская музыка придерживается контрапункта, рядом с которым контрапункт Палестрины всего лишь детская игра. И если прислушаться без европейского предубеждения к очарованию их «ударных», то поневоле придется констатировать, что у нас они издают всего-навсего варварский шум ярмарочного цирка.

У аннамитов исполняется нечто вроде эмбриона музыкальной драмы под китайским влиянием, где можно обнаружить тетралогическую основу. Здесь только больше богов и меньше декораций... Яростный кларнетик ведет эмоцию; тамтам организует ужас... и все. Нет специального театра, нет скрытого оркестра. Только инстинктивная потребность в искусстве, изобретательно удовлетворяемая; никаких следов дурного вкуса! Представить себе только, это этим людям и в голову не приходило учиться правилам в мюнхенской школе! О чем они думают?

Не значит ли это, что цивилизованные страны испорчены профессионалами? И не ошибается ли адресом обвинение, предъявленное публике в том, что она любит только легкую музыку (плохую музыку!)?

Говоря по правде, музыка делается «трудной» всякий раз, когда она не существует (трудность только словоси́рма, чтобы скрыть ее убожество). Имеется только одна музыка, и она черпает право на существование в себе самой, заимствует ли она ритм вальса, пусть даже вальса кафешантанного, или величественную форму симфонии. И почему не признать, что из этих двух случаев хороший вкус будет часто на стороне вальса, в то время как сим-

фонии с трудом удастся скрыть свою посредственность под высокопарным нагромождением!

Не будем же упрямыться в провозглашении общего места, прочного, как глупость: о вкусе и цвете не спорят... Наоборот, будем спорить и постараемся обрести снова *наш вкус*. Не то чтобы он был утерян, но мы задушили его под северными перинами. Он будет нашей лучшей поддержкой в предстоящей борьбе с варварами, ставшими гораздо более опасными с тех пор, как они расчесывают волосы на прямой пробор.

Будем утверждать, что красота произведения искусства останется всегда таинственной, то есть что никогда нельзя будет с точностью проверить, «как это сделано». Сохраним любой ценой волшебство, присущее музыке. По своей сущности она способна содержать его в большей степени, чем всякое другое искусство.

Когда бог Пан соединил семь трубок сиринкса, он подражал сначала только меланхолически тянущейся ноте жабы, жалующейся под лучами луны. Впоследствии он соревновался с пеннем птиц. Вероятно, с того времени птицы обогатили свой репертуар.

Эти первоисточники достаточно священны, чтобы музыка могла ими в какой-то степени гордиться и сохранять долю тайны. Во имя всех богов не будем же пытаться ни освободить ее от этой тайны, ни стараться разъяснить ее. Украсим ее тонким соблюдением «вкуса». И пусть он будет хранителем Тайны.

### Заметки о концертах Колонна

Г-н Пабло Касальс, выдающийся виртуоз, нарушил порядок программы в прошлое воскресенье, отказавшись повторить концерт Дворжака, поскольку г-н Габриэль Пьерне позволил себе раскритиковать его красоту! Нам кажется, что право было на стороне первого. И г-н П. Касальс, отказавшийся играть, нашел новый способ доказать свое восхищение вышеупомянутым концертом. Мы приносим ему за это почтительные поздравления!

Очень много играли «Осуждение Фауста». Это, вообще говоря, приятно. С высоты небес, последнего своего жилища, Гёте недоумевает.

Прослушанные полностью «Образы» были восприняты по-разному по причинам, не имеющим ничего общего с музыкой. Исполнение было как нельзя более горячим и трепетным.

«Revue musicale. S. I. M.», 15 февраля 1913 г.

«Образы» («Images») — оркестровое сочинение Дебюсси, состоящее из трех частей: 1. Печальные жиги. 2. Иберия (По улицам и по дорогам. Ароматы ночи. Утро праздничного дня); 3. Весенние хороводы.

## 59

### КОНЦЕРТЫ КОЛОННА

#### О предтече

Профессия предтечи берет свое начало в самой глубокой древности. Неизвестен, пожалуй, только предтеча бога... во всяком случае, имя его до нас не дошло. Правда, что в данном случае предмет изучения огромен: на видоизменение самой незначительной планеты требуются столетия.

По последним космогоническим изысканиям как будто точно установлено, что обезьяна была предтечей человека. В музыке же — вопрос, особенно нас здесь интересующий, — предтечей был первый дикарь, вздумавший колотить одним куском дерева по другому; поскольку один из них был полым, он резонировал, и этого оказалось достаточно, чтобы забавлять дикаря. Другой дикарь, более смысленный, натянул веревочки на полуою деревяшку и царалал по ним ногтями — неистовыми и нестриженными... отсюда, вне всяких сомнений, вышел тот внезапный нонаккорд, которому предстояло впоследствии так глубоко смущать музыкальный мир.

Профессия предтечи развивалась параллельно развитию музыки, то есть чем больше писали музыки, тем больше было предтеч. Если в некоторые исторические периоды их недоставало, то в следующие их выдумывали, что особенно затрудняет определение подлинной важности этой профессии. Тем более что иногда предтеча приходит из вторых рук, как об этом свидетельствует недавнее происшествие, настолько ошеломляющее, что наши самые известные

музыковеды до сих пор словно ничего о нем и не знают. Да будет нам позволено — в качестве исторической справки — изложить главные факты этого дела.

В Германии во второй половине XVIII века жил ученый музыкант по имени Фридрих-Вильгельм Руст, ученик Филиппа-Эммануила Баха, впоследствии «управляющий капеллой» князя Анхальт-Дессау, умерший в 1796 году и оставивший многочисленные сочинения, написанные для развлечения князя-покровителя. Кое-какие из этих сочинений были опубликованы при его жизни и почти тотчас полностью канули в небытие. У Фридриха-Вильгельма Руста был внук, который унаследовал рукописи своего неизвестного деда и заодно его музыкальную ученость. Он стал «профессором Вильгельмом Рустом» и исполнял в Лейпциге обязанности капелмейстера в церкви св. Фомы, прославленной некогда великим Иоганном-Себастьяном Бахом.

На этом основании некое Международное общество поручило Вильгельму Русту опубликовать в первый раз собрание оставшихся до тех пор неизвестными кантат старого мастера. Раззадоренный «международным доверием» и ставший к тому времени «маститым профессором», Вильгельм Руст решился в 1885 году опубликовать дюжину больших сонат своего деда. Это вызвало революцию в музыкальном мире. Во Франции бесспорные мастера нашей школы, не колеблясь ни секунды, называли старого Руста «предтечей Бетховена». Они даже доходили до того, что обнаруживали в нем гения более выдающегося. Встретив в этих сонатах предвагнеровские гармонии и разумное применение «лейтмотива», они не испытали ни малейшего трепета сомнений — какая достойная восхищения дисциплина!

Между тем возникают Рустовские общества. Г-н Эрнест Нейфельдт, директор одного из них, мечтает открыть новые шедевры в тех рукописях, которые профессор Вильгельм Руст, уже умерший, еще не опубликовал и завещал Берлинской королевской библиотеке. И вот г-н Нейфельдт обнаруживает их — только для того, чтобы пережить провал предтечи Бетховена, Вагнера и т. п. . . Ничего не осталось от необычайного модернизма сонат, кроме улетучившегося аромата устаревшей эпохи. . . не нашлось больше запрещенных гармоний; не нашлось литургических ладов, сливающихся с энгармонизмами последнего образца. . . беспросветная пустота!

Прежде всего трудно объяснить себе ту печаль, которую г-н Нейфельдт излил в статье в журнале «Die Musik». Он мог ограничиться всего лишь констатацией славной неприкосновенности Бетховена и того, что Вагнер остался по-прежнему хозяином, ответственным за «лейтмотив». Затем еще труднее объяснить себе цель, которую преследовал любопытный внук Руста — как это отмечает г-н Теодор де Визева, приводящий в статье в газете «Le Temps» жалобы г-на В. Нейфельдта, — тем более трудно, что, поскольку профессор Вильгельм Руст не счит нужным уничтожить рукописи своего деда, открытые мистификации было в руках первого попавшегося исследователя.

Порадовало бы, если бы это надувательство обнаружил кто-нибудь из наших видных музыковедов; конечно, и тогда не нашлось бы объяснения экстравагантному «случаю». Но музыковед хотя бы поостерегся в другой раз мистификатора, возможно скрывающегося иной раз под видом предтечи.

Оторвемся от семьи Руст и вернемся к вопросам, довольно близко касающимся нашей темы.

...Сравним для большей ясности звуки со словами: весь мир пользуется теми же словами! Между тем, откуда берется обаяние и новый смысл, которые приобретают эти же слова, будучи примененными некоторыми писателями, если не благодаря отведению им особого места?

А в другом плане: откуда берется очарование, которое неожиданно выступает в знакомых аккордах, проходящих сквозь всю музыку, если не благодаря тому же отведению им места в звучании, выучиться которому нельзя, поскольку оно нигде не записано видимым образом? Только «посвященные» постигают его после поисков ответа в кажущейся загадке творчества мастеров: но и они часто ошибаются и идут искать причину своих переживаний очень далеко от того укромного уголка, где скрывается — как в дикорастущей траве душистая нежность фиалок — красота гармоний.

Рядом с этим «отведением места» имеется и строгий отбор того, что ему предшествует и того, что за ним следует... Но это уже другая история, которую лучше не рассказывать благоразумным взрослым! Еще вопрос: ни один архитектор никогда не думал упрекать другого архитектора за то, что он воспользовался одинаковыми с ним камнями! Самое большее — он может быть шокирован

встречей тех же профилей в творчестве собрата. Не так в музыке, где современный композитор хладнокровно копирует формы классического произведения без того, чтобы кто-нибудь его предостерег. Даже больше: его за это будут поздравлять. (Уважение к традициям выражается подчас странным образом!) Но едва только он применит аккорд якобы неизвестный (?), как сразу же поднимается ропот «меньшей братии» и раздаются крики: «Держите вора!» Еще раз: аккорд в звуковой постройке имеет всего лишь значение камня в здании, и только благодаря месту, которое он занимает, благодаря поддержке, которую он оказывает гибкой кривой мелодической линии, аккорд приобретает свою подлинную ценность.

В течение веков мы пользуемся все теми же звуками для выражения наших грез, подобно тому как — с небольшой разницей — мы пользуемся теми же словами, выражаясь письменно. То, что существуют различные манеры как писать, так и сочинять музыку, — вопросы сложные, в свою очередь рождающие ряд других вопросов. Во всяком случае, они, как нам кажется, уменьшают значение, которое придают профессии предтечи! Разве не является он, попросту говоря, человеком, извлекающим выгоду из слабости своего времени?

### Заметки о концертах Колонна

То, что произошло с г-ном Эрнестом Фанелли, по существу, довольно обычно... Он жил в нищете в течение тридцати лет, располагая всего-навсего самыми прекрасными мечтами. Потеряв терпение, он прячет свои прекрасные мечты на дно сундука, забывает о них и старается как-нибудь просуществовать! Когда он однажды обращается к Габриелю Пьерне, этот последний, пораженный почерком рукописи, которую показывает ему Эрнест Фанелли, тотчас обнаруживает, что она интересна. Можно найти почти аналогичный случай в молодости Эдгара По, который, будучи совершенно неизвестным, получил премию на конкурсе благодаря красоте своего почерка.

Когда имеют что сказать, делают это обычно застенчивыми. Однако Эрнест Фанелли не был лишен друзей, которые могли замолвить за него словечко. В подобном случае часто наталкиваешься на такие проказы судьбы,



в которых находишь столько же горечи, сколько и трусливой инертности.

17 марта 1912 года Габриель Пьерне, которого надо благодарить за редкую сердечность его поступка, исполняет первую часть «Симфонических картин» по «Роману мумии» Т. Готье. Огромный успех; сильнейшее переживание. Выражают удивление; задают вопросы; ищут виновного. Само собой разумеется, никого не находят, так как редко имеют мужество обнаружить первоисточник невежества.

23 февраля 1913 года Габриель Пьерне исполняет вторую часть «Симфонических картин». Прием заметно другой. Надо ли усматривать в этом факте только каприз славы? Во всяком случае, сейчас важно только то, что сможет сделать Эрнест Фанелли, не так сильно принуждаемый жизненной необходимостью, имеющий возможность выбрать для исполнения среди своих произведений то, что захочет. В данный момент он слишком покорно подчиняется своему демону, который приказывает ему нагромождать ноты на ноты, не слишком заботясь о равновесии.

У него очень острое чутье декоративной музыки, толкающее его на такую описательную кропотливость, что он теряет из виду самого себя, забывая, что музыка его могла бы быть убедительной и без постороннего вмешательства. Пусть будет ему дана возможность сосредоточиться — жизнь в этом отношении его должника, а мы с искренним сочувствием окажем ему доверие.

Из двух первых исполнений: «Весны», симфонического ликования Ж. Судри, и «Двух дорог», лирической поэмы (слова Рене Робина, музыка Марка Дельмаса), мы послушали только эту последнюю, чудесно спетую г-жой Жак Исардон. Это очень молодая музыка, еще отдающая воспоминаниями о Римском конкурсе. Очарование слов не заслуживало быть подавленным грузом несколько дешевого драматизма. У г-на Марка Дельмаса — поскольку он очень молод — есть время увидеть, как его тсперешнее почтение к тому, чему его учили, переродится в совесть, освободенную от произвольных приемов.

«Revue musicale. S. I. M.», 15 марта 1913 г.

## КОНЦЕРТЫ

Лицемерная мягкость апреля завершает сезон воскресных концертов. Таким образом, мы больше не будем говорить о концертах Колонна и предоставим отдых их славе, у которой в прошедшем сезоне, надо в этом признаться, слегка опустились руки. Нет надобности в «золоте фанфар, распластанных на пергаменте», скорее золото фанфар во избежание ошибок распластывалось перед именами уже известными.

Обойдем также плачевный «случай Руста», благодаря которому сцепились любящие музыку без высокомерия и капризов с теми, кто лелеет мастеров, приготавливая собственную апологию,— это превосходно для того, чтобы придать вес «последним словам».

Единственная, полная иронии сторона этой истории в том, что она омолаживает Бетховена!.. Он предстает в ней в образе молодого революционера, которому противопоставляют старого профессора, никогда не ошибающегося. Еще немного — и его упрекнули бы за написанные им последние квартеты. Не будем на этом останавливаться! Порода «Рустов» несметна, поскольку она представляет собой ту потребность в посредственности, которая никогда не умрет. Остается только спокойно констатировать, что время от времени появляются Бетховены, чтобы расставить всю музыку по местам.

С другой стороны, чем дальше мы идем, тем больше кажется, что факт любви к музыке возможен только в определенной среде — разборчивой и утонченной. Но ведь это не значит любить музыку, если любишь только одну манеру писать ее. И зачем столько лицемерия? Не проще ли допустить, что на нашей обширной земле очень мало любят музыку? И не за то ли, что она так домогалась этой любви, музыка кончит не тем, конечно, что умрет от этого, но тем, что станет разжижаться до тех пор, пока не превратится в занятие столь же абсолютно химерическое, как поиски философского камня?

В такое время, как наше, когда гений механики достиг неожиданного совершенства, самые прославленные произведения слушают так же легко, как выпивают кружку пива; и даже это стоит всего десять сантимов, столько же, сколько взвеситься на автоматических весах. Как же

не опасаться этого закабаления звука, этой магии, заключенной в пластинку, которую каждый сможет пробуждать по своей прихоти. Не кроется ли в этом причина оскудения таинственных сил искусства, которое можно было считать не поддающимся разрушению?

Как же не пожалеть об очаровательных бродягах, сказителях баллад, менестрелях со здоровой глоткой, бесхитростно сохранявших красоту легенд, не думая извлечь из них иной пользы, кроме хлеба насущного. Теперь из них извлекают оперы, в которых безусловно больше музыки, то есть я хочу сказать, что она более шумная; это неудобство компенсируется великим богатством постановки.

Мы имеем, кроме того, «музыкальную драму», которая также питается легендами... Остается установить, достаточно ли легендарны наши души? В общем, мы, может быть, еще не нашли оперную форму, отвечающую нашему перешедшему душевному состоянию.

Основное заблуждение проистекает из того, что надо было рассматривать Вагнера как гениальное заключение определенной эпохи, а не как дорогу, открытую в Будущее! Заставить симфоническое развитие отвечать за драматическое действие было лишь крайней мерой, оказавшей услугу только Вагнеру и немецкой мысли. Приняв ее, наша потребность в ясности могла только ослабеть и даже потонуть в ней.

Вот почему мы топчемся на месте, не зная точно, куда мы идем. Однако перед нами лежат несколько дорог, на которых мы могли бы найти еще свежий след того, что мы утратили из французской мысли.

Мы будем говорить о музыке, которую называют «футуристической», только для того, чтобы указать на определенный период времени... Она претендует на то, чтобы соединить различные шумы современных столиц (начиная со свистков паровозов и кончая колокольчиком чело-века, предлагающего склеивать фарфор) во всеобъемлющую симфонию. Это очень практично для комплектования оркестра; но достигнет ли это когда-либо уже удовлетворительной звучности металлургического завода в действии? Будем ждать без улыбки, думая о том, какое впечатление смог бы произвести финал «Гибели богов» на одного из только что возникших в нашем представлении менестрелей.

В этих размышлениях мало веселого, и странно, что

фантазии Прогресса приводят к тому, что вы становитесь консерватором. Тем не менее ни в коем случае не следует прийти к выводу о каком бы то ни было упадке. Но будем остерегаться механики, которая уже поглотила столько прекрасных вещей. И если хотят непременно удовлетворить это чудовище, пусть предоставят в его распоряжение старый репертуар!

После вступительного концерта, во время которого можно было сравнивать различные манеры управлять оркестром, концерты, организованные г-ном Габриелем Астриюком, соревнуясь с представлениями в театре «Елисейские поля», решительно закрепили начинание, заслуживающее радостного приветствия; музыка чувствует себя здесь поистине дома и не выглядит «гостьей», как это слишком часто выпадает ей на долю. По какой причине акустика совершенна, а молодость, увлеченность оркестра и его руководителя Д.-Е. Энгельбрехта достойны восхищения,— это вопросы, о которых мы поговорим в другой раз. Г-н Г. Астриук не побоялся, вот и все!

С очаровательной смелостью г-н Д.-Е. Энгельбрехт окружил себя сотрудниками, проникнутыми чувством долга. В таком случае, поскольку все налажено, хоры поют точно... Мы знаем, что дирижер оркестра, полный энтузиазма, и хоры, умело тренированные, не должны были бы рассматриваться как такие уж чудеса!.. И тем не менее!..

Если так будет продолжаться — а нужно, чтобы продолжалось именно так, — многого можно ожидать от ансамбля, где основной кажется обязанность прежде всего любить музыку!

Многое следует сказать об этих концертах; пусть нас извинят за то, что мы сочли необходимым приветствовать их инициаторов, прежде чем говорить о выдающихся дирижерах, своим участием усиливших интерес к ним. Мы не преминем сделать это впоследствии.

«Revue musicale. S. I. M.», 15 мая 1913 г.

## КОНЦЕРТЫ КОЛОННА.— ОБЩЕСТВО НОВЫХ КОНЦЕРТОВ

Когда занавес туманов октября опустился после последнего действия осенней феерии, когда рабочие сцены театра Природы унесли боковые декорации и задники (цвета ржавчины) финального апофеоза в «дальний» склад,— общества симфонических концертов спешат установить свою музыкальную декорацию и окончательно утвердить симфоническое оформление для ежегодно открывающегося сезона.

Надо признаться, что одно не убивает другого, хотя второе зрелище не стоит первого. Но что вы хотите, надо же кое-что сделать для тысяч славных людей, которые в воскресный день хотят получить в виде маленькой суммы идеала вознаграждение за неделю тяжелого труда. Отметим мимоходом, что они умеют довольствоваться в этом отношении нищенской оплатой.

По существу, наши художники-симфонисты не уделяют достаточно ревностного внимания красоте времен года. Они изучают природу в произведениях, в которых она приобретает характер неприятно искусственной, произведениях, где скалы сделаны из картона и листва из раскрашенного тюля. Между тем музыка — как раз то искусство, которое ближе всего к природе, то искусство, которое представляет природе самые хитрые ловушки. Несмотря на их притязания присяжных переводчиков, художники и скульпторы в состоянии дать нам только весьма произвольное и всегда фрагментарное толкование красоты вселенной. Они схватывают и фиксируют всего лишь один из ее аспектов, одно-единственное мгновение; только музыканты обладают преимуществом уловить всю поэзию ночи и дня, земли и неба, воссоздать их атмосферу и ритмически передать их необъятную пульсацию. Мы знаем, что они не злоупотребляют этим преимуществом. Редко бывает, чтобы природа исторгла у них те искренние крики любовников, в которых заключается прелесть некоторых страниц «Фрейшютца»; чаще всего их страсть удовлетворяется растительностью, которую литература высушила между страницами своих книг; Берлиоз довольствовался этим всю жизнь. Его дух находил терпкое наслаждение

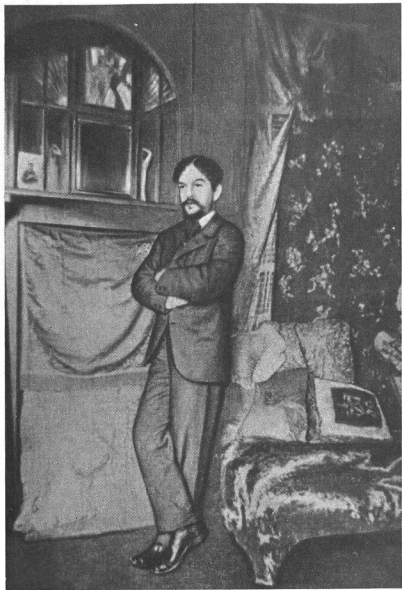
в том, чтобы водить свою тоску по магазину искусственных цветов.

Музыка нашего времени сумела избежать романтического недостатка видения через литературу, но у нее другие слабости. Можно было за последние годы отметить ее особую снисходительность к механической точности некоторых расположений пейзажей. Очевидно, нет необходимости возвращаться к наивной эстетике Жан-Жака Руссо, но прошлое все же преподает нам кое-какие остроумные уроки. Нам следует задуматься над примерами в виде некоторых маленьких клавесинных пьес Куперена; это очаровательные образцы такой грации и естественности, какой мы больше не знаем. Невозможно забыть тот скрытно-сладострастный аромат, ту невысказанную тонкую извращенность, которые невинно блуждают вокруг «Таинственных заграждений»...

Признаемся в этом откровенно, искусство высказываться симфонически принадлежит к числу тех, которым нельзя научиться. Ни одна консерватория, ни одна школа не владеют этим секретом. Театр предоставляет удачные ресурсы жестов, криков, движений, приходящих на помощь попавшему в затруднительное положение музыканту, но чистая музыка нисколько не старается выручить его из беды. Надо таить в себе дар заклинания или тотчас же отказаться от борьбы. И потом, откуда происходит симфоническая музыка нашей страны? Какова наследственность, направляющая нас к этой форме выражения?.. Наши музыканты очень покорно вдохновлялись сначала поэмами Листа, затем — Рихарда Штрауса. Заметьте, кстати, что все их попытки эмансипации строго пресекались. Каждый раз, как они хотели освободиться от этой традиции, их призывали к порядку. Их подавляли грузом высоких образцов. Бетховен, которому пора бы предоставить — в том, что касается критики, — вполне заслуженный отдых, Бетховен был призван на выручку. Строгие судьи вынесли грозные приговоры во имя классических правил построения, простейший механизм которого им неизвестен. Знают ли они, что никто не зашел так далеко в свободе и фантазии письма и формы, как Бах — один из законодателей?

К тому же, почему не хотят они понять, что в самом деле не стоило бы иметь за собой столько веков музыки и пользоваться преимуществами великолепного интеллек-







туального наследия, чтобы ребячески пытаться переписать историю. Наоборот, разве долг наш не в том, чтобы найти симфоническую форму, которой требует наше время, требуют прогресс, дерзания и победы современности? Век самолетов имеет право на свою музыку. Пусть же защитники нашего искусства не остаются неподвижными в последнем ряду армии искателей; пусть не остаются они позади гениальных изобретений механиков!

Драматическая музыка непосредственно заинтересована в таком преобразовании симфонических обычаев. Ее судьба связана с судьбой чистой музыки. Если она сегодня страдает, то потому, что неправильно истолковала вагнеровский идеал и захотела извлечь из него формы, неприемлемые для нашей нации. Вагнер не является хорошим учителем французского языка.

Очистим нашу музыку. Постараемся спасти ее от кровоизлияния. Попытаемся добиться музыки более обнаженной. Не допустим, чтобы эмоция была задушена нагромождением накладывающихся друг на друга мотивов и рисунков: каким образом можно было бы передать цветение или силу эмоции, сохраняя при этом заботу обо всех подробностях записи, стремясь поддержать дисциплину, немислимую среди кишащей своры коротких тем, друг друга расталкивающих, друг на друга громоздящихся с целью покусать за ноги эту несчастную эмоцию, ищущую в конце концов спасения в бегстве?.. Как общее правило, всякий раз, когда в искусстве думают об усложнении формы или переживания, — это потому, что не знают, что хотят сказать.

Но главным образом нам следует убедиться в том, что наши соотечественники не любят музыки. Композиторы не чувствуют поощрения для вступления в бой и для поисков нового. Во Франции не любят музыку: если вы в этом сомневаетесь, послушайте только, каким тоном говорят о ней критики! Как ясно видно, что они не питают к ней нежности! Всегда кажется, что они вымещают на несчастной какую-то затаенную злобу, какую-то застарелую, упорную ненависть. Это чувство отличительно не только для нашей эпохи. Во все времена красота переживалась кое-чем как скрытое оскорбление. Они испытывают инстинктивную потребность отомстить ей, унижая идеал, который их оскорбляет. Как далеко от этого душевного состояния, полного ненависти, до справедливой строгости

Сент-Бёва — он-то, во всяком случае, любил литературу; или до Бодлера, который был одновременно и замечательным художником, и критиком, единственным по своему пониманию!

Нам, впрочем, остается одно средство возродить среди наших современников вкус к симфонической музыке. нужно применить к чистой музыке обработку кинематографом. Фильм — нить Ариадны, которая даст нам возможность выбраться из тревожащего лабиринта. Гг. Леон Моро и Анри Феврие только что доказали нам это с самым большим успехом. Бесчисленные слушатели, скучающие во время исполнения «Страстей» Баха и даже ре-мажорной Мессы, снова проявили бы полное внимание и пережили бы исчерпывающую эмоцию, если бы экран сжался над их бедственным положением! Можно было бы даже добавить экранизацию моментов, пережитых автором во время сочинения своего произведения...

Сколько недоразумений можно было бы избежать таким образом! Зритель не всегда несет ответственность за свои заблуждения. Он не всегда может подготовиться к прослушиванию музыки как к диссертации; обычная жизнь гражданина не особенно благоприятствует внушению эстетических эмоций. Автора больше не предавали бы, мы избавились бы от ошибочных интерпретаций и узнали бы наконец с достоверностью истину, истину, истину!..

К сожалению, мы слишком уважаем наши привычки; мы неохотно откажемся от традиционной манеры скучать и всегда будем подражать одному и тому же... Ах, как обидно, что Моцарт не француз!.. Ему бы больше подражали.

### Заметки о концертах

Мы не смогли присутствовать на двух первых концертах Колонна, потому что в данный момент принято болеть гриппом. Кстати, в программе не фигурировало ни одной новинки. Почтенная Ассоциация отправилась в путь со скоростью пассажирского поезда: нельзя ли было бы приучить ее не останавливаться на некоторых станциях?

Не представилось возможным отказаться присутствовать в театре «Елисейские поля» на двух вечерах открытия Общества новых концертов. Из этих первых выступлений

мы вынесли впечатление, что трудно добиться исполнения, более приближающегося к совершенству, чем то, которое было нам предложено этим молодым Обществом. Нам уже доводилось отдавать должное таланту его дирижера Д.-Е. Энгельбрехта; его старания наконец вознаграждены: у него теперь тот оркестр, которого он заслуживает.

«Revue musicale. S. I. M.», 1 ноября 1913 г.

«Таинственные затраждения» — одна из многочисленных пьес для клавесина Ф. Куперена.

## 62

### КОНЦЕРТЫ КОЛОННА.— ОБЩЕСТВО НОВЫХ КОНЦЕРТОВ

В прошедшем октябре, 29 числа, мы слушали испанскую музыку, исполненную настоящими испанцами. Для многих это было почти откровением, потому что во Франции знали эту музыку, пожалуй, только по смутным воспоминаниям со времен выставки. С любопытством шли на «Ферию»; названий «Ля Макарона», «Ля Соледад»<sup>1</sup> и т. д. было достаточно, чтобы поддерживать интерес и энтузиазм, не всегда относящийся непосредственно к самой музыке. Между тем мы услышали там восхитительную народную музыку, где столько мечты сливается с таким богатством ритма, что она является одной из самых богатых музык на свете. И даже это богатство, как кажется, было причиной той медлительности, с которой развивалась «та, другая» музыка. Некое чувство стыдливости, не позволявшее заковать столько прекрасных импровизаций в каркас определенных формул, удерживало «профессионалов». В течение долгого времени они довольствовались тем, что писали в народной форме те «сарсуэлы», в которых звон гитар переходит с улицы на сцену почти без изменений. Тем не менее невозможно было забыть терпкую красоту старых мавританских кантилен, хотя и продолжали игнорировать прекрасные традиции Эскобедо и Моралеса, учителей великого Викториа, вместе с ним, втроем, прославивших испанский Ренессанс.

<sup>1</sup> La Feria — ярмарка; La Masarona — притворщица; La Soleidad — жалобная песня (исп.).

Не было никаких причин к тому, чтобы это изменилось. . . Чего еще желать в стране, где камни на дорогах жгут глаза блеском, полным неги, и где погонщики мулов извлекают из глубины горла самые искренние интонации страсти? Зачем удивляться упадку прошлого века и даже зачем считать его упадочным, раз народная музыка сохранила свою красоту? Мудрыми и блаженными были бы те страны, которые сумели бы ревниво уберечь этот дикий цветок защищенным от административной классики.

Примерно в это же время сформировалась та плеяда композиторов, которая решила выставить в надлежащем свете бесценное сокровище, дремавшее в песнях старой Испании.

Среди них запомним имя Исаака Альбениса. Поначалу несравненный виртуоз, он достиг впоследствии чудесного умения в профессии композитора. Не будучи ни в чем похожим на Листа, он напоминает его щедростью и обилием мыслей. Он первый сумел использовать многогранную меланхолию и специфический юмор, характерные для местности, откуда он родом (он был каталонцем). Многие из музыкальных произведений стоят «Эль-Альбаисин» из 3-й тетради «Иберии», где попадаешь в атмосферу тех вечеров в Испании, которые пахнут гвоздикой и агуардиенте. . .<sup>1</sup> Здесь как будто бы приглушенные звуки гитары, жалующейся в ночи, внезапные порывы, нервные вздрагивания. Это написано кем-то, кто, не повторяя в точности народные темы, так ими упивался, так заслушивался, что внес их в свою музыку, не оставив возможности заметить демаркационную линию. «Эританья» из 4-й тетради «Иберии» — это радость утра, встреча в пути харчевни, где вино прохладно. Проходит непрерывно меняющаяся толпа, слышатся взрывы смеха, скандированные дребезжанием бубнов. Никогда музыка не достигала эффектов столь разнообразных, столь красочных; глаза закрываются, точно ослепленные созерцанием слишком большого количества образов.

Многое другое есть еще в этих тетрадах «Иберии», куда Альбенис вложил лучшую часть самого себя и довел свою заботу о «записи» до преувеличения, движимый потребностью щедро разбрасывать музыку на все стороны.

---

<sup>1</sup> El aguardiente — род водки (исп.).

Другие композиторы, не обгоняя Альбениса, идут по тому же пути, с той разницей, что влияния, воздействовавшие на Альбениса, были очень определенно французскими, тогда как у них они как будто становятся немецкими, по крайней мере в области формы.

«La Procession del Rocío», симфоническая поэма Ж. Турины, построена в виде прекрасной фрески. Благодаря бойким сопоставлениям света и тени она слушается легко, несмотря на свои размеры. Подобно Альбенису, Ж. Турина сильно пропитан народной музыкой. Он еще колеблется в манере ее развития и считает полезным прибегать к помощи знаменитых современных поставщиков. Поверьте, что Ж. Турина может обойтись без них и прислушиваться к более родным для него голосам.

«A mi tierra» («Моей стране») — мурсианская сюита Переса Казаса, полная поэзии, напоенной восточной негой, содержит в себе очень новые оркестровые комбинации, где упорные поиски колорита почти всегда оправданы искренностью восприятия.

«Divina comedia» Конрадо дель Кампо родственна симфоническим поэмам Р. Штрауса по мощи построения. Жаль, что мы смогли послушать только ее заключение.

Все эти разнообразные произведения были исполнены с горячей убедительностью Мадридским симфоническим оркестром, показавшим не менее интересные качества в исполнении произведений классических. Среди другого — гопко нюансированная 13-я симфония Гайдна. Г-н Э.-Ф. Арбос, видный дирижер оркестра, одержал заслуженную победу и в качестве автора двух пьес для скрипки с оркестром. Г-н А. Ривард сыграл их с чувством изящной небрежности, полной обаяния. Все эти произведения берут свое начало в народной музыке и ни одно из них не похоже на другое. Нет ли в этом неоспоримого доказательства ее богатства?

Мадемуазель Лили Буланже, получившей только что Большую римскую премию за «Фауста и Елену», лирический эпизод ко второй части «Фауста» Гёте на слова Э. Адениса, — всего девятнадцать лет. . . Но ее опытность в различных манерах писать музыку гораздо старше! Правда, то здесь, то там выглядывают инички, которыми сшиваются окончания фраз в такого рода произведениях, но мадсмуазель Лили Буланже вкладывает в это дело более

тонкое мошенничество. Появление Елены на воздушном трепете скрипок *divisi* полно гибкой грации. Но, едва появившись, Елена голосом г-жи Круаза высказывается в манере, приличествующей дочери Зевса, подавленной столь противоречивой судьбой. В это же время Фауст нежно воркует красивым голосом Давида Девриеса.

Если образ Мефистофеля и неизбежное трио — несколько условны, не надо забывать обстоятельств, при которых пишется кантата. Они определенно неблагоприятны.

В самом деле, требуют мыслей, таланта в точно намеченное время года — если вы не в настроении в данном месяце, тем хуже для вас! Это произвол и не имеет никакого значения для будущего. Жалеть об этом нечего: все конкурсы проходят одинаковым образом. Судьи на этих конкурсах, пострадав от тех же заблуждений, ничего не имеют против того, чтобы увидеть вас в таком же положении. Примерно один раз в год говорят, что условия Римского конкурса должны быть изменены, — и этим ограничиваются. Пусть бережно хранят виллу Медичи как самую очаровательную из наград, но пусть упразднят Римскую премию, которая не отвечает ни одной из потребностей нашего времени.

Альфреду Брюно вздумалось оркестровать две мелодии, не имеющие другой цели, как только «чаровать слух и волновать сердце» (как сказано в Основных законах Музыки): просто чудо, как драматическая сила Брюно приобретает здесь интонации нежности ласковой и значительной.

Задавал ли кто-нибудь себе вопрос, почему тема, передающая романтическую «Грусть Ромео», считает для себя необходимым принять участие в кадрили на «Празднестве у Капулета»?.. Ведь Ромео не может вопить о своей грусти как бы через рупор, без того, чтобы его не заметил отец Капулет, который не преминет тотчас выставить его за дверь?.. Вот ирония, скрытая в игре комбинаций!

Мы с радостью приветствовали открытие театра «Елисейские поля». И вот, после чудесного представления «Бориса Годунова» (на французском языке) нам приходится оплакивать конец театра. Это бесконечно печально и обидно для искусства, так как понадобится много времени, прежде чем снова возникнет подобный порыв. Да будет

нам позволено выразить наше сердечное сочувствие всем, кто боролся до конца.

«Revue musicale. S. I. M.», 1 декабря 1913 г.

«Празднество у Капулета» — здесь Дебюсси говорит о драматической симфонии Берлиоза «Ромео и Джульетта».

Конец театра «Елисейские поля» — имеется в виду неудача театральной антрепризы Астриюка, прекратившейся из-за материальных затруднений.

## 63

### ОРКЕСТР С. КУСЕВИЦКОГО

Г-н С. Кусевицкий пригласил нас продирижировать двумя концертами оркестра — одним в С.-Петербурге, другим в Москве. Это причина, по которой нас должны извинить за невозможность поговорить ни о музыкальной жизни Парижа вообще, ни о концертах Колонна в частности.

Концерты С. Кусевицкого были посвящены исключительно произведениям Клода Дебюсси. Никогда мы не слышали их в таком количестве. Вполне понятно, что нам невозможно много рассказывать о них. Во всяком случае, да будет нам позволено громко заявить об артистической ценности оркестра, составленного одним Кусевицким и заметно отличающегося строгой дисциплиной и преданностью музыке — качествами, довольно редкими в темных численных городах-свечках нашей старой Европы.

Все помнят, что г-н С. Кусевицкий был несравненным виртуозом на контрабасе — инструменте, обычно не внушающем доверия. По той же причине эта группа инструментов приобретает в его оркестре неожиданно значительное звучание... Она действительно «основа», то незыблемая, то мятежная, а то и неощутимая, на которой режутся свободно и без боязни все возможные оркестровые звучания.

В течение лета, на одном из тех трехэтажных судов, какие можно видеть на швейцарских озерах, оркестр Кусевицкого плавает по Волге, останавливаясь там, где можно найти зал, отнюдь не концертный, но такой, в котором можно честно музицировать. Кусевицкий рассказывал нам, что он редко встречал публику более податливую и более взволнованную. Это волнение настолько искренне, что она

даже забывает аплодировать. Не следует усматривать в этом факте никакого тушумия, но да будет вам известно, что те, кто не могут оплатить свои места, не прибегают к ухищрениям, чтобы добыть контрамарки: они расплачиваются подношением каких-нибудь плодов земли.

Можно усмотреть в этом, пожалуй, самую прекрасную дань уважения к музыке. Это, во всяком случае, стоит дикого шума, производимого хлопаньем в ладоши, что обычно принято у наших самых опытных дилетантов.

Все это, являющееся в высшей степени прекрасным, требует — мы это утверждаем — довольно разнообразных достоинств. Мы видим их соединенными в личности С. Кузевицкого, пылкая добрая воля которого в стремлении служить музыке не должна отныне, как нам кажется, встречать каких бы то ни было препятствий.

«Revue musicale. S. I. M.», 1 января 1914 г.

## 64

### КОНЦЕРТ КОЛОННА

#### По поводу двух шедевров

Быть шедевром по профессии не всегда завидная участь. Это можно было констатировать в прискорбном случае с «Джокондой», которую века славы не защитили от любопытства чрезмерно корыстного.

Если, увидев ее снова, искусствоведы согласятся допустить, что она решительно не улыбается, что губы ее сложены в выражении сладострастной неги, в какой-то степени ломбардской — свойственной почти всем лицам Леонардо, — то ее невольное отсутствие послужит хотя бы тому, чтобы избавить нас от литературных вариаций на тему о тайне улыбки, которая просто-напросто нанесенная на полотно тень!

У нас был еще шедевр — «Парсифаль», которым помыкают с полной принужденностью... На него навалилась Европа! По меньшей мере двадцать столиц оспаривали друг у друга честь исполнять его, одни более «образцово», чем другие. Это было, по всей вероятности, устрашающим! Великолепные глупости были высказаны по этому поводу людьми обычно любезными. Другие с важностью утвер-



ждали, что шедевры принадлежат всему миру, что не выдерживает критики, если принять во внимание манеру обращения с ними в наши дни (смотри выше). Будут совершенны и другие преступления, не будем в этом сомневаться. К счастью, благодаря патице, вкладываемой временем (лучшим из искусствоведов), шедевры приобретают некоторое равнодушие... Они знают, что могут рассчитывать только на безвестную самоотверженность, на анонимную любовь, так как подлинная страсть обычно не болтлива. Будем терпеливо ждать того дня, когда назначат конкурс, чтобы решить, который «Парсифаль» лучше. Пожелаем, чтобы конкурс этот был международным и даже чтобы народы могли конкурировать попарно. Но если в этот день Вагнер не свалится с высоты небесных далей на голову своих поклонников, то это потому, что чудо уже решительно не может совершиться.

### Заметки о концертах

«Иностранка», лирическая драма в 3 картинах, слова Альфонса Метерье, музыка Макса д'Оллона. Первая картина.

Два действующих лица: Гийом, герой драмы, молодой человек, по виду спокойный, но душа его мятежна и мечтательна. Иностранка, олицетворяющая собой вкус к приключениям, стремление ускользнуть под небеса более прекрасные, тайные желания воображения. Из оркестровой прелюдии с трудом всплывают звучания, намечающие основные контуры пейзажа печального и пасмурного, собственного побережью северных стран, где никогда не видно солнца, иначе как сквозь завесу дымной сырости.

К концу этой бесстрашно серой прелюдии Гийом и Иностранка пристают к берегу у ворот туманного города, где родился Гийом и куда он решил возвратиться, надеясь снова обрести тишину и покой, с которыми Иностранка заставила его расстаться в погоне за призрачным счастьем в странах беспечных, сплошь усеянных казино; он предпочитает им свою прежнюю жизнь, более скромную, более защищенную от светских осложнений: фрака, белого галстука, званных вечеров, ужинов... он хочет снова натянуть на себя старую фланелевую одежду, ливрею скуки, столь располагающей к мечтаньям... И вот наступает печаль расставания со слишком несбыточными мечтами.

Иностранка, верная своему символу (без этого невозможно была бы драма), не хочет верить в прощание навеки и предсказывает Гийому довольно легкомысленно, что они еще встретятся. Она в одиночестве уходит в море. Гийом глядит, как она удаляется в нежно сверкающем отблеске заката. Наступает ночь... Водворяется Тоска... Гийом, оставшись один, не слишком уверенный в своих решениях, направляется к родительскому дому. Но если он смог отпустить Иностранку, он упустил из виду Воспоминание! Из сгущающейся тьмы выступают лучезарные видения. Он вдыхает ароматы стран, которые он объездил. Он слышит снова танцы, ритму которых некогда подчинялась его радость. Однако надо возвращаться! Какой прием будет ему оказан? Не станут ли ему доказывать без всякой сердечности, что путешествия не всегда воспитывают молодежь и что необходимо обуздывать свое воображение?

Музыка г-на Макса д'Оллона никогда не шутит с чувствами, и она с самой безраздельной честностью настаивает на тех или иных разработках, когда видит в них выполнение долга. Это не обходится без некоторых длинот, которые окажутся особенно заметными в театре; во всяком случае, этого можно опасаться, тем более что в наше время публика как будто потеряла всякое терпение. Надо двигаться быстро, все быстрее и быстрее, благодаря чему смогли недавно сыграть в один вечер обе части «Фауста» Гёте, что является только рекордом быстроты.

Не рекомендуем все же принцип веристского кино, следуя которому действующие лица накидываются друг на друга, вырывая один у другого мелодии изо рта, и где в одном акте содержится целая жизнь: рождение, замужество, включая туда же и убийство... это разрешает писать минимум музыки, что весьма логично, поскольку нет времени ее услышать.

Следует признать, чего бы это ни стоило, что симфония в театре станет в скором времени умершей древностью.

Известно ли по этому поводу, что у фабрикантов «фильмов» идет разговор об экранизации девяти симфоний Бетховена? И это посредством современных событий и драм! Само собой разумеется, что у них не будет ничего общего с музыкой и еще меньше с Бетховеном. Возвращаясь к г-ну Максу д'Оллоу, пожелаем ему услышать

«Иностранку» в том оформлении, о котором он мечтал. Музыка его достаточно выразительна, чтобы защитить содержащуюся в ней подчас непомерную психологизацию. Специфическая оптика театра ставит ловушки самым ловким своим жрецам!

Мадемуазель Жанна Атто пела Иностранку. Ее голос, волнующий и исжженный, как отражение прекрасного неба в море, заставил понять, сколько в этом образе заключено мечты и реальности. Г-н Лёрё, бывший безукоризненным Шуйским в единственном представлении «Бориса Годунова» на сцене театра «Елисейские поля», наделил меланхолический образ Гийома присущей ему точностью выражения. Габриэль Пьерис и оркестр концертов Колонна заменили собой декорации и световые эффекты с тем внимательным пониманием, которое заслуживает больших похвал.

«Revue musicale. S. I. M.», 1 февраля 1914 г.

Говоря о *прискорбном случае с Джокондой*, Дебюсси имеет в виду происшествие, в свое время взволновавшее весь культурный мир. 21 августа 1911 г. знаменитое произведение Леонардо да Винчи было похищено из Лувра. Была поднята на ноги вся парижская полиция, но поиски ни к чему не привели. Считалось, что Джоконда вывезена в другую страну. На самом же деле она пролежала два года и три месяца в парижской мансарде у похитившего ее итальянца маляра Винченцо Перуджи. В ноябре 1913 г. Перуджи привез бесценное сокровище во Флоренцию и предложил тамошнему известному антиквару купить Джоконду. Когда в картине признали подлинную Джоконду Леонардо, Перуджи был арестован. Он объяснил свой поступок чувством патриотизма. Джоконда была выставлена во Флоренции, Риме и Милане. К ней со всей Италии стекались тысячи людей. После торжественных проводов Джоконда отбыла в Париж и была водворена в Лувр.

ОТ «ПЕЛЛЕАСА» К «ГАЛАНТНЫМ  
ПРАЗДНЕСТВАМ». КЛОД ДЕБЮССИ ГОВОРИТ  
О СВОИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗАМЫСЛАХ

Беседа с журналистом Морисом Монтабре

Великий музыкант, «Пеллеас» которого будет возобновлен в Комической опере, готовит пантомиму для детей: «Ящик с игрушками» и оперу-балет по Верлену — «Галантные празднества». [. . .]

— Через некоторое время Комическая опера возобновит «Пеллеаса и Мелизанду». Скажите, не находите ли вы чем-то удивительным, характерным, что произведение такого рода, произведение, столь неожиданное для того времени, когда оно явилось для нас откровением, столь прекрасное, столь «индивидуальное», уже прошло триумфальный путь, поскольку оно перешло за первую сотню представлений и собирается начать вторую? И еще: разве не покажет нам в ближайшее время та же Комическая опера чистейшее чудо — «Ящик с игрушками»? И разве в Опере не идет речь о том, чтобы поставить «Галантные празднества», балет по мотивам поэмы Верлена?

— Да, «Пеллеас и Мелизанда» будет возобновлена. Это радует меня, конечно. Но не в такой степени, как можно было ожидать. Потому что успех — если можно говорить об успехе — пришел очень поздно. У публки нет вкуса и никогда его не будет.

В Комической опере, действительно, шла речь о том, чтобы поставить «Ящик с игрушками». Безупречный рисовальщик Элле задумал декорации и постановку: г-н Гези был бы в восторге, если бы удалось осуществить это намерение. Но реализовать его будет очень трудно. Комическая опера всего лишь театр, а для этого произведения требовалось бы такое оформление, такие условия исполнения!.. Вы сами знаете, что это такое, не правда ли? «Ящик с игрушками» предполагается пантомимой на музыку, написанную мной в рождественских и новогодних альбомах для детей! Произведение предназначается для развлечения детей — и не более. Пьесы из альбомов надо соединить, сделать из них три картины... Содержание? О, очень простое. Картонный воин любит куклу; он старается доказать ей это. Но красотка изменяет ему с полишинелем. Это доходит до сведения воина и происходят ужасные вещи: бой между деревянными солдатами и полишинелями. Словом, влюбленный в красавицу-куклу воин тяжело ранен во время сражения. Кукла за ним ухаживает и... все кончается как нельзя лучше. Вы видите, что это наивно... чисто по-детски. Но чтобы передать это в театре!.. Чтобы наивность была естественной!.. Чтобы у действующих лиц остались угловатые движения картонных персонажей, их смешная внешность, словом — их характер, без чего пьеса теряет смысл!.. Не представляю себе возможности осуществить этот замысел

в Комической опере. Но в конце концов нет невозможного!

...Что касается «Галантных празднеств», для которых Шарль Морис и я использовали поэмы Верлена, то это будет балет, опера-балет. Она не закончена — до этого далеко! Я над ней работаю. Но не могу сказать с точностью, когда сдам это произведение нашей Академии музыки! [...]

«Comœdia», 1 февраля 1914 г.

## 66

### ДЛЯ МУЗЫКИ.—КОНЦЕРТЫ КОЛОННА

В этом месяце очень просто произошло довольно значительное событие:—у нас появилось профессиональное Хоровое общество. Это как будто бы ничего не значит, так как все предполагали, что в Париже, городе ассоциаций, синдикатов, оно, несомненно, должно было существовать. Но ничего подобного не было. До сих пор мы довольствовались констатацией его существования... за границей.

Путешественники рассказывали о больших фестивалях в Англии, где триста голосов почтительно и убежденно воспевают славу Генделя, Мендельсона и сэра Эльгара.

Они рассказывали также — и мы над этим плакали от умиления — о маленьких глухих селениях в глубине Тюрингии, где привычка пить отечественное пиво сопровождается в воскресный день потребностью петь хоралы Баха. При этом не упускали случая мило заметить нам, что «во Франции этого нет». Что же касается Парижа, то с него хватает кафешантанов. При помощи таких любезностей и судят о наших музыкальных способностях. Мы делали самые отчаянные авансы: приветствовали художественные попытки, в которых искусство переживало незавидные минуты; зрители тоже. Нам навязывали траурную мебель, стулья, на которых можно сидеть только на три четверти. Это ничему не помогло, даже наоборот; обходя прямой вопрос, нас упрекали в том, что мы опасаемся скуки не меньше, чем эпидемии.

Между тем мы делали попытки, мы выписывали к себе профессоров скуки, самых знаменитых.

Может быть, трудно не смешивать жанр «скучный» с жанром серьезным? Это ведь прежде всего вопрос вкуса, того вкуса, о котором, как говорится, никогда не надо спорить. Не значит ли это скорее, что редко кто решается сохранять свой вкус, оставаясь выше споров?

Тысячи мелких привычек, которым подчиняется эпоха, обязательны для всех, и это насилие, так как они чаще всего годятся только для одного. Пусть будет позволено нам иллюстрировать это утверждение пошловатым примером. У некоего человека большая голова. После долгих размышлений перед зеркалом шапочника он находит форму шляпы, которая как будто уменьшает размер его головы. Он останавливается на ней, и это, безусловно, естественно. Но менее естественно то, что тотчас появляются люди, вовсе не все идиоты, в шляпах, придающих им смехотворный вид.

Нам скажут, что речь идет здесь о моде, но никак не о вкусе. Это не совсем верно: мода и вкус тесно связаны — во всяком случае, так должно было бы быть. И если соглашаются быть нелепыми при выборе шляпы, то в этом достаточные основания для уверенности, что такая нелепость распространится на все, что касается вкуса, включая сюда вкус музыкальный, самый прихотливый в смысле определения границ.

Глава «О взаимоотношениях Шляпы и Музыки» была забыта Карлейлем в «Sartor Resartus» — этом жестоком требнике юмора. Она заслуживает быть написанной, так как эти «взаимоотношения» очевидны и определены. Шляпа любителя «симфоний» совсем не та, что любителя «Осуждения Фауста». И мягкий фетр, который можно смять в комок, головной убор, всегда готовый к бою, не может разделять убеждений цилиндра, лоснящегося, как кожа негра. Цилиндр предписывает своему хозяину респектабельность, препятствующую энтузиазму, в то время как у мягкого фетра развязаны руки, и он может даже быть брошенным в оркестр в виде последнего выражения чувств.

Возвращаясь к профессиональной Хоровой ассоциации, надо сказать, что она, несмотря на недавнее возникновение, показала прекраснейшие вещи, исполнившиеся почти все в первый раз. Это довольно удивительно, если

подумать, что большинство хористов, входящих в состав Ассоциации, были натренированы в пении хором, но не в пении от всего сердца.<sup>1</sup>

Следовало бы упомянуть о каждой вещи, входившей в обширную программу этого первого концерта. Может быть, там было даже слишком много прекрасных вещей, поставленных бок о бок? — Мы не привыкли к подобному богатству. — Вначале был мотет для двойного хора И.-С. Баха, в котором искусство писать для голосов осталось непревзойденным. Затем — очаровательный мадригал «Тысяча сожалений, что вас покидаю» Клода Лежэна. И замечательная «Битва при Мариньяно», шедевр Клемана Жанекена, являющаяся как бы отголоском суровой лагерной жизни, нотированной крик за криком, шум за шумом; тяжелая рысь коней сливается здесь с открытыми фанфарами труб в суматохе, тайно организованной. Форма ее настолько прямолинейна, что может казаться народной, так точна она по живописному отображению.

Забавны детские песни; норвежские танцы, в которых находишь привлекательную меланхолию Эдварда Грига. Того же Грига «Поглядите на Жана», хор, быть может, более инструментальный, нежели вокальный; тем не менее он весьма привлекателен в своем применении одних только мужских голосов. В этой музыке — ледяная свежесть норвежских озер, торопливый пыл ее весен, коротких и внезапных.

О чем надо сказать во всеуслышание — так это о трудности исполнения произведений столь различных! Однако все было на месте: совершенное единство, поразительное разнообразие интонаций.

Все это дело рук Д.-Е. Энгельбрехта — тонкого, как его дирижерская палочка: его восторженная душа воспринимает всю эту сумму сил, его придирчивая власть направляет, никогда не ослабевая. Он переходит от пышного величия Баха к северной фантазии Грига, не думая воображать себя феноменом. Со всех точек зрения надо поощрять эту попытку хорового возрождения; и если она серьезно грешит тем, что является подлинно французской, постараемся простить ей это.

<sup>1</sup> Непереводаемая игра слов: *choeur* — хор, *coeur* — сердце.

## В концертах Колонна

«Месть цветов», симфоническая иллюстрация Г. Гровлеза по балладе Фрейлиграта, впервые прозвучавшая сейчас в концертах Колонна, была написана в 1910 году и исполнена в первый раз в Национальном обществе в 1912: это занятая попытка симфонической пантомимы.

Г-н Г. Гровлез изобретательно старается следовать за текстом Фрейлиграта, состоящим из тончайших образов и впечатлений, таких же мимолетных, как и описываемые им мечты. Но если поэзия может по желанию переноситься из одной обстановки в другую, музыка не поворачивается с такой же легкостью: ей требуется больше времени, и самому уверенному мастерству письма не всегда удается замаскировать бессвязность, создаваемую обилием нанесенных рядом разноцветных пятнышек: все распадается. С изъятием хитрого приема объяснительной программы следить за музыкой трудно; слух задет то здесь, то там красивым звучанием, причудливым рисунком, и воображение почти бессознательно воссоздает содержание вполне субъективное.

Вот почему «музыкальной иллюстрации» Габриеля Гровлеза, такой чуткой, а зачастую и очаровательной, было бы необходимо сценическое воплощение, которое, будучи даже самым эскизным, все же препятствовало бы блужданиям.

Третья симфония Жедальжа была мощным контрастом к «Мести цветов». Декларация принципов, поставленных во главу угла этой симфонии, ясно определяет ее цель: «Ни литература, ни живопись». Однако некий лукавый бог заставляет г-на Жедальжа опровергать себя в целом ряде мест, которые нельзя считать наименее приятными в этой симфонии «без страха и упрека».

«Revue musicale. S. I. M.», 1 марта 1914 г.

«*Sartor Resartus*, над которым пронизывает Дебюсси,— любопытный, но полный противоречий философский роман, в котором Карлейль развил свою «философию одежды». По этой «философской» теории весь видимый мир и формы его построения (общество, государство) всего лишь временные, постоянно меняющиеся «одежды» вечной «божественной» сущности.



## ФРАНЦУЗСКАЯ МУЗЫКА

*Наконец одни!*

Вот уже семь месяцев, как музыка подчинена условиям военной мобилизации. То содержащаяся под строгим домашним арестом в хранилищах, то командированная по наряду в помощь благотворительности, она, в общем, меньше страдала от своей бездеятельности, нежели от того, что ее мобилизовали. Кстати, публика согласилась на эту жертву с таким горячим ликованием, что трудно определить с точностью степень героизма этого отказа и узнать, до какой степени он оказался болезненным; поэтому преждевременно и, может быть, увы, нескромно допускать, чтобы на проблемах таких неактуальных, как проблемы музыкальные, останавливали внимание, которого требуют сегодня столько волнующих предметов.

И тем не менее мы знаем, что великой утешительнице скоро предстоит снова приняться за прерванное величественное дело. Мы даже думаем, что она выйдет из испытания огнем более чистой, блестящей и сильной. Надо, чтобы удачи нашего оружия имели немедленный отзыв в следующей главе нашей истории искусств; надо, чтобы мы наконец поняли, что победа приносит французской музыкальной совести необходимое освобождение.

Вот уже много лет, как я не перестаю это повторять: мы изменяем музыкальной традиции нашей нации в течение полутора столетий.

Правда, очень часто мистифицировали публику, преподнося ей, в качестве чистой французской традиции, некое веяние моды, не имеющее никакого права на это прекрасное звание. Скрывая и заглушая тонкие жилки генеалогического дерева нашего искусства, сколько паразитирующей растительности обмануло невнимательных наблюдателей! Ибо наша снисходительность к натурализовавшимся не имеет границ.

В сущности, со времен Рамо у нас больше нет чисто французской традиции. Его смерть оборвала нить Ариадны, которая направляла нас по лабиринту прошлого. С тех пор мы перестали обрабатывать собственный сад; но зато мы пожимали руки коммивояжерам всего

света. Мы почтительно выслушивали их бойкую рекламу и покупали их дрянной товар. Мы краснели за наши самые драгоценные качества, как только тем приходило в голову над ними подсмеиваться. Мы просили прощенья у всего мира за наше пристрастие к непринужденной ясности, и мы затянули хорал во славу глубины. Мы переняли приемы письма, наиболее противные нашему духу; преувеличения языка, наименее совместимые с нашей мыслью. Мы претерпели перегрузку оркестра, вымученные формы, грубую роскошь и кричащую окраску... и мы были накануне того, чтобы согласиться на натурализацию элементов еще более подозрительных, когда внезапно запросили слова пушки...

Да будет нам дано понять их жестокое красноречие. Сегодня, когда достигли высшего напряжения все лучшие качества нашего народа, Победа должна вернуть артистам чувство чистоты и благородства французской крови. Нам предстоит вернуть себе целую интеллектуальную область. Поэтому в момент, когда судьба переворачивает страницу, Музыка должна вооружиться терпением и сосредоточиться, прежде чем нарушить волнующее молчание, которое наступит после разрыва последнего артиллерийского снаряда.

«L'Intransigeant», 11 марта 1915 г.

По некоторым предположениям, данная статья лишь подписана Дебюсси, а не написана им.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ-СПРАВОЧНИК

*Адан, Адольф-Шарль* (1803—1856) — франц. композитор, антрепренер и музыкальный деятель. Начал с музыки к водевилям и песенкам, очень нравившихся публике. В 1829 г. поставил на сцене театра Комической оперы свою оперу «Пьер и Катрин». С этого момента началась его подлинная творческая деятельность. Наибольшим успехом пользовались оперы «Швейцарская хижина», «Почтальон из Лонжюмо», «Верный пастух», «Пивовар из Престона» и, особенно, балет «Жизель» («Виллис»). Прогорев как театральный антрепренер, вынужденный закрыть основанный им в Париже «Лирический театр», Адад занялся музыкальной критикой на страницах газет и журналов. С 1844 г. состоял членом Института Франции и преподавал в консерватории. В 1857—1859 гг. были опубликованы его мемуары.— 158, 159, 165

*Аденис, Эжен-Феликс* (1854—?) — франц. писатель-драматург. Писал комедии, оперные либретто, тексты для кантат, сказки в стихах.— 229

*Аллар* — франц. оперный певец. Пел в труппе театра Комической оперы.— 70

*Альбенис, Исаак-Мануэль-Франциско* (1860—1909) — исп. пианист и композитор. Одним из первых среди испанских композиторов XIX в. положил в основу творчества народную испанскую музыку во всем своеобразии ее ритмов и интонаций. Хотя Альбенис писал и сарсуэллы и вокальную музыку, самой значительной и ценной частью его творческого наследия являются сочинения для фортепиано, в частности сюита «Иберия», а также рапсодия «Каталония».— 228, 229

*Альбер* — франц. оперный певец (баритон).— 63

*Альварес, Альбер-Ремон* (1861—1933) — франц. певец (тенор). Гастролировал с успехом на многих сценах Европы и Америки. Имел в репертуаре более 60 оперных партий.— 98, 151, 165

*Аметт* — в 1911 г. архиепископ Парижа, кардинал.— 195

*Андре-Ферфакс* — франц. камерная певица.— 15

*д'Аннуцио, Габриэле* (1863—1938) — итал. поэт, романист, драматург. Странник и идеолог итальянского фашизма. Взаимоотношения Дебюсси с д'Аннуцио были кратковременными (ограничиваются периодом работы над «Мученичеством св. Себастьяна») и, по существу, поверхностными.— 191, 193—196

*Арбос, Эрико Фернандес* (1863—1939) — исп. скрипач и дирижер. Был художественным руководителем концертов в Берлине, вел классы скрипки в Гамбурге, Мадриде, Лондоне. Занимал пост главного дирижера королевской капеллы в Мадриде. Гастролировал во многих городах Европы.— 229

*Д'Аркур* — франц. журналист.— 54

*Арокур, Эдмон* (1856—1941) — франц. романист, поэт, некоторые стихотворения которого пользовались в свое время широкой популярностью.— 148

*Астрюк, Габриель* (1864—1938) — франц. музыкальный критик, музыкант-любитель и передовой театральный антрепренер. Арендывая в Париже театр «Елисейские поля», он открыл театральный сезон постановкой «Бориса Годунова» Мусоргского на французском языке. Принимал деятельное участие в организации в Париже «Русских сезонов». Опубликовал свои воспоминания «Le Pavillon des Fantômes» (Париж, 1937).— 222

*Атто, Жанна* — франц. певица.— 235

*Ауэр, Леопольд* (1845—1930) — скрипач-концертант и педагог венгерского происхождения. В 1868 г. был приглашен в Петербургскую консерваторию, где много лет руководил классами скрипки и квартета. Дирижировал симфоническими собраниями Русского музыкального общества. Активно участвовал в создании нового оркестра этого Общества. Являясь первым скрипачом квартета, содействовал распространению среди слушателей интереса и вкуса к камерной музыке. Огромное значение имела педагогическая деятельность Л. Ауэра. Его класс в Петербургской консерватории стал центром, куда отовсюду съезжались скрипачи, желавшие совершенствоваться.— 107

*Балакирев Милий Алексеевич* (1836—1910) — 133

*Барбье, Жюль* (1822—1901) — франц. писатель-драматург. Прославился главным образом как либреттист самых знаменитых и популярных опер своего времени. Работал в тесном сотрудничестве с М. Карре.— 96, 102

*Баррес, Морис* (1862—1923) — франц. писатель-романист и публицист, в творчестве которого переплелись влияния целого ряда противоречивых течений. Как тонкий психолог и своеобразный стилист, отличавшийся убедительно-образной манерой в описаниях природы и в выражении чувств, Баррес в первые 10—15 лет своей литературной деятельности привлекал к себе внимание читательских кругов Франции, вызывая интерес и пользовался успехом.— 141

*Батон, Рене* (1879—1940) — франц. композитор и дирижер. Начал свою деятельность в Париже хормейстером в театре Комической оперы. В 1916—1932 гг. стоял во главе концертов Паделу. Одновременно гастролировал в Германии и Голландии. Дирижировал также русскими балетами в антрепризе С. Дягилева. Писал симфонические и камерные произведения.— 101, 102

*Бауэр, Анри* — франц. журналист, сотрудник газеты «Le Figaro».— 53

*Бах Иоганн-Себастьян* (1685—1750) — 20—22, 37, 43, 45, 56, 58, 68, 89, 103, 129, 170, 183, 190, 204, 209, 211, 212, 216, 224, 226, 237, 239

*Бах, Карл-Филипп-Эммануил* (1714—1788) — нем. композитор и клавесинист, сын И.-С. Баха.— 216

*Бошле, Альфред* (1864—1944) — франц. композитор. Получил в 1890 г. Римскую премию за кантату «Клеопатра». Занимал пост директора консерватории в Нанси. Среди написанного им: лирические драмы «Когда зазвонит колокол», «Сад на Оронто»; балет «Праздник у Ля Пуланьер»; симфоническая поэма для голоса с оркестром «Любовь уидин» и др.— 103, 106, 107

*Бейль* — франц. оперный певец. Пел в труппе театра Комической оперы.— 85

*Бёклин, Арнольд* (1827—1901) — швейц. живописец. Среди наиболее известных его картин: «Фави в камышах», «Амазонки на охоте», «Отдыхающая Венсра», «Наяды», «Борьба кентавров», «Поля блаженных», «Остров мертвых».— 205

*Берлиоз, Гектор* (1809—1869) — 16, 67, 69, 71, 102, 118, 148, 151, 168, 170, 203, 223, 231

*Бернел, Андре* — франц. либреттист и театральный деятель.— 47

*Бернхейм, Франц* — франц. театральный антрепренер, организатор гастрольных поездов.— 92

*Бетховен, Людвиг ван* (1770—1827) — 13, 16, 20, 21, 24, 25, 32, 35, 37, 44, 45, 51, 67, 80, 82, 96, 103, 117, 129, 142, 149, 168, 187, 201, 202, 207, 208, 212, 216, 217, 220, 224, 234

*Бизе, Жорж* (1838—1875) — 171

*Бизе, Рене* — франц. журналист, сотрудник журнала «Comœdia».— 194

*Биссон, Александр-Шарль-Огюст* (1848—1912) — франц. драматург, автор комедий и водевилей, а также либретто комических опер и оперетт. Среди множества его произведений: комедия «Виноградник госпожи Пишуа», оперетта «Жених Марго», водевиль «Король Кокко». Составитель двухтомного популярного справочника «Маленькая музыкальная энциклопедия».— 158

*Блаз де Бюри, Анж-Анри* (1813—1888) — франц. литератор, либреттист, музыкальный критик.— 30

*Бло, Эдуар-Альфред* (1836—1903) — франц. драматург, автор многочисленных оперных либретто. Среди них либретто «Сидя» Массне.— 108

*Бодлер, Шарль* (1822—1867) — один из наиболее значительных поэтов Франции XIX в. Автор знаменитого сборника стихов «Цветы зла», «Маленьких поэм в прозе», трактата о наркотиках «Искусственный рай», а также великолепных переводов произведений Э. По. Кроме того, написал ряд статей по эстетике и вопросам искусства: «Сущность смеха», «Романтическое искусство» (сборник статей, среди которых нашумевшие в свое время дифирамбические статьи о музыке Вагнера, в частности о «Тангейзере», со скандалом провалившиеся в Париже в 1861 г.)— 32, 34, 186, 226

*Больша Аделаида Юлиановна* (1864—1930) — русск. певица польского происхождения (лирико-колоратурное сопрано). Пела на сцене Мариинского театра. Сумела создать целую галерею обаятельно-женственных музыкальных образов как в русских, так и в западноевропейских операх.— 120

*Борд, Шарль* (1863—1909) — франц. хормейстер, органист, музыкальный исследователь, композитор-фольклорист, основатель выходившего четыре раза в год журнала «Песни Франции». Прославился своей деятельностью по возрождению сочинений гениальных мастеров вокальной полифонии далеких веков и забытых произведений старой французской школы. Кроме того опубликовал ряд интересных

сборников, содержащих около 100 записанных им баскских народных песен духовного и светского характера.— 75—77, 79

*Бородин Александр Порфирьевич* (1833—1887) — 89, 167

*Брамс, Иоганнес* (1833—1897) — 68, 107

*Бре, Гюстав* — франц. журналист, сотрудник газеты «La Presse». — 53

*Бреваль, Люсьенна* (1869—1935) — франц. певица (драматическое сопрано). В 1892 г. дебютировала в роли Селки («Африканка» Мейсербера) на сцене театра Национальной оперы (Париж). Гастролировала в Англии и Америке. Прославилась как одна из лучших исполнительниц ролей вагнеровского репертуара. Немало выступала также в операх современных ей французских композиторов.— 124, 153

*Брема, Мари* (1856—1925) — англ. певица (меццо-сопрано). Первый успех Брема относится к 1891 г., когда она исполнила роль Лолы в «Сельской чести» Маскани. Частые появления на концертной эстраде и гастрольная работа на сценах самых различных оперных театров принесли ей широкую известность. В 1897 г. была приглашена в Байрейт, где с большим успехом приняла участие в Вагнеровском фестивале. С тех пор выступала в Байрейте неоднократно. Уйдя со сцены, занялась педагогической деятельностью.— 124, 125, 130

*Бризе, Жюльен-Огюст-Пелаж* (1806—1858) — франц. поэт, родом из Бретани. Всю жизнь взволнованно и бесхитростно воспевал природу, нравы и обычаи людей родного края. Автор поэмы «Мари», крестьянской эпопеи «Бретонцы», «Поэтических рассказов» и сборника текстов песен на бретонском диалекте.— 211

*Брюно, Луи-Шарль-Альфред* (1857—1934) — франц. композитор и музыкальный критик. Получил Римскую премию за кантату «Женевьева» (1881). Искал новых путей в развитии лирической драмы. Работая в тесном сотрудничестве с Э. Золя, пытался внести элементы реализма и даже натурализма в обрисовку ситуаций и действующих лиц. На сюжеты Золя написаны оперы: «Мечта», «Нападение на мельницу», «Мессидор», «Ураган», «Дитя-король», «Проступок аббата Мурс», «Наис Микули». Наиболее значительные критические статьи Брюно вышли отдельными сборниками под заглавиями: «Музыка вчерашняя и завтрашняя», «Французская музыка» (с обзором французской музыки с XIII по XX век), «Русская музыка и французские музыканты» (1903). Брюно был одним из тех, кто сразу признал значительность творчества Дебюсси и восторженно высказывался о нем в прессе.— 26, 28, 29, 91, 113—115, 120, 230

*Бювальдье, Франсуа-Адриен* (1775—1834) — франц. композитор. В 1804—1811 гг. работал в Петербурге, где возглавлял французскую оперную труппу и писал оперы, музыку к водевилям, марши для гвардейских полков. Наибольшей известностью пользовались его оперы «Жан Парижский», «Красная Шапочка» и, особенно, написанная на либретто Э. Скриба романтическая «Белая дама», над которой иронизирует Дебюсси.— 96

*Бугро, Вильям-Адольф* (1825—1905) — франц. художник. В 1850 г. получил Римскую премию. Писал в несколько слащавой манере, главным образом на религиозные и мифологические сюжеты. С 1876 г. был членом французской Академии.— 160

*Буланже, Лили (Жюльетта-Мари-Ольга)* 1893—1918) — франц.

композитор. Первая женщина, удостоенная Римской премии (за кантату «Фауст и Елена» по 2-й части «Фауста» Гёте. 1913).

*Бурбон* — франц. оперный певец (баритон). Пел в труппе театра Комической оперы. — 30

*Буржо-Дюкюдрэ, Луи-Альбер* (1840—1910) — франц. композитор, музыковед-фольклорист. Опубликовал сборник, в который вошли 30 народных мелодий Греции и Востока, записанных во время специальной экспедиции. В 1885 г. записал народные напевы Нижней Бретани. Кроме нескольких музыковедческих работ, перу его принадлежат 4 оперы (среди них уноминаемая Дебюсси «Тамара»), в которых он частично использовал собранный народно-песенный материал. — 27

*Бурже, Поль* (1852—1935) — франц. писатель-критик, поэт и романист. Тяготел к отображению явлений душевной жизни, запечатлевал наиболее тонкие оттенки сердечных переживаний и анализировал эти переживания с проникновенностью психолога и точностью анатома. Наиболее известны его романы: «Жестокая загадка», «Непоправимое», «Ложь», «Ученик», «Эмигрант», «Сердце женщины». Несколько первых романов Дебюсси написаны на стихи П. Бурже. Это «Прекрасный вечер», «Наступила весна», «Сентиментальный пейзаж», «Колокола», «Романс». — 145

*Вагнер, Зигфрид* (1869—1930) — нем. композитор, дирижер и постановщик. Единственный сын Рихарда Вагнера и его жены Козимы. Занимался сначала архитектурой, а затем музыкой. С 1894 г. начал работать помощником дирижера, а с 1896 г. — дирижером и постановщиком опер своего отца в Байрейте. С 1909 г. принял на себя все управление сложным аппаратом байрейтских торжественных представлений. Написал (по примеру своего учителя Хумпердинка) ряд опер народно-сказочного характера на собственные либретто. Среди них — «Герцог Вильдфаунг». Опубликовал свои «Воспоминания» (Штутгарт, 1923). — 91, 95, 96, 146

*Вагнер, Козима* (1837—1930) — дочь Ф. Листа и графини М. д'Агу (известной как писательница под псевдонимом Даниэль Стери). После развода с первым мужем, блестящим пианистом и выдающимся дирижером Гансом фон Бюдовом, Козима стала женой Рихарда Вагнера. Наделенная незаурядным практическим умом, сильной волей и большим характером, взяла всецело в свои руки сложную театральную антрепризу — организацию и эксплуатацию байрейтских фестивалей, посвященных творчеству Рихарда Вагнера. — 96, 97, 146

*Вагнер, Рихард* (1813—1883) — 12, 15, 16, 22, 24, 25, 28—30, 34, 35, 44, 46, 48—50, 54, 58, 60, 64, 67—69, 72, 77, 80, 87, 95—97, 100, 120—123, 126—128, 146, 147, 149, 156, 157, 167—170, 174, 180, 183, 187, 191, 196, 198, 209, 216, 217, 221, 225, 233

*Вайи, Луи-Огюст-Поль де* (1854—1933) — франц. композитор. Среди написанного им: 3 симфонии, драматическая оратория «Апостол», 26 пьес для фисгармонии. Написал также книгу о своем учителе: «Жизнь и душа С. Франка» (Париж, 1922). — 101

*Ван-Дейк, Эрнест* (1861—1923) — немец (тенор), родом из Бельгии. Приехал в Париж и как журналист. В декабре 1883 г. обратил на себя внимание исполнением теноровой партии в Девятой симфонии Бетховена. Дебютировал как оперный певец в партии Лоэнгринга в нашумевшей французской премьере вагнеровской оперы,

разученной и поставленной в мае 1887 г. трудами Ш. Ламурё. В 1888 г. получил приглашение на постоянную работу (амплуа героического тенора) в театр Венской оперы. В 1898 г. как выдающийся исполнитель вагнеровских партий был приглашен в нью-йоркскую Метрополитен-Оперу, где оставался до 1902 г. Гастролируя в Лондоне, Петербурге, Брюсселе, Чикаго и многих других городах Европы и Америки, завоевал беспорную репутацию первоклассного исполнителя. В 1906 г. вернулся в Бельгию, обосновался в Брюсселе и посвятил себя главным образом вокально-педагогической деятельности.— 110, 147

*Ван-Роои, Антон* (1870—1932) — певец (баритон) голландского происхождения. В 1897 г. был приглашен участвовать в торжественных представлениях в Байрейте в роли Вотана, и с этого времени за ним утвердилась репутация первоклассного исполнителя баритоновых партий вагнеровского репертуара. Прославился в Европе и Америке не только как великолепный оперный певец и талантливый актер, но и как тончайший исполнитель камерных произведений.— 23

*Ватто, Антуан* (1684—1721) — франц. живописец и рисовальщик, в творчестве которого, вопреки «гагантному» содержанию и элементам театральной декоративности, всегда ощущается искренность живого чувства.— 166, 208

*Веббер, Амхерст* (1867—1946) — франц. пианист и композитор. Работал пианистом-репетитором в Лондоне в театре Ковент-Гарден, а затем в такой же должности в Нью-Йорке, в Метрополитен-Опере. Написал 2 симфонии, хоры без сопровождения, дуэты, романсы, песни, а также одноактную оперу «Фиорелла». — 125, 130

*Вебер, Карл-Мария* (1786—1826). — 71—73, 79

*Веймартнер, Пауль-Феликс* (1863—1942) — нем. дирижер, композитор и автор работ по музыкально-эстетическим вопросам. Дирижировал симфоническими концертами и оперой. Выступал во всех странах Европы и в Америке. Неоднократно бывал в России. В 1926 г. посетил Советский Союз. С особым блеском и проникновением исполнял произведения Бетховена, Берлиоза, Вагнера. Пропагандировал в Европе русскую музыку, отдавая предпочтение творчеству Чайковского и Бородина.— 20, 81—83, 96, 121

*Венцель, Леопольд* (1847—1925) — итал. скрипач, дирижер и композитор. (В 1883 г. натурализовался во Францию). В возрасте 13 лет выступал в Греции, Турции и Египте. Около 1866 г. приехал в Париж. Так как он уже не был вундеркиндом, концерттировать ему не удалось. В 1874 г. началась его известность как автора большого количества талантливых песенок легкого жанра, исполнявшихся с живейшим успехом (главным образом в кафе-шантанах). В это же время он стал писать и для театра. Наиболее известные произведения парижского периода: комические оперы «Кавалер Миньон» и «Драгуны королевы», балет «Праздник любви» (прошел 400 раз в театре «Эдем»). В 1889 г. Венцель переселился в Лондон, где до 1914 г. работал дирижером в театрах «Амбир» и «Gaiety». Написал за это время до 20 балетов и большое количество романсов и песенок.— 157, 158

*Верди, Джузеппе* (1813—1901) — 84, 165

*Верлен, Поль* (1844—1896) — франц. поэт. Творческое наследие его заключается в ряде сборников стихов: «Галантные празднества», «Добрая песня», «Романы без слов», «Мудрость», «Когда-то и недавно», «Любовь», «Параллельно». Верлен стремится найти



новые грамматические взаимоотношения слов, особые рифмические сочетания, новые формообразующие закономерности, подчиненные требованиям некоей особой музыкальности: «Музыка, музыка прежде всего», — провозглашает он в «Поэтическом искусстве». Необыкновенная музыкальность верленовского стиха привлекла к нему внимание многих музыкантов. Но особенно органично слился верленовский стих с музыкой Дебюсси. Ряд шедевров композитора написан на слова Верлена: «Забитые ариетты» (1888), «Галантные празднества» (первый сборник в 1892 г., второй в 1904) и другие романсы. Намерение Дебюсси написать оперу-балет по мотивам «Галантных празднеств» осуществлено не было. — 235—237

*Вишева, Теодор (настоящая фамилия Вижевский, 1862—1917)* — франц. литератор, романист, музыковед, переводчик. Среди его музыкально-исследовательских работ книги: «Бетховен и Вагнер», «В.-А. Моцарт» (в сотрудничестве с Ж. де Сен-Фуа). Среди переводов на франц. язык «Воскресение» Л. Толстого. 217

*Викториа, Томас-Луис де (1548—1611)* — исп. композитор (фамилия его обычно пишется и произносится на итальянский манер — *Витториа*). Писал главным образом хоромы произведения а саррелла как духовные, так и светские. По всей вероятности, был учеником Палестрины. Но хотя техника его письма явно выработана и римской полифонической школе, творчество композитора — глубоко испанское по характеру драматизма, по силе и яркости колорита. Искусство мадригала, доведенное им до необыкновенной виртуозности, впечатляло богатством звучания и трагическим величием. — 21, 227

*Вилем, Гильом Луи (настоящая фамилия Бокильон, 1781—1842)* — франц. музыкант-педагог. Всцело посвятил себя делу преподавания хорового пения в начальных и средних школах Парижа. — 34

*Винье* — франц. певец, исполнитель эпизодических ролей. Пел в труппе Театра Комической оперы. — 110

*Витковский, Жорж-Марген (1867—1943)* — франц. композитор и педагог. Перу Витковского принадлежат 2 симфонии, опера «Принцесса Грёза» (по Ростану) и ряд сочинений в различных жанрах. Среди них: «Поэма о Доме» для солистов, хора и оркестра, три поэмы на слова Ронсара для голоса с оркестром, интродукция и танец для скрипки с оркестром. — 13, 14, 190

*Вокансон, Жак (1709—1782)* — франц. механик. В течение нескольких лет занимался в Париже изучением анатомии, механики и музыки. Затем приступил к изготовлению автоматов, которые принесли ему широкую известность. Это были фигуры в человеческий рост. Среди них — флейтист, губы которого приоткрывались и, прикладываясь к деревянной трубке инструмента, послушно выдували из него нужные звуки, в то время как пальцы плотно закрывали или освобождали отверстия флейты, и автомат в костюме пастуха, который играл на свирели и бил в тамбури. Музыканты-автоматы Вокансона имели в своем репертуаре до 20 танцевальных мелодий. — 81

*Вокорбей, Огюст-Эмануэль (1821—1884)* — франц. композитор. В 1872 г. назначен председателем Общества композиторов, а в 1878—1883 гг. занимал пост директора театра Большой оперы. По его инициативе состоялись премьеры многих новых опер и бале-

тов, но хозяйственные результаты его директорства были плачевны и чуть не привели театр к финансовой катастрофе.— 66

*Вьери, Луи* (1870—1937) — франц. композитор, органист. Воспитанник училища для слепых и Парижской консерватории. В 1900 г. назначен главным органистом парижского собора Нотр-Дам, и вскоре слава о нем облетает весь мир. Десятилетие 1920—1930 гг. является для Вьери периодом самой кипучей концертной деятельности. Он выступает почти во всех странах Европы и в Америке. Смерть наступает Вьери в Париже 2 июня, в то время как он в 1750-й раз собирается импровизировать в соборе Нотр-Дам. Композитор падает мертвым на клавиатуры органа. Среди его сочинений 6 симфоний для органа.— 89

*Вьюймен, Луи* — сотрудник журнала «Comedia». — 184

*Гавиоли* — итал. фабрикант шарманок.— 63, 64

*Гайдн, Йозеф* (1732—1809) — 229

*Гайяр, Пьер* (1848—1918) — франц. певец (бас), либреттист, администратор. В 1884—1908 гг. был директором парижского театра Национальной оперы.— 26, 64, 97, 100

*Галеви, Жак-Франсуа-Фромонталь* (1799—1862) — франц. композитор. В 1819 г. получил Римскую премию за кантату «Герминия». Хотя мелодический язык Галеви отличается большей непосредственностью, чем язык Мейербера, оперное наследие композитора все же составляет так называемые «большие оперы» — пышно-постановочные, кодульно-романтические. Написал около 30 опер, среди которых знаменитая в свое время «Жидовка», против которой так восставал и которая так претила Дебюсси.— 75, 97

*Галле, Луи* (1855—1898) — франц. литератор и общественный деятель, постоянный либреттист К. Сен-Санса. Обладая литературным талантом, живой интуицией и всесторонними знаниями, Галле проявил себя чутким и гибким сотрудником тех, кто писал музыку. Будучи недурным живописцем, принимал участие в обсуждении сценического оформления новых опер, а иногда и сам писал эскизы декораций.— 43, 47, 69, 70, 72, 103

*Ганц, Луи-Гастон* (1862—1923) — франц. композитор. Проявил себя главным образом в легком жанре. Подвизаясь дирижером в Монте-Карло, писал оперетты, балетные сцены, пантомимы, танцевальные номера, театральную музыку. Оставил до 150 салонных пьес для фортепиано.— 39

*Гарден, Мери* (род. 1877) — певица (сопрано), по происхождению шотландка. Выступила впервые на сцене в 1900 г. и сразу с огромным успехом, создав образ Луизы в одноименной опере Г. Шарпантье, а в 1902 г. — в роли Мелизанды в опере Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». Это было началом ее триумфальной карьеры. Также в Париже выступала в «Деве-избраннице» Дебюсси и в опере «Афродита» Эрлангера. В 1907 г. с огромным успехом дебютировала в Нью-Йорке в опере «Танс» Массне и снова в роли Мелизанды. С 1929 г. выступала только эпизодически как в операх, так и в концертах. В 1931 г. окончательно ушла со сцены. В 1951 г. опубликовала свои мемуары (Нью-Йорк). — 51, 52, 85, 171, 173, 185

*Гарнье, Жан-Луи-Шарль* (1825—1898) — франц. архитектор, строитель нового здания театра Оперы. (Открытие законченного фа-

сада здания состоялось в 1867 г.; открытие театра для эксплуатации — в 1875 г.).— 30

*Гартман, Жорж* — франц. музыкальный издатель, либреттист, инициативный музыкально-общественный деятель, поощрявший и поддерживавший талантливых молодых композиторов.— 15, 47, 109

*Гёзи, Пьер* (1865—1943) — франц. литератор, драматург. Принимал участие в работе над многими оперными либретто. Был директором театра Комической оперы (1914—1918 и 1932—1936 гг.).— 45, 236

*Гендель, Георг-Фридрих* (1685—1759) — 16, 106, 129, 237

*Гендерсон, Давид* — певец.— 67

*Гёте, Иоганн-Вольфганг* (1749—1832) — 12, 16, 47, 58, 169, 214, 234

*Гийяма* — франц. певец.— 106

*Гиродон* — франц. певица.— 30

*Глюк, Христоф-Виллибальд* (1714—1787) — 16, 77, 85, 91, 99, 136, 150, 168, 170, 174, 197

*Годе, Робер* — франц. литератор, друг Дебюсси.— 194, 200

*Горький Алексей Максимович* (1868—1936) — 167

*Готье, Теофиль* (1811—1872) — франц. поэт, романист, литературный критик. «Роман мумии», вдохновивший Э. Фанелли на «Симфонические картины», рецензируемые Дебюсси, появился в 1856 г. и представляет собой красочное, тщательное и точное описание культуры и быта Древнего Египта.— 219

*Готье-Виллар, Анри* (1859—1931) — франц. журналист и музыкальный критик. Сотрудничал во многих газетах и журналах. Его фельетоны и статьи издавались в отдельных сборниках. Среди них: «Письма капелдынщику», «Путешествие вокруг музыки», «Погружение в звуки» и т. п.— 53

*Греф, Артур де* (1862—1940) — бельг. пианист и композитор.— 13

*Григ, Эдвард-Хангеруп* (1843—1907) — 108, 130—134, 239

*Гравель, Габриель-Мари* (1879—1944) — франц. композитор, пианист и дирижер. Выступил на музыкальном поприще в качестве пианиста-виртуоза и преподавателя игры на фортепиано в «Schola Cantorum», почти одновременно начал работать хормейстером и дирижером в театре Комической оперы. В 1914 г. стал дирижером в Большой опере и гастролировал в оперных театрах других стран. С 1939 г. вел в Парижской консерватории класс камерного ансамбля. Написал оперы: «Принцесса в саду», «Психея», «Рубиновое сердце»; балеты: «Маймуна», «Настоящее дерево Робинзона»; поэмы для оркестра, среди которых «Апрический мадригал», «Алтарь влюбленных», «Месть цветов». Писал и камерную музыку.— 240

*Гульбрансон, Эллен* (1863—1947) — шведск. певица (сопрано). В 1896 г. весьма удачно выступила в Байрейте в роли Брунгильды и с тех пор неоднократно исполняла ее в вагнеровских торжественных представлениях. В дальнейшем выступала лишь эпизодически, но пользовалась неизменным успехом. Гастролировала на больших оперных сценах Берлина, Парижа, Москвы, Амстердама и Лондона.— 132, 133

*Гюно, Шарль-Франсуа* (1818—1893) — 75, 169—171

*Гюндбург, Рауль* (1859—1955) — франц. театральный антрепрен-

нер, директор оперного театра в Монте-Карло, любитель декоративно-пышных постановок.— 148, 150, 151

*Давен, Фанни* — франц. пианистка.— 80

*Данте, Алигьери* (1265—1321)— 200

*Дворжак, Антонин* (1841—1904)— 214

*Деврисс, Давид* (1881—1936)— франц. оперный певец (тенор). Пел в Париже в театре Комической оперы.— 230

*Декурсель, Пьер* (1856—1926)— франц. драматург и романист. Написал множество театральных пьес, бульварных романов, опереточных либретто и встрадных сценок. Работал некоторое время в отделе «Хроника светской жизни» в газете «Le Gaulois».— 91

*Делиус, Фредерик* (1862—1934)— англ. композитор немецкого происхождения. Писал оперы, симфонические поэмы, хоры, романсы, песни, фортепианные пьесы. Был знаком с Э. Григом и испытал на себе влияние его творчества.— 14

*Дельвой* — франц. оперный певец. Пел в труппе театра Комической оперы.— 70, 160

*Дельмас, Жан-Франсуа* (1861—1933)— франц. певец (бас). В 1886 г. дебютировал в театре Оперы в роли Сен-Бри («Гугеноты»). Впоследствии был видным исполнителем многих ролей в операх современных ему французских композиторов, но особенно отличался в вагнеровском репертуаре.— 153

*Дельмас, Марк* (1885—1931)— франц. композитор. Получил Римскую премию. Его перу принадлежат оперы «Жан де Кале», «Ланса», «Камилла»; симфонические поэмы «Два голубя», «От мечты к воспоминаниям», «Поэт и фея», «Пентезилея». Писал также камерную музыку.— 219

*Дельме, Поль* (1862—1904)— франц. композитор-песенник. Характерный представитель парижской артистической богемы, группировавшейся вокруг Рудольфа де Салле, владельца кабаре «Ша-Нуар» (где нередко бывал и Дебюсси). Дельме тут же, за столиком кабаре, сочинял свои романсы и песенки и сам очень тонко исполнял их как в «Ша-Нуаре», так и в других кабачках Монмартра. Песни эти пользовались в начале века необычайным успехом и распевались повсюду. Среди них: «Стансы Манон», «Меланхолия», «Я шлю цветы», «Камешки мостовой».— 23, 91, 125

*Дельна, Мари* (1875—1932)— франц. певица (контральто). Дебютировала в 1892 г. в театре Комической оперы в роли Дидоны в «Троянцах» Берлиоза. Создала ряд впечатляющих сценических образов (в «Вертере» Массне, «Нападении на мельницу» Брюно, «Фальстафе» Верди). В 1898 г. дебютировала на сцене театра Оперы в роли Фидес («Пророк Мейербера»).— 30

*Делявинь, Жермен* (1790—1868)— франц. литератор. Автор (в сотрудничестве с Э. Скрибом) либретто популярных опер («Немая из Португи», «Роберт-Дьявол» и др.).— 97

*Детройя, Пьер-Леон* (1829—1898)— франц. моряк и журналист. Писал статьи по политическим вопросам и составлял оперные либретто. В 1883 г. совместно с А. Сильвестром написал для К. Сен-Санса либретто оперы «Генрих VIII» и др. С 1886 г. снова занялся главным образом работой журналиста.— 152

*Детиш, Андре-Кардиналь* (1672—1749)— франц. композитор. Попав в ранней молодости с известным католическим проповедником Тацаром в Спа, чуть не вступил в иезуитский орден, но, вер-

нувшись во Францию, передумал и поступил в мушкетёры. Страстно увлекаясь музыкой, обладая живым творческим воображением и несомненным мелодическим дарованием, решил сочинить оперу, всю ее наимпровизировал, но записать не сумел и вынужден был прибегнуть к посторонней помощи. Это была «Иссе», героическая пастораль в трех действиях на слова Ламотта. «Иссе» была исполнена сначала в Фонтенбло (7 октября 1697 г.), а затем в Королевской академии музыки. Бесспорный успех окрылил Детуша, и он принялся усердно «изучать генерал-бас». Им написан ряд опер: «Амадис Греческий», «Мартезия, первая царица амазонок», «Омфала», «Карнавал и безумие» и др. Все эти музыкально-драматические произведения Детуша написаны на либретто Ламотта и были поставлены в разное время на сцене Королевской академии музыки (театр Большой оперы) в Париже.— 208

*Дзингарелли, Никколо-Антонио (1752—1837)* — итал. композитор. С 1813 г. занимал в Неаполе пост директора консерватории. Писал главным образом духовные сочинения.— 56

*Дидлафуа, Жанна-Поль-Анриетта-Рашель (1851—1916)* — франц. писательница, путешественница, лингвистка и археолог, знаток культуры Древнего Востока. Опубликовала ряд научных работ: «Дневник работ по раскопкам», «Арагон и Валенсия», «Кастилия и Андалузия», а также несколько романов. Среди них — прельстивший Сен-Санса «Парнаатис».— 105, 108

*Доде, Альфонс (1840—1897)* — франц. писатель, романист, драматург.— 47

*Докца, Жорж-Луи-Эдмон (1863—1927)* — франц. драматург и поэт. Принимал участие в работе над целым рядом оперных либретто.— 158

*Достоевский Федор Михайлович (1821—1881)* — 167

*Дрёманс, Морис* — бельг. композитор.— 203

*Дункан, Айседора (1878—1927)* — амер. танцовщица ирландского происхождения. Отрицая классическую школу балетного танца, признавала идеалом античное искусство и требовала возрождения древнегреческой пластики в танце, движении, одежде. Танцевала в легкой тунике, босая, под музыку не танцевального характера (симфонии Бетховена, Чайковского, Шуберта), утверждая, что ее движения естественно отражают вызванное музыкой настроение. Пользовалась необыкновенным успехом. Автобиография, написанная танцовщицей («My Life»), была после ее смерти опубликована в Нью-Йорке.— 205

*Дю Локль, Камиль (1832—1903)* — франц. драматург, поэт, либреттист.— 108

*Дюбуа, Франсуа-Клеман-Теодор (1837—1924)* — франц. композитор. В 1861 г. получил Римскую премию за кантату «Атала». Был профессором, а затем директором Парижской консерватории (1896—1905 гг.). Его перу принадлежат оперы, балеты, оратории, кантаты, концертные увертюры, мессы, произведения для органа, фортепиано, камерных ансамблей. Оставил ряд теоретических сочинений.— 56, 111, 141, 203, 204

*Дювернуа, Виктор-Альфонс (1842—1907)* — франц. пианист, композитор. Известен главным образом как пианист-педагог. В 1869 г. в сотрудничестве со струнным квартетом основал Общество камерной музыки. В течение одиннадцати лет состоял музыкальным критиком газеты «République française». Активно проявил

себя и как композитор. Среди написанного им: драматическая симфония «Буря», опера «Сардапал», драматическая сцена «Клеопатра» (на слова Л. Галле), балет «Бахус». Много писал для фортепиано, главным образом пьесы инструктивного характера.—

164

*Дюка, Поль* (1865—1935) — франц. композитор, видный музыкальный критик и педагог. Перу Дюка принадлежит ряд мастерски написанных сочинений в разных жанрах: симфония, симфоническое скерцо по балладе Гёте «Ученик чародея», опера «Ариана и Синяя Борода» (по Метерлинку), балет «Пери». Среди камерных сочинений: соната для фортепиано, фортепианные Вариации на тему Рамо. В своих статьях и заметках Дюка восторженно высказывался о творчестве Дебюсси.— 16, 18, 20, 33, 37, 38, 52, 117, 142

*Дюпарк, Анри* (1848—1933) — франц. композитор. Судьба его трагична. Был учеником С. Франка, считавшего, что Дюпарк больше кого-либо из композиторов его поколения отличается свежестью мысли, могучим темпераментом и безошибочным драматургическим чутьем. Но с 1885 г. неизлечимый нервный недуг навсегда и полностью парализовал творческие способности композитора. Из того немногочисленного, что представляет собой творческое наследие Дюпарка, лучшим являются его романсы, давно вошедшие в репертуар французских камерных певцов и певиц.— 89

*Дюпюи, Сильвен* (1856—1931) — бельг. дирижер. С 1900 г. главный дирижер Театра де ля Монне в Брюсселе. Написал 2 оперы, 3 кантаты, симфоническую поэму «Макбет». Писал также пьесы для хора и камерных ансамблей.— 63

*Дюран, Жак* — франц. издатель.— 194

*Дюран, Франсуа* — франц. певец (бас). Пел в Париже в труппе театра Комической оперы.— 30, 88

*Дягилев, Сергей Павлович* (1872—1929) — русск. художественный и театральный деятель, антрепренер и организатор выставок. Человек неукротимой энергии, неиссякаемой выдумки и самого широкого размаха в административно-творческих начинаниях. Дягилев организовал в Париже так называемые «Русские сезоны» — триумфальную демонстрацию русского искусства и исполнительского мастерства русских артистов в разных жанрах: в 1906—1908 гг. — ряд выставок русской живописи; в 1907 — симфонические концерты; в 1908 — оперные спектакли. С 1909 г. он — антрепренер и руководитель русских балетных гастролей в Париже, впоследствии — антрепренер и директор постоянной русской балетной труппы. Антреприза Дягилева просуществовала до самой его смерти.— 194, 199, 200

*Еврипид* (ок. 480—406 до н. э.) — 93

*Жансен, Клеман* (ок. 1490 — не ранее 1559) — франц. композитор, автор многочисленных полифонических хоровых сочинений — песен, в которых он проявил свежесть выдумки, смелость интонаций и яркую красочность, поразительные для его времени. Среди его песен — военные, бытовые, охотничьи, песни птиц, песни-шпелюны. «Битва при Мариньяно», о которой говорит Дебюсси, — самая знаменитая из военных песен Жансена.— 239

*Жедалж, Андре* (1856—1926) — франц. композитор и выдающийся педагог. Был ренетитором, а впоследствии профессором Па-

рижской консерватории по контрапункту. Его живой и лишенный догматизма педагогический метод оправдал себя в его учениках, среди которых были: Роже-Дюкас, Раавль, Гровлез, Энеску, Ибер, Онеггер, Мийо и мн. др. Систему свою Жедальж изложил в ряде трудов. Композитором написаны: оперы «Занадия», «Елена», «Проделка кади»; пантомима «Маленький Савояр», балет «Феб», 4 симфонии, концерт для фортепиано с оркестром, романсы и песни для фортепиано.— 240

*Жилье, Филипп* (1831—1901) — франц. литератор, драматург, искусствовед, либреттист.— 47

*Жонсьер, Феликс-Викторен* (1839—1903) — франц. композитор и музыкальный критик. С 1871 г. стоял во главе отдела критики в газете «La Liberté». Автор нескольких опер («Сарданапал», «Последний день Помпеи»), в которых проявил себя ярким приверженцем и подражателем Р. Вагнера, слепо повторяющим приемы немецкого драматурга, вплоть до цитат (на что и намекает Дебюсси). Как композитор Жонсьер успеха не имел.— 80, 81

*Жюльен, Жан-Люсьен-Адольф* (1845—1932) — франц. литератор, музыковед, критик. Кроме фельетонов и музыкально-критических статей в газетах и журналах, в которых постоянно сотрудничал («Менестрель», «Музыкальная газета» и др.), написал много книг. Среди них две книги о Берлиозе — «Гектор Берлиоз» и «Гектор Берлиоз (жизнь, борьба и творчество)», которые, как видно, читал Дебюсси.— 149

*Жюссом, Люсьен* (1861—1925) — франц. театральный художник. В течение 25 лет был постоянным художником театра Комической оперы, работая также для других больших парижских сцен. Он начал писать декорации в то время, когда электрическое освещение пришло на смену газовому, что внесло весьма существенные изменения в искусство театральной живописи. Его декорации к «Пеллеасу и Мелизанде» Дебюсси расценивались в свое время как событие и новое слово в искусстве декорационного оформления спектакля. Особенно удавались Жюссому лесные пейзажи, которые публика обычно встречала дружными аплодисментами. После «лесной» декорации, написанной для «Пеллеаса», шедевром Жюссомы был признан «Лес» в пьесе Э. Ростана «Шантеклер».— 74

*Зауэр, Эмиль* (1862—1942) — пианист-виртуоз. До 1936 г. концертировал, разъезжая по всему миру. Неоднократно бывал в России. Написал 2 фортепианных концерта, 2 сонаты и ряд этюдов для фортепиано.— 113

*Золя, Эмиль* (1840—1902) — 28, 30, 113

*Ибсен, Генрик* (1828—1906) — 133, 134

*Изаи, Эжен* (1858—1931) — бельг. скрипач, композитор, дирижер, педагог. В 1886—1898 гг. был профессором консерватории в Брюсселе. С 1894 г. дирижировал симфоническими концертами организованного им Общества концертов Изаи. Концертировал с огромным успехом по городам Европы и Америки. Неоднократно приезжал в Россию. Был связан с Дебюсси узлами тесной дружбы и горячо пропагандировал его творчество. Дирижировал в Брюсселе (март 1894 г.) концертом из произведений Дебюсси. Пытался добиться постановки «Пеллеаса и Мелизанды» в Брюсселе или Генте. Предлагал композитору, ввиду отказа театров поставить его оперу,

познакомить публику с фрагментами ее в концертном исполнении. В 1897 г. между Дебюсси и Изап вследствие перемены в личной жизни Дебюсси произошел разрыв, после которого дружеские и творческие взаимоотношения больше не возобновлялись.— 21, 23

*Имбер* — франц. оперный певец, исполнитель небольших эпизодических ролей. Пел в труппе театра Комической оперы.— 110

*Иснардон, Жак* — франц. певец.— 219

*Каба, Луи-Николя* (1812—1893) — франц. художник, один из основоположников новой школы пейзажной живописи. В ноябре 1878 г. Каба был назначен на пост директора французской Академии в Риме и пробыл в этой должности до 1885 г.— 161

*Каднёв* — франц. певец. Исполнял эпизодические роли. Пел в труппе театра Комической оперы.— 110

*Казалис, Амри* (1840—1909) — франц. поэт. Любитель музыки и знаток индийского искусства. Печатался под различными псевдонимами. На текст одного из его стихотворений была написана «Пляска смерти» Сен-Санса (для голоса и фортепиано).— 45

*Казальс, Пабло* (р. 1876) — исп. виолончелист, педагог, композитор и дирижер. Ингереснейший музыкант с самым широким исполнительски-творческим кругозором. С 1919 г. руководил Барселонским симфоническим оркестром, а с 1924 — организованным им оркестром Рабочего концертного общества. Из сочинений Казальса известны оратория «Видения брата Мартина» для голоса, оркестра, хора и органа, а также оркестровые произведения и отдельные песни для разных инструментов.— 214.

*Кайявс, Гастон-Арман де* (1869—1915) — франц. драматург, работавший в тесном сотрудничестве с Робером де Флер.— 137

*Кальве, Эмма* (1864—?) — франц. певица (сопрано). В 1882 г. была приглашена в Брюссель в Театр де ля Монне. Несколько лет выступала на сценах театров Италии, гастролировала в Англии и Америке. В 1892 г. создала в Париже впечатляющий образ Сантуццы в «Сельской чести» Масканы и после одного сезона и лондонского Ковент-Гардена надолго обосновалась в театре Комической оперы, где пользовалась заслуженным успехом.— 151

*Кампо-и-Забалета, Конрадо дель* (1876—1953) — исп. композитор и дирижер. Учился и работал в Мадриде. Зачастую, строя свои произведения на испанском фольклоре, обрабатывал тематический материал в импрессионистской манере. Оставил 12 квартетов, трио, сонаты, концерты для фортепиано, скрипки, виолончели; симфонические поэмы «Среди развалин», «Гренада», «Дон-Жуан» и около 10 опер, пользовавшихся успехом, в числе которых «Ромео и Джульетта», «Лола-насмешница». Писал также музыку к драматическим спектаклям. Большое значение имела его дирижерская деятельность. Посвятил себя пропаганде современной симфонической музыки, главным образом испанской.— 229

*Капе, Люсьен* (1873—1928) — франц. скрипач и композитор. Основал (в 1893 г.) квартет, ставший знаменитым под именем «Квартета Капе». С 1907 г. — профессор Парижской консерватории. Опубликовал струнный квартет, сонату для скрипки и фортепиано, сборник скрипичных этюдов и методическую работу «Высшая техника смычка».— 210

*Капле, Андре* (1878—1925) — франц. композитор и дирижер. В 1901 г. получила Римскую премию за кантату «Мирра». В 1910 г.



занимал пост постоянного дирижера Бостонской оперы, приезжая на гастроли в Лондон и Париж. Горячий почитатель искусства Дебюсси, был связан с композитором тесной творческой дружбой. Дирижировал премьерой «Мученичества св. Себастьяна» в Париже (1911) и премьерой «Пеллеаса и Мелизанды» в Лондоне (1912 г., Коvent-Гарден). Иногда правил вместо Дебюсси корректуру его сочинений. Делал фортепианные переложения его оркестровых произведений (переложил на два фортепиано «Море» и сюиту «Иберния»). Транскрипция «Ибернии» была исполнена Дебюсси и Виньесом 19 июня 1913 г. в театре «Еансейские поля» на фестивале, посвященном Дебюсси). Оркестровал «Жиги» и некоторые фрагменты музыки к «Мученичеству св. Себастьяна», на которые у Дебюсси не хватало времени, а также «Детский уголок» и «Пагоды». Закончил оркестровку «Ящичка с игрушками». Во время первой мировой войны служил на фронте связистом. В окопах под Верденом у него было походное фортепиано и он радовал музыкой благодарных слушателей-воинов. Вернулся с фронта отравленным ядовитыми газами.— 198, 200

*Каренья, Тереза-Мария* (1853—1917) — пианистка, родом из Венесуэлы. Концертировала в Европе и Америке. Проявляла себя и как дирижер оркестра и как композитор. Является автором национального гимна Венесуэлы.— 108

*Карлейль, Томас* (1795—1831) — англ. философ, историк и публицист.— 111, 238

*Карон, Роза* (1857—1930) — франц. певица (драматическое сопрано). С 1878 г. выступала в концертах, а в 1882 г. была приглашена в Театр де ля Монне, где с огромным успехом дебютировала в роли Алисы в опере «Роберт-Дьявол» Мейербера. С 1885 г. пела попеременно то в Париже, то в Брюсселе, с мастерством создавая и исполняя одну за другой роли текущего репертуара. Была первой во Франции исполнительницей ряда вагнеровских ролей. С 1900 г. посвятила себя почти исключительно концертной деятельности, лишь эпизодически выступая в театре.— 87, 88, 147

*Карре, Альбер* (1852—1938) — франц. драматический актер, много выступавший на сцене парижского театра «Водениль». Приобрел репутацию передового, инициативного театрального директора. В 1898—1912 гг. директор театра Комической оперы, где по его инициативе и при его ближайшем участии были поставлены такие новаторские произведения, как «Луиза» Э. Шарпантье, «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, «Ариана и Синяя Борода» П. Дюка. Карре вел класс лирической декламации в Парижской консерватории и нередко выступал как либреттист. Дебюсси очень ценил Карре как тонкого знатока театрального дела.— 30, 51, 52, 55, 72, 74, 85, 158, 165, 166

*Карре, Маргерита* (1880—1947) — франц. певица (лирическое сопрано). Почти вся ее артистическая деятельность протекала на сцене театра Комической оперы. Была первой создательницей многих обаятельных женских образов, участницей премьер, привлекавших «весь Париж». Среди них «Мадам Баттерфляй» Пуччини, «Фортунио Мессаже», «Снегурочка» Римского-Корсакова (премьера в Париже на франц. яз. в 1908 г.), «La Vida breve» М. де Фалья и др.— 70, 159, 185

*Карре, Мишель* (1819—1872) — франц. писатель, драматург. В сотрудничестве с Ж. Барбье написал либретто самых популярных

опер своего времени: «Миньон» А. Тома, «Фауста» Ш. Гуно, «Свадьбы Жанетты» В. Массе, «Гамлета» А. Тома, «Ромео и Джульетты» Ш. Гуно, «Сказок Гофмана» Ж. Оффенбаха и многих других комических опер, музыкальных драм и опереток.— 96, 102, 109

*Карро, Гастон* — франц. журналист. Сотрудник газеты «La Liberté». — 53

*Карсавина Тамара Платоновна* (р. 1885) — русск. балерина. С большим успехом дебютировала на сцене Мариинского театра. С 1909 г. участвовала в «Русских сезонах» С. Дягилева. Прославилась как одна из лучших исполнительниц главных ролей в балетах «Карнавал», «Сильфида», «Петрушка», «Видение розы», «Золотой петушок». В 1930 г. опубликовала в Лондоне мемуары «Театральная улица («Theatre Street»)». — 199

*Кастера, Рене де* (1873—1955) — франц. композитор. Писал главным образом камерную музыку. Основал издательство, имевшее целью публикацию произведений современных французских композиторов. — 89

*Кастро-и-Бельвис, Гуильхем* (1569—1631) — исп. драматург. — 55

*Катон Старший, Марк Порций* (234—149 до н. э.) — писатель и политический деятель Древнего Рима. — 49

*Казн, Альбер* (1846—1903) — франц. композитор. Среди его произведений, поставленных на сценах разных театров, драматическая поэма «Лес», мифологическая поэма «Эндимон», феерия «Спящая красавица», балет «Снежный цветок», опера «Жена Клавдия». Писал также романсы и песни. — 102

*Квинси, Томас де* (1785—1859) — англ. писатель, прозванный «Пожирателем опиума». Оставил ряд интересных работ литературно-исследовательского характера (полное собрание сочинений Т. де Квинси издано в 9 тт.). Наибольшую известность принесла ему книга «Исповедь англичанина, курящего опиум», представляющая собой детальное и образное описание состояния и ощущений курящего опиума, каким был и сам писатель, с большим трудом избавившийся от пагубной страсти. Книга была, несомненно, известна Дебюсси, так как в определенном кругу артистического общества, в котором вращался и композитор, живо интересовались наркотиками, миром видений, безумия и блаженства, вызываемого курением опиума и гашиша. — 59

*Киркби-Лун* — франц. виенца. — 156

*Клапписсон, Антонен-Луи* (1808—1866) — франц. скрипач и композитор. С 1816 г. начал развлекать с концертами в качестве скрипача-вундеркинда. В 1835 г. получил место первого скрипача в театре Большой оперы. В 1854 г. стал преподавателем гармонии в Парижской консерватории. В 1861 — хранителем Парижского музея старинных инструментов, считавшегося одним из лучших в Европе. Его основой послужила коллекция самого Клапписсона, в состав которой входили редчайшие экземпляры струнных и духовых. Клапписсон написал множество хоров, романсов, опереток и комических опер на тексты лучших либреттистов своего времени. — 158

*Кларети, Жюль* (1840—1913) — франц. литератор, драматург, романист. — 47

*Клеман, Фредерик-Жан-Эдмон* (1867—1928) — франц. оперный

певец (баритон). В 1809 г. был принят в труппу театра Комической оперы и пользовался успехом в целом ряде опер. Среди них: «Нападение на мельницу» Бруно, «Фальстаф» Верди, «Домик свиданий» Шоме.— 160

*Клодель, Поль-Луи-Шарль* (1868—1955) — франц. писатель, поэт, драматург, переводчик, дипломат. Был франц. посланником, а затем послом в разных странах (Америке, Японии, Китае, Дании, Германии, Бельгии), высчитания от которых нашли отражение в его творчестве. Как писатель близок движению неокатолицизма. Среди его многочисленных произведений театральные пьесы: «Золотая голова», «Девушка Виолена», «Четвертый хлеб», «Жанна д'Арк на костре». Среди образцов лирики «Пять больших од», «Кантата на три голоса». В числе прозаических произведений — «Черная птица в восходящем солнце» (книга, посвященная Японии), «Введение к голландской живописи» и многое другое.— 93

*Колонн, Жюль-Эдуар* (1838—1910) — франц. скрипач, дирижер. В 1873 г. возглавил в качестве организатора и дирижера симфонический оркестр Национального музыкального общества.— 12, 15, 16, 21, 66, 75, 96, 103, 107, 110, 115, 120, 124—126, 131, 151, 200, 202, 203, 208, 211, 214, 215, 218, 220, 223, 227, 231, 232, 235, 237, 239

*Конфуций* (Кун-цзы; 551—479 до н. э.) — древнекитайский философ.— 201

*Корнель, Пьер* (1606—1684) — франц. драматург. Один из основоположников классицизма во французской литературе.— 55

*Корно, Андре* — франц. литератор, либреттист.— 53, 69, 70, 72

*Корсова* — русск. певица (сопрано).— 106

*Корто, Альфред* (1877—1962) — франц. пианист, дирижер, педагог и музыкальный деятель. В молодости страстно увлекался Вагнером. Дал вместе с Рихлером серию концертов, где вагнеровские музыкальные драмы были исполнены пианистами на двух фортепиано. В 1896 г. заменил Рихлера в качестве хормейстера в Байрейте. В 1904 г. стал руководителем концертов Национального музыкального общества. Был одновременно приглашен дирижировать общедоступными симфоническими концертами в Анласе. В 1905 г. вместе с Ж. Тибо и П. Казальсом основал труппу, вскоре завоевавшее всемирную известность. В том же году организовал концертное общество, где исполнялись самые значительные и новые произведения музыкального искусства. Открыл в Париже Педагогическое музыкальное училище, куда пригласил в качестве учителей самых интересных, передовых музыкантов. Сам Корто вел в училище высший курс фортепианного исполнительства, ставший в скором времени весьма популярным. Корто с успехом концертничал как пианист в Европе и Америке. Состоялись его гастроли и в Советском Союзе.— 121

*Коссира* — франц. певец (тенор). Пел главные партии в труппе театра Комической оперы.— 88

*Костес* — франц. певица. Пела в труппе театра Комической оперы.— 110

*Крпони де* — франц. певица. Пела в труппе театра Комической оперы.— 70, 110

*Краус, Эрнст* (1863—1941) — нем. певец (героический тенор). Обладал голосом феноменальной силы. Как по голосу, так и по богатой внешности чрезвычайно подходил к роли Зигфрида в ваг-

неровской тетралогии. Неоднократно выступал в этой роли в Байрейте.— 156

*Круаза, Клер* (р. 1882) — франц. певица (сопрано). В 1906—1913 гг. пела в брюссельском Театре де ля Монне. С 1914 — в парижском театре Комической оперы. Одна из наиболее передовых и чутких исполнительниц как оперного, так и камерного французского репертуара. В 1919 г. с успехом исполнила в концерте в театре Водвиля «Деву-избранницу» Дебюсси.— 230

*Кюендереар* — франц. композитор.— 89

*Куперен, Франсуа* (1668—1733) — 168, 175, 208, 224, 227

*Кусевицкий Сергей Александрович* (1874—1951) — русск. дирижер, контрабасист-виртуоз и музыкальный деятель. С большим успехом концертничал в России и других странах. В 1909 г. организовал собственный симфонический оркестр, во главе которого выступал главным образом в Петербурге и Москве. В том же году основал Российское музыкальное издательство. Проводил «Концерты Кусевицкого» в Париже. Затем возглавил знаменитый симфонический оркестр в Бостоне. Во время второй мировой войны был президентом музыкальной секции Национального совета американско-советской дружбы.— 231, 232

*Кэн, Анри* (1859—?) — франц. художник и либреттист.— 47

*Лавинь, Анри* — франц. музыковед, переводчик.— 44

*Лайнер-Буркхарт, Антония* — оперная певица (драматическое сопрано).— 156

*Лало, Виктор-Ангуан-Эдуард* (1823—1892) — франц. композитор испанского происхождения. Автор опер «Флеско», «Король города Ис», балета «Памуна», 3 симфоний и многих сольных произведений яркого концертно-виртуозного характера для скрипки, виолончели, фортепиано. В своем творчестве Лало часто пользовался неисчерпаемыми мелодическими богатствами многих народно-этнических культур (французской, испанской, русской, норвежской и др.).— 16, 27, 30, 66, 79, 120

*Лало, Пьер* (1866—1943) — франц. музыкальный критик (сын композитора Лало), сотрудничавший в популярных газетах и журналах: «Journal des Débats», «Le Temps», «La Revue de Paris», «Le Courrier musical». Сыграл заметную роль в деле оценки в прессе «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси. 20 мая 1902 г., после седьмого представления «Пеллеаса», Пьер Лало, считавшийся тогда первым критиком парижской прессы, выступил на страницах газеты «Le Temps» с небывалой по размерам критической статьей. Он оспоривал оскорбительные для Дебюсси и уничтожающие его оперу подожжения, высказанные другими критиками, хлестко высмеивал их, последовательно, с глубоким знанием дела, доказывал необоснованность их оценок. Подробно проанализировав музыку оперы, Лало говорил о ее необыкновенной красоте, о ее неожиданной, ни с чем не сравнимой оригинальности. Статья повлияла на сценическую судьбу оперы Дебюсси. Она раскрыла глаза многим недоумевающим дилетантам и дала нужный толчок колеблющемуся общественному мнению. Семь представлений «Пеллеаса», состоявшихся после появления статьи Лало, прошли с аншлагом.— 37

*Ламиро, Поль* (1877—1944) — франц. композитор, педагог, музыкальный деятель. Среди его произведений: оперы «Жиль де Ретц», «Тристан и Изольда»; балет «Жрица Коридвена»; хоровые произве-

дения с сопровождением оркестра (среди них «Хор лесных духов», который рецензирует Дебюсси); духовные сочинения, романсы, пьесы для оркестра и отдельных инструментов. Собирает и гармонизовал французские народные песни. Выступал в прессе в качестве музыкального критика.— 102

*Ламурё, Шарль* (1834—1899) — франц. дирижер, скрипач. В 1881 г. возглавил созданный при его активном участии симфонический оркестр. «Общества новых концертов». — 12, 16, 42, 47, 64, 75, 79, 81, 85, 89, 91, 103, 107, 110, 112, 117, 125

*Ландорми, Поль* — журналист, сотрудник журнала «Revue bleue». — 169

*Лассо, Орландо ди* (ок. 1532—1594) — 21

*Лафонтен, Жан де* (1621—1695) — 153

*Левлан, Жоржетта* — франц. оперная певица. — 51, 52

*Леви, Герман* (1839—1900) — нем. дирижер. В 1872—1896 гг. был главным музыкальным руководителем в Мюнхене. Дружески общался с Р. Вагнером. Дирижировал премьерой «Парсифаля» (1882). — 146

*Ледё, Морис* — франц. журналист. Сотрудник газеты «Le Figaro». — 179

*Лежен, Клод* (ок. 1540 — ок. 1603) — франц. композитор. — 239

*Лёкё, Гийом* (1870—1894) — бельг. композитор. В 1889 г. написал симфоническую поэму «Триумфальная песня освобождения», которая была исполнена симфоническим оркестром в г. Вербье. В 1891 г. была с большим успехом исполнена лирическая кантата Лёкё «Андромеда». Вслед за ней — Симфоническая фантазия на две анжуйские народные песни. В том же году — прекрасная соната для скрипки и фортепиано. Молодой Лёкё не раз встречался с Дебюсси и с интересом знакомился с его музыкой. — 168

*Лено, Морис* — франц. поэт. — 193

*Ленорман, Рене* (1846—1932) — франц. композитор. Автор романсов и песен, камерных произведений, пьес для фортепиано. — 80

*Леонардо да Винчи* (1452—1519) — 169, 232, 235

*Леонкавалло, Руджеро* (1858—1919) — итал. композитор. Приобрел широкую популярность оперой «Паяцы». Является, наряду с Масканини, одним из основоположников оперного веризма, столь непримемлемого для Дебюсси. — 69, 84, 108, 166

*Лёрё* — франц. певец (тенор). — 235

*Лесюэр, Жан-Франсуа* (1760—1837) — франц. композитор. — 87

*Либан, Юлиус* (1857—1940) — австр. певец (тенор). Начал свою деятельность в качестве оперного певца в Лейпцигском городском театре, а затем перешел в Комическую оперу в Вене, где сразу расположил к себе требовательную публику. Когда в 1881 г. антрепренер А. Нейман составлял гастрольную труппу для исполнения вагнеровских опер на самых значительных сценах Европы и Америки, он пригласил Либана и нашел в его лице неподражаемого исполнителя роли Миме. Певец удостоился похвалы из уст самого Р. Вагнера. В 1882 г. Либан был приглашен на сцену театра Королевской оперы в Берлине, где работал много лет, пользуясь неизменным успехом. Кроме роли Миме, в которой он при жизни остался непревзойденным, и роли Давида («Мейстерзингер»), Либан, наделенный от природы незаурядным актерским дарованием, создал ряд впечатляющих характерных образов как в классическом, так и в современном ему репертуаре. — 147, 156

*Линор, Жорж* — франц. журналист. Сотрудник журнала «Comœdia». — 190

*Лион* — франц. фабрикант арф. — 91

*Лист, Ференц* (1811—1886) — 43, 68, 83, 103, 118, 146, 224, 228

*Литвин, Фелия* (настоящая фамилия Литвинова. (1861—1936) — русск. певица (сопрано). Дебютировала в сезоне 1883/84 г. в парижском театре Итальянской оперы в роли Амелии в вердиевском «Симоне Бокканегра». С этого момента началась ее блистательная карьера певицы. В ближайшие годы шла в Москве, Нью-Йорке, Брюсселе, Риме, Венеции, в театре Большой оперы в Париже, в Неаполе, Милане. Исполняла главные роли в самых различных по стилю операх. В 1897 г. выступила впервые в роли Брунхильды в «Зигфриде» Р. Вагнера. Яркость и красота тембра ее огромного по диапазону голоса, проникновенная трактовка ролей и величественная внешность помогли ей создать незабываемые образы вагнеровских героинь и определили ее место в первом ряду исполнительниц вагнеровского репертуара. Много пела Вагнера в России. Ушла со сцены в 1916 г. и занялась педагогической деятельностью. Опубликовала мемуары «Моя жизнь и мое искусство» (Париж, 1933). — 114

*Лоу, Джон* (1671—1729) — банкир-шотландец, ловкий авантюрист, разработавший целую систему спекулятивных операций, которые, по его словам, должны были обогатить Францию. Был некоторое время генеральным контролером французских финансов. Когда система его потерпела крах, Лоу бежал в Бельгию. — 158

*Луиджини, Александр-Клеман-Леон-Жозеф* (1850—1906) — франц. дирижер и композитор. Автор опер и балетов. В 1897 г. стоял во главе оркестра театра Комической оперы. — 74, 110, 160

*Луи-Филипп* (1773—1850) — франц. король — 28

*Лэн, Том* — англ. жокей. — 35

*Людовиг II, Отто-Фридрих-Вильгельм* (1845—1886) — баварск. король. Унаследовал от предков страстную любовь к искусству и большую психику. Вступил на престол 19 лет и тогда вызвал к себе Рихарда Вагнера, творчеством которого безгранично увлекся и к личности которого относился с экзальтированным обожанием. Предоставил материально необеспеченному композитору неограниченные возможности для проведения в жизнь его творческих замыслов и тратил огромные суммы на постановку и роскошное оформление мужькальных драм своего любимца. Внес львиную долю средств на постройку в Байрейте театра, всецело отвечавшего требованиям Вагнера и предназначенного исключительно для постановки вагнеровских музыкальных драм. — 34, 122

*Людовиг-Фердинанд* — баварск. курфюрст. — 63, 67

*Людовик XVI* (1754—1793) — франц. король. — 86

*Люлли, Жан-Батист* (1632—1687) — 197

*Лютер, Мартин* (1483—1546) — деятель Реформации, основатель протестантизма (лютеранства) в Германии. — 113

*Ля Пуллиньер, Александр-Жан-Жозеф* (1691—1762) — франц. охотник. Любил тешить себя, оказывая покровительство людям искусства. — 173

*Малерб, Анри* — франц. журналист, сотрудник журнала «Excelsior». — 193

*Маршалль* — франц. певец. Пел в труппе театра Комической оперы.— 30, 70

*Мариво, Карле де Шамблен Пьер* (1688—1763) — франц. писатель-драматург и романист. Автор более 30 комедий, из которых наиболее известны: «Двойная неверность», «Игра любви и случая», «Ложные признания». Писал Мариво с необычайно тонким мастерством, еле ощутимыми штрихами, что дало повод Вольтеру сказать о нем: «Он взвешивает неудовимое на весах из паутины».— 47

*Мария-Антуанетта* (1755—1793) — франц. королева, дочь австрийского императора Франца I.— 77, 174

*Масканы, Пьетро* (1863—1945) — итал. композитор и дирижер. Работал музыкальным руководителем в маленьких театральных антрепризах, а затем в качестве капельмейстера муниципального оркестра в местечке Чериньола. Пребывал в полной неизвестности до того дня, когда его одноактная опера «Сельская честь», представленная им на конкурс, организованный издателем Сондзоньо (в 1888 г.), получила первую премию. Поставленная в 1890 г. на сцене римского театра Костанци, опера пришла по вкусу самым широким слушательским массам и принесла композитору громкую известность. «Сельская честь» была признана образцовым выражением в музыке того нового направления, которым в искусстве конца XIX в. очень увлекались (особенно в Италии) и которое получило название веризма.— 46, 84

*Массе, Феликс-Мари-Виктор* (1822—1884) — франц. композитор.— 96

*Массне, Жюль-Эмиль-Фредерик* (1842—1912) — 45—47, 80, 120, 133, 137—139, 142, 160, 168, 193

*Мастро* — франц. певица (сопрано). Пела в труппе театра Комической оперы.— 160

*Мезюль, Этьен-Никола* (1763—1817) — франц. композитор. Автор опер, балетов, симфоний, монументальных кантат и гимнов. Последователь Глюка.— 87

*Мейербер, Джакомо* (1791—1864) — 11, 15, 50, 59, 111, 135, 150, 152, 174, 183

*Мельяк, Анри* (1831—1897) — франц. драматург, автор многих оперных и опереточных либретто.— 47

*Мендельсон-Бартольди, Феликс* (1809—1847) — 12, 13, 112, 170, 237

*Мендес, Катюль* (1841—1909) — португалец (натурализовавшийся во Франции). Литератор, поэт, романист, критик, журналист, лектор, просвещенный любитель музыки. Восторженный вагнерист, совершавший эстетические паломничества в Байрейт и Трибшен, где в свое время познакомился с Р. Вагнером. Писал новеллы и романы с сильной эротической окраской, а также сказочно-романтические пьесы, из которых многие легли в основу оперных либретто.— 53, 55, 92, 113—115

*Месмакер* — бельг. певец. Пел в труппе театра Комической оперы.— 110

*Мессаже, Андре-Шарль-Преспер* (1853—1929) — франц. композитор, органист, дирижер. Автор балетов и пантомим, оперетт и опер. В 1880 г. случайно выступил как дирижер в оперном театре в Брюсселе и обнаружил незаурядное дирижерское дарование. Был приглашен на пост музыкального руководителя и главного дирижера театра Комической оперы, что с 1901 г. совмещал с работой в лондонском

театре Ковент-Гарден. За пультом оперного дирижера Мессаже показал себя необыкновенно деятельной творческой личностью. Он боролся за «Пеллеаса» Дебюсси и за «Фиделию» Бетховена, горячо интерпретировал Вагнера, Сен-Санса, д'Энди, Шабрие, пропагандировал молодых Пуленка, Орика, Мийо. Дебюсси по заслугам оценил горячность и высокое мастерство Мессаже во время релетий и первого представления «Пеллеаса» и искренне подружился с дирижером, так тонко понявшим его замысел. Композитор был огорчен, когда вследствие перемены, происшедшей в его личной жизни, в отношениях между ним и Мессаже наступило охлаждение.— 39, 51, 55, 85, 146, 157, 186

*Метерлик, Морис* (1862—1949) — бельг. писатель-символист. Автор статей, исследований и многочисленных драматических произведений, бывших в свое время очень модными. Среди них: «Принцесса Маден», «Пеллеас и Мелизанда», «Смерть Тентажиля», «Сестра Беатриса», «Спящая птица» и др.— 50—52, 55, 117

*Метерье, Альфонс* — франц. поэт-либреттист.— 233

*Меттерних, Полина*, княгиня — жена Р. Меттерниха, австрийского посла в Париже. Пользовалась влиянием в обществе и при дворе.— 77

*Миллье, Поль* — франц. литератор, либреттист.— 47

*Мисса, Жак-Луи-Эдмон* (1861—1910) — франц. композитор. В 1881 г. получил Римскую премию. Работал органистом в одной из наиболее известных церквей Парижа. В 1886 г. за комическую оперу «Судья и стороны» получил первую премию на конкурсе. С того времени посвятил себя главным образом театральному творчеству. Написал 10 опер, которые ставились в свое время на сценах разных городов и пользовались успехом. Среди них: «Красавица Софи», «Робкий кавалер», «Мюгетта».— 109, 111, 112

*Мишель, Клеманс-Луиза* (1833—1905) — франц. революционерка. Парижская школьная учительница. Принимала участие в Коммуне (1871). Была выслана. В 1886 г. вернулась во Францию и до конца жизни активно занималась революционной пропагандой.— 198

*Млынарский, Эмиль* (1870—1935) — польск. дирижер, композитор, педагог, общественный деятель. Начал дирижерскую деятельность в качестве руководителя оркестра Варшавской оперы (1898—1902 гг.). Впоследствии с успехом выступил как дирижер во многих странах Европы и в Америке. Написал симфонию «Polonia», 2 скрипичных концерта, пьесы для фортепиано и скрипки, комическую оперу «Летняя ночь» (1924).— 120

*Монтабре, Морис* — франц. журналист, сотрудник журнала «Соспедиа».— 235

*Моралес, Крестобаль де* (1500—1553) — исп. композитор. Жил в Риме в качестве певчего Сикстинской капеллы одновременно с Эскобедо и другими испанскими музыкантами. Написал духовные сочинения — мессы, мотеты, «Magnificat» и т. п.— 227

*Моран, Эжен-Эдуар* (1854—1903) — франц. драматург. Автор многих либретто, написанных в сотрудничестве с Л. Сильвестром.— 47

*Морис, Шарль* (1861—1919) — франц. поэт, переводчик, литературный критик. Переводил на французский язык романы Достоевского и стихотворения Некрасова. Занимаясь вопросами эстетики, опубликовал любопытную, но несколько туманную книгу («Литера-



тура этой минуты»), которая была воспринята как изложение теории символизма. Считался знатоком творчества Верлена. Был сотрудником Дебюсси при составлении либретто предполагаемой оперы-балета по верленовским «Галактическим празднествам». — 237

*Моро, Леон* (1870—1946) — композитор и педагог. Получил Римскую премию (1899 г.). Писал симфоническую и камерную музыку. Его перу принадлежат: 2 оперы, 2 симфонические поэмы, фортепианный концерт, романсы и песни, пьесы для фортепиано, скрипки, камерные ансамбли. — 67, 226

*Мотгль, Феликс* (1856—1911) — нем. оперный дирижер, страстный пропагандист и интерпретатор музыкальных драм Вагнера и опер композиторов XVIII в. Автор 3 опер и других сочинений, а также обработок для симфонического оркестра. — 20, 146

*Моцарт, Вольфганг-Амадей* (1756—1791) — 23, 50, 68, 87, 91, 115, 125, 142, 169, 170, 212

*Мураторе, Люсьен* (1878—1954) — франц. певец (тенор). Дебютировал в 1902 г. на сцене театра Комической оперы. Выступал с успехом во Франции и других странах Европы. — 110

*Мусорский Модест Петрович* (1839—1881) — 16—18, 20, 33, 99, 167, 193

*Мюссе, Луи-Шарль-Альфред де* (1810—1857) — франц. поэт. — 96

*Нейфельдт, Эрнст* — нем. музыковед. — 216, 217

*Нижинский Вацлав Фомич* (1890—1950) — русск. танцовщик. По окончании училища был принят солистом в Мариинский театр. Приглашенный участвовать в первых «Русских сезонах» Дягилева, завоевал европейское признание. Блестящая карьера его оборвалась трагически. В 1917 г. Нижинский заболел тяжелым психическим расстройством и до конца жизни больше не появлялся на сцене. — 99, 167, 193

*Никиш, Артур* (1855—1922) — венг. дирижер. С 1895 г. главный дирижер лейпцигского Гевандхауза и руководитель симфонического оркестра Берлинской филармонии. С этим оркестром гастролировал по странам Европы (выступал в России) и Америке. В его репертуар входили лучшие произведения мировой симфонической и оперной литературы. Проявил себя горячим пропагандистом и замечательным интерпретатором творчества русских композиторов, в особенности Чайковского. Писал симфоническую и камерную музыку. — 30, 32, 96, 121

*Ницше, Фридрих* (1844—1900) — 119, 198

*Носковский, Зигмунд* (1846—1909) — польск. композитор и дирижер. Его перу принадлежат: оперы «Ливия Квинтилла» и «Приговор», 3 симфонии, оркестровые вариации на тему прелюдии Шопена, симфоническая поэма «Стень», камерные произведения, романсы и песни. — 120

*Нурдрок, Рихард* (1842—1866) — норв. композитор и пианист. Работал за развитие национального норвежского искусства. Собирал и обрабатывал норвежские народные песни и танцы. Написал музыку к драмам «Мария Стюарт в Шотландии» и «Сигурд Злой». Б. Бьёрнсона, фортепианные пьесы и песни, одна из которых (на слова Б. Бьёрнсона) стала национальным норвежским гимном. Оказал определенное влияние на творческую направленность Э. Грига, с которым был связан дружбой. Вместе с ним и некоторыми дру-

гимии (датскими) композиторами принимал участие в создании и Копенгагене концертной организации «Общество Евтерпы», целью которой была пропаганда произведений молодых скандинавских композиторов.— 134

*Пуштер, Шарль* (1828—1899) — франц. драматург. Автор многочисленных оперных, опереточных и балетных либретто.— 30

*Обер, Даниель-Франсуа-Эспри* (1782—1871) — франц. композитор. Сыграл значительную роль в развитии французской комической оперы.— 97

*Оленина-д'Альгейм Мария Алексеевна* (р. 1869) — русск. камерная певица (меццо-сопрано). Выступала в разных городах Европы. В 1918 г. переехала в Париж. В 1959 г. возвратилась в СССР. Талантливая интерпретательница и пропагандистка вокального творчества Мусоргского, Оленина уже в 1896 г. познакомила парижан с его песнями.— 18, 33

*О'Ллон Макс* (1875—1959) — франц. композитор. Получил Римскую премию за кантату «Фредегунда» (1897). Автор балетов «Бахус и Силас», «Возвращение», оперы «Иностранка». Писал также симфонические и камерные произведения.— 233, 234

*Оффенбах, Жак* (1819—1880) — франц. композитор, выдающийся мастер классической оперетты.— 135, 136

*Павловски де* — франц. литературный критик, главный редактор журнала «Comœdia».— 185

*Падеревский, Игнацы-Ян* (1860—1941) — польск. пианист, композитор и политический деятель. С большим успехом концертничал в Европе и Америке. Неоднократно бывал в России (впервые в 1876 г.). Падеревский — автор оперы «Мауру», симфонии, многочисленных фортепианных пьес и других сочинений; широко использовал в своем творчестве польские народные темы. В 1938 г. опубликовал «Воспоминания».— 120

*Палестрина, Джованни-Пьерлуиджи да* (1524 или 1525—1594) — 21, 75, 123, 170, 191, 213

*Пассам, Жанна* — франц. певица (меццо-сопрано). Пела в труппе театра Комической оперы.— 109

*Пеллагрен, Симон-Жозеф* (1663—1745) — аббат-литератор, драматург, виршеплет. Сочинял по заказу мадригалы и проповеди, приветствия и надгробные речи, панегирики и сатирические стихи, эпиталамы и эпитафии, трагедии и комедии, светские песни и духовные псалмы, которые он перекладывал на мотивы излюбленных в то время песен.— 173

*Пенабль* — франц. валторнист.— 117

*Перес-Казас, Бартоломе* (1873—1956) — исп. дирижер, композитор, кларнетист и музыкально-общественный деятель. Будучи профессором консерватории в Мадриде и основателем Мадридского филармонического оркестра, неустанно знакомил испанскую публику с симфонической музыкой и способствовал популяризации в Испании симфонического жанра. Автор оперы, сюиты и Поэмы для оркестра, а также квартета, романсов и песен.— 229

*Пиччини, Никколо* (1728—1800) — итал. композитор. В 1776 г. приглашен в Париж, где творчество его стало знаменем сторонников итальянской оперы и враждебно противопоставлялось оперному стилю Глюка (на что и намекает Дебюсси).— 86

*Планкетт, Робер* (1848—1903) — франц. композитор, мастер опереточного жанра. Оперетта «Корсильские колокола», поставленная на сцене театра «Folies dramatiques», прошла более 400 раз. Планкетт писал очень много. Среди оперетт, пользовавшихся наибольшей популярностью, — «Кавалер Гастон», «Маркитантка», «Принцесса Коломбина». Планкетт опубликовал также сборник военных песен «Полковые напевы». — 80, 81

*По, Эдвард-Аллан* (1809—1849) — амер. писатель, поэт, критик. — 186, 218

*Помсон дю Террайль, Пьер-Алекси* (1829—1871) — франц. писатель-фельетонист. Фабриковал с невероятной быстротой самые захватывающие уголовно-приключенческие романы с ловко закрученной интригой, нимало не заботясь о правдоподобии преподносимых читателю происшествий и без колебаний расправляясь по своему усмотрению с общественными и историческими фактами. Среди великого множества написанных им «романов с продолжением» наиболее известны (переведены и на русск. яз.) историко-приключенческая серия «Юность короля Анри» (в 60 выпусках) и еще более обширный приключенческий роман (более 100 выпусков), героем которого является нестрелбимый авантюрист Рокамболь. В 1870 г., во время Франко-прусской войны, знаменитый фельетонист возглавлял организованный им из крестьян-охотников и браконьеров партизанский отряд, в течение десяти месяцев успешно боровшийся против оккупантов. — 126

*Порр* — франц. певица. Пела в труппе театра Комической оперы. — 110

*Пуанкаре, Анри* (1854—1912) — франц. ученый (математик). — 201

*Пуччини, Джакомо* (1858—1924) — итал. композитор. Самый талантливый и значительный представитель веризма. Опера «Богема», которую упоминает Дебюсси, была поставлена впервые в 1896 г. в Турине (под управлением Тосканини). — 84, 166

*Пьерне, Габриель* (1863—1937) — франц. композитор, пианист, органист, дирижер. Получил Римскую премию за кантату «Юдифь» (1882). Писал оперы, балеты-пантомимы, симфоническую, камерную, светскую и духовную музыку. Приглашенный в 1903 г. Э. Коломном в основанную им концертную организацию в качестве второго дирижера, неожиданно проявил блестящие дирижерские способности и после смерти основателя концертов был утвержден главным дирижером «Концертов Коломна». — 75, 125, 202, 214, 218, 219, 235

*Пьерне, Поль* (1874—1952) — франц. композитор. Писал оперы, балеты, симфонии, программные симфонические поэмы: «Жанна д'Арк», «Из тьмы к свету», «Рождественская ночь» (поправившаяся Дебюсси). Оставил также вокальный цикл «Шехерезада» и отдельные пьесы для разных инструментов. — 205

*Пьеррон* — франц. певица. Пела в труппе театра Комической оперы. — 110

*Пюньо, Рауль* (1852—1914) — франц. пианист, органист, композитор, педагог. Концертная деятельность его началась довольно поздно (с 1893 г.). Гастролировал во многих странах и быстро завоевал европейскую известность. Бывал в России. Выступал в качестве солиста и в ансамбле с Изаи. Вопреки общепринятому обыкновению, выступая на эстраде в сольных концертах, Пюньо ставил перед собой ноты. Однажды (в мае 1895 г.), иллюстрируя лекцию К. Мен-

десса, страстного поклонника Р. Вагнера, Пюньо вместе с Дебюсси с блеском проиграл переложенные на два фортепиано вагнеровские оперы «Золото Рейна» и «Валькирию». Умер Пюньо в Москве, приехав туда на гастроли.— 21, 23, 132

*Рамо, Жан-Филипп* (1683—1764)—75, 77—79, 87, 99, 117, 166, 168, 173—176, 183, 196—198, 208, 209, 241

*Расин, Жан* (1639—1699)—204

*Рейер, Луи-Этьен-Эрнест* (1823—1909)— франц. композитор и музыкальный критик. Испытывая влияние творчества Вагнера, вносил в оперу элементы симфонизации. Автор опер: «Статуя», «Мастер Вольфрам», «Саламбо», «Сигурд» (был поставлен и в Петербурге в 1892 г.). В критических статьях проявлял себя музыкантом остроумным и широко образованным. Известен сборник его статей «Notes de musique».— 11, 15, 27, 59, 102, 108, 176, 177

*Ренан, Эрнест-Жозеф* (1823—1892)— франц. писатель, историк религии и философ, труды и мысли которого были чрезвычайно модными у части французского буржуазного общества 60-х гг. XIX в. Хотя историческая доктрина и философские умозаключения Ренана, распыляемые и спорные, во многом основаны на поэтическом вымысле и крайнем субъективизме, его изречения и афоризмы ловились на лету, старательно запоминались и охотно повторялись.— 141

*Рено, Морис* (1861—1933)— франц. певец (баритон). Начал свою карьеру в Брюсселе, в Театре де ля Монне. Пересел в Париж, пел с успехом на лучших парижских оперных сценах. Много гастролировал в Америке, где пришелся весьма по вкусу.— 98, 151

*Ренье, Анри де* (1864—1936)— франц. поэт и романист.— 51

*Решке, Жан де* (1850—1925)— польск. певец (тенор). Занимался у знаменитого Котони, который выработал его голос в баритон. В этом качестве де Решке и выступил в первый раз в Венеции в 1874 г. Затем пел с успехом в Лондоне и Париже. Здесь один из педагогов-итальянцев убедил де Решке в том, что у него тенор и что ему следует переработать голос для исполнения других партий. Де Решке последовал этому совету, и в 1879 г. выступил в Мадриде как тенор. Успех был ошеломляющим. Де Решке стал гастролировать по всему миру. Четыре года (1885—1889) он пробыл на ролях первого тенора в театре Большой оперы в Париже. Корошными партиями его считались: Радамес, Канио, дон Хозе. Не менее великолепен был де Решке и в вагнеровских образах— Лоэнгрин, Зигфрид, Тристан.— 130

*Римский-Корсаков Николай Андреевич* (1844—1908)— 16, 108, 133, 167

*Ривард, Серж-Ашиль* (1865—1940)— амер. скрипач. Занимался концертной и педагогической деятельностью. В 1885—1891 гг. был концертмейстером в оркестре Ламурэ в Париже. В 1899—1936 гг. вел класс скрипки в Королевском музыкальном колледже в Лондоне.— 229

*Рислер, Эдуард* (1873—1929)— нем. пианист. В молодости работал в качестве концертмейстера-репетитора в театре в Байрейте. В зрелом возрасте (1923 г.) стал профессором консерватории в Париже. Много концертировал в Европе и Америке.— 116, 117

*Рихтер, Янош (Ганс, 1843—1916)*— венг. дирижер. Был связан многолетней творческой дружбой с Вагнером. В 1876 г. молодому Рихтеру по желанию Вагнера было поручено дирижировать первым

торжественным представлением «Кольца Нибелунга» в Байрейте. После этого в течение многих лет он был главным дирижером Байрейтских фестивалей. В своем глубоком истолковании музыкальной драматургии Вагнера Рихтер придерживался трактовки, предложенной самим композитором. С 1897 г. переселился в Англию, где стоял во главе симфонического оркестра в Манчестере. Последние годы жизни (с 1912 г.) провел в Байрейте.— 20, 100, 145—147, 157

*Робин, Рене* — франц. литератор, либреттист.— 219

*Роне, Жанна* — франц. певица. Пела в труппе театра Комической оперы.— 30, 69, 82, 116, 117

*Ропарц, Ги* (1864—1955) — франц. композитор и поэт, уроженец Бретани. В творчестве Ропарца, ученика и восторженного последователя С. Франка, своеобразно преломились влияние идей глубоко почитаемого учителя, увлечение колористической палитрой импрессионизма Дебюсси и нестербимая любовь к Бретани и ее музыкальному фольклору. Человек непоколебимо принципиальный, убежденный соборник и пропагандист музыкального искусства, Ропарц в течение 25 лет (1894—1919) самоотверженно и неутомимо трудился на посту директора консерватории в Пнанси, а в 1919 г. был приглашен в Страсбург, где не только взял на себя нелегкий труд проведения реформы музыкального образования, но задался целью путем концертов, изданием организованных и проходивших под его управлением, ознакомить население с произведениями французской музыки, которой эльзасцы были лишены во все время полувекской немецкой оккупации. Перу композитора принадлежат: опера «Родина», 5 симфоний (из них 3 с хором), 2 мессы, реквием, 6 струнных квартетов, 2 трио, 3 сонаты для фортепиано и скрипки, пьесы для фортепиано, множество романсов и песен для голоса с сопровождением фортепиано.— 89—91, 211

*Россини, Джованни-Антонио* (1792—1868) — 56, 75, 183

*Рубинштейн Ида Львовна* (1895—1960) — русск. танцовщица-любительница. Участвовала в «Русских сезонах». Исполняла только специфические роли: Саломею («Танец семи покрывал»), Клеопатру (в одноименном балете), Зобсиду (в балете «Шехеразада» на музыку Римского-Корсакова). Запечатлена на великолепном портрете работы В. А. Серова (Ленинградский Русский музей).— 193

*Руссельер* — франц. певец.— 106

*Руссо, Жан-Жак* (1712—1778) — 224

*Русс, Вильгельм* (1822—1892) — нем. органист, музыковед.— 216, 217

*Русс, Фридрих-Вильгельм* (1739—1796) — нем. композитор.— 216

*Савар, Мари-Огюстен* (1861—1942) — франц. композитор и педагог. Кроме кантаты «Видение Саула», удостоенной Римской премии, написал лирическую драму «Лес», 2 симфонии, увертюру к «Королю Лиру», «Позму» для голоса с оркестром и ряд камерных произведений.— 11, 12

*Саккини, Антонио-Мария-Гаспаро* (1734—1786) — итал. оперный композитор.— 16

*Самозей, Гюстав* (род. 1877) — франц. композитор, музыковед и критик. С 1898 г. сотрудничал в ряде периодических изданий как французских, так и иностранных. Писал симфоническую и камерную музыку. Опубликовал также ряд литературно-музыкальных трудов. Среди них: «Поль Дюка» (3 т., Париж, 1913. Дополненное изда-

ние — 1936); «Музыканты моего времени» (Париж, 1947). Написал предисловия к «Собранию статей П. Дюка» и к «Переписке Р. Роллана с Р. Штраусом». Переводил на французский язык немецкие оперные либретто (среди них — «Тристан и Изольда» Р. Вагнера).— 117

*Санд, Жорж (1804—1876) — 115*

*Сарду, Викторьен (1831—1908) — франц. драматург, самый плодовитый и популярный постановщик ходкого драматического материала на все вкусы общества Второй империи. Сарду — автор таких известных произведений, как драмы «Родина», «Ненависть», комедии «Колдунья», «Мадам Сан-Жен». — 43, 45, 103, 130*

*Сен-Санс, Камиль-Шарль (1835—1912) — 13, 23, 27, 43—45, 103—108, 111, 115, 139, 152, 153*

*Сент-Бёв, Шарль-Огюстен (1804—1869) — франц. литературовед, поэт, писатель. В талантливых критических статьях и исследованиях, овеянных влиянием раннего романтизма, ярко обрисовывал творчество крупнейших писателей Франции. — 226*

*Сент-Круа, Камиль де — франц. журналист и музыкальный критик. Сотрудник газеты «La Petite République». — 53*

*Сервет, Гастон — франц. журналист и музыкальный критик. — 54*

*Сильвестр, Поль-Арман (1837—1901) — франц. литератор. Активный сотрудник многих газет. Редактировал отдел искусства и писал фельетоны о театральной жизни. Писал также стихи, комедии и был соавтором в целом ряде либретто, создаваемых для различных композиторов. — 47, 152*

*Скарлатти, Алессандро (1659—1725) — итал. композитор, представитель неаполитанской оперной школы. Сыграл весьма значительную роль в истории оперы. — 129*

*Скарлатти, Джузеппе-Доменико (1685—1757) — итал. композитор и клавесинист. Создал новый виртуозный стиль исполнения, соответствующий характеру и складу его музыки. — 130*

*Скриб, Огюстен-Эжен (1791—1861) — франц. писатель-драматург. Автор большого количества чрезвычайно популярных театральных пьес и не меньшего количества оперных либретто. — 97*

*Софокл (ок. 497—406 до н. э.) — 93*

*Спонтини, Гаспаре (1779—1851) — итал. композитор. В 1803 г. приехал в Париж, где под влиянием творчества Глюка совершенно изменил манеру письма и стал значительным мастером-драматургом. — 87*

*Стойковский, Зигмунд (1869—1946) — пианист-композитор польского происхождения. С 1906 г. жил в Америке, где преподавал в ряде школ. Написал около 100 музыкальных произведений. Среди них: 2 концерта для фортепиано, 1 — для виолончели, 1 — для скрипки; 2 симфонии, сонаты для разных инструментов, камерная музыка, романсы и песни для голоса и фортепиано. — 120*

*Стравинский Игорь Федорович (р. 1882) — 194*

*Судри, Жак — франц. композитор. — 219*

*Суза, Джон-Уиллип (1854—1932) — амер. композитор и дирижер, управлявший организованным им самим же джаз-бандом (джаз-оркестром). — 134*

*Тальберг, Зигизмунд (1812—1871) — австр. пианист-виртуоз. Выступал с неизменным успехом во многих городах Европы (в том*

числе и в России). Автор внешне эффектных, бывших в свое время неотразимо модными фортепианных фантазий, главным образом на темы излюбленных опер.— 11, 15, 59

**Тейт, Мэджи** (род. 1888) — англ. певица (сопрано). Выступала очень удачно и как оперная, и как камерная певица. Дебюсси был доволен ею в роли Мелизанды, когда в 1908 г. в Париже возобновили его оперу. Когда же Тейт исполняла его романсы, композитор сам ей аккомпанировал. В 1908—1910 гг. вела на сцене театра Комической оперы; в 1910—1911 гг. — в Лондоне. Много выступала в Америке. В 1958 г. опубликовала свои мемуары.— 185

**Террас, Клод** (1867—1923) — франц. композитор, пианист, органист. Получил в Париже место церковного органиста. Писал мессы, мотеты, пьесы для фортепиано, театральную музыку и романсы на стихи современных ему поэтов. Особенно удачно Террас выступил в жанре музыкальной комедии и задорной оперетты. С успехом играл на сценах парижских театров: «Подвиг Геркулеса», «Невеста водолаза», «Владетельный господин де Вержи», «Индийский петух», «Желанье Талемаха», «Женатый Фауст». — 135—137

**Тифан** — франц. певица.— 160

**Толстой Лев Николаевич** (1828—1910) — 167

**Турина, Жюкин** (1882—1949) — исп. пианист и композитор. В 1905 г. приехал в Париж и стал учеником В. д'Энди в «Scholes Cantorum». Общався с Дебюсси, Равелем, Ф. Шниттом и другими музыкантами, передовыми представителями новых французских музыкальных течений. В 1914 г. вернулся в Испанию. С 1931 г. — профессор консерватории в Мадриде. Писал театральную музыку, фортепианные пьесы, романсы, песни, произведения для оркестра. Среди них «La procession del Rocío», которую рецензирует Дебюсси. «Севильская симфония», «Фантастические танцы» и др.— 229

**Тьер, Адольф** (1797—1877) — франц. государственный деятель, историк. По профессии — адвокат.— 35

**Тьерри, Мери** — франц. певица (сопрано). Пела первые партии в труппе театра Комической оперы.— 109

**Тэн, Ипполит** (1828—1893) — франц. теоретик искусства и литературы, философ, историк.— 144

**Уйла** (псевдоним Луизы ля Раме, 1840—1908) — англ. романистка. Сочинения ее были в свое время изданы в 70 томах.— 100

**Фанелли, Эрнест** (1860—1917) — франц. композитор. Поступил в Парижскую консерваторию и успешно начал заниматься, но крайне бедственное материальное положение заставило его бросить занятия и искать любого заработка. Когда он решился показать дирижеру Пьерие свою партитуру (Симфонические картины по «Роману мумин» Г. Гогье), ему было уже 52 года. Исполненное под управлением Пьерие в концерте Колонна 17 марта 1912 г. произведение Фанелли прошло с успехом и привлекло к композитору внимание музыкантов и широкой публики. Фанелли успел еще написать 2-ю сюиту картин по «Роману мумин», «Пасторальные впечатления» для оркестра, оркестровую сюиту «Юморески», струнный квинтет.— 218, 219

**Фантен-Латур, Анри** (1836—1904) — франц. художник. Любитель музыки. С необыкновенной фантазией передавал в живописи и графике своеобразно расшифрованное содержание музыки любимых композиторов. Наиболее известны в этой области его живописные

работы «Тангейзер», «Золото Рейна» Вагнера и «Осуждение Фауста» Берлиоза, а также 8 весьма примечательных литографий для книги А. Жюльена «Гектор Берлиоз, его жизнь и творчество». Эти литографии и имсет в виду Дебюсси.— 149

*Феврие, Амри* (1875—1957) — франц. композитор. Его перу принадлежат оперы «Слепой король», «Монна Ванна» (по Метерлинку), «Осуждение Бланш-Флер», «Расколдованный остров» и др. Опубликовал книгу «Андре Мессаже, мой учитель и друг» (Париж, 1930).— 226

*Флер, Робер де* (1872—1927) — франц. драматург, знаменитый автор блестящих остроумней веселых комедий, написанных в тесном содружестве с другим талантливым драматургом, А. де Кайяве.— 52, 56, 137

*Флобер, Гюстав* (1821—1880) — 30

*Фонсьяр* — франц. композитор.— 125

*Форе, Габриель-Урбан* (1845—1924) — франц. композитор. Писал главным образом камерную музыку. Наиболее талантливы в наследии Форе его фортепианные пьесы и романсы на слова современных композитору французских поэтов, особенно П. Верлена. Часть французской критики склонна рассматривать Форе как исконно «предтечу» К. Дебюсси. В частности, Баллада для фортепиано с оркестром (1881) считается «преддебюссиестской». Для такого утверждения нет, пожалуй, достаточных оснований, но творческие вкусы обоих композиторов в какой-то мере действительно совпадали. Так, Форе одновременно с Дебюсси был писателем необыкновенной нежностью эмоций, заложеной в «Пеллеассе и Мелизанде» Метерлинка, и стал переводить ее на язык музыки. Композитором было написано музыкальное сопровождение для метерлинковской драмы, с которым и прошло ее представление в Лондоне 21 июня 1898 г. В том же году композитор составил из этой театральной музыки оркестровую симфонию.— 101

*Франк, Сезар-Огюст* (1822—1890) — франц. композитор бельгийского происхождения, блестящий пианист, органист, педагог. Служил в качестве органиста в разных церквях Парижа, пока в 1860 г. не прошел по конкурсу на пост органиста церкви св. Клотильды, где работал до самой смерти. С 1872 г. профессор Парижской консерватории. Человек необыкновенной скромности, музыкант высоких принципиальных взглядов на искусство, неутомимый труженик, одержимый любовью к своему делу. Франк завоевал безоговорочный авторитет среди учеников. Под его непосредственным воздействием выросло целое племя композиторов: А. де Кастильон, Г. Пьерне, П. Видаль, С. Руссо, А. Дюнарк, Г. Лёкё, Э. Шоссон, В. д'Энди, Г. Ропард, Ш. Борд и мн. др. Дебюсси в бытность свою учеником консерватории посещал органичный класс «свободной импровизации» Франка. Но очень скоро выяснилось, что под понятием «свободная импровизация» Дебюсси подразумевал нечто, не соответствовавшее тому, чего требовал от учеников маститый педагог. И строгий ученик лишь метеором промелькнул через класс Франка.— 89, 96, 102, 125—128, 168, 210

*Франс, Анатоль-Франсуа* (настоящая фамилия *Тибо*, 1844—1924).— 193

*Фрейлихрат, Фердинанд* (1810—1876) — нем. поэт.— 239, 240

*Фрише* — франц. певица. Пела в труппе брюссельского Театра де ля Монне.— 63



*Фуко де* — франц. журналист и музыкальный критик, сотрудник газеты «Le Gaulois». — 53

*Фюге* — франц. певец. Пел в труппе театра Комической оперы. — 85

*Фюжер, Люсьен* (1848—1935) — франц. певец (баритон, исполнявший и басовые партии). Начал свою деятельность в качестве певца в кабаре. В 1877 г. был принят на сцену парижского театра Комической оперы и с большим успехом исполнял характерные партии. Приобрел также известность как отличный педагог. — 110, 159

*Хассельман, Мари* — франц. пианистка. — 101

*Хольмес, Августа* (1847—1903) — франц. композитор ирландского происхождения. Автор четырех опер (упоминаемая Дебюсси «Черная гора» поставлена в Париже в театре Оперы в 1895 г.) и ряда не раз исполнявшихся в концертах произведений для оркестра. Среди них увертюры: «Аргонавты», «Ирландия», «Лютесция», «Триумфальная ода». Из написанных А. Хольмес около 120 романсов и песен многие пользовались успехом и в свое время вошли в репертуар французских певцов и певиц. — 80

*Циммерман* — певица (драматическое сопрано). — 147

*Чайковский Петр Ильич* (1840—1893) — 16, 107

*Чемберлен, Джозеф* (1836—1914) — англ. государственный деятель. — 145

*Чимароза, Доменико* (1749—1801) — итал. оперный композитор, автор известной во всем мире оперы «Тайный брак». — 16

*Шабрие, Эммануэль-Алекси* (1842—1894) — франц. композитор. Автор оперетт, оперы «Гвендолина», фортепианных произведений и пользующейся популярностью оркестровой рапсодии «Эспапья». — 16

*Шарпантьес, Гюстав* (1860—1956) — франц. композитор, автор наилучшей оперы «Луиза», поставленной впервые на сцене театра Комической оперы 3 февраля 1900 г. и прошедшей подряд 200 раз. — 51, 91, 96, 125, 149, 203

*Шевийяр, Камиль* (1859—1923) — франц. дирижер, композитор, пианист. С 1899 г. главный дирижер оркестра и председатель ассоциации Конcertов Ламурё. Под управлением Шевийяра состоялось первое исполнение «Трех ноктюрнов» Дебюсси (9 декабря 1900 г.) и симфонической сюиты «Море» (15 октября 1905 г.). — 12, 13, 16, 20, 25, 42, 67, 75, 80, 82, 89, 91, 107, 108, 114, 125—127

*Шекспир, Уильям* (1564—1616) — 47, 70, 74

*Шиллер, Фридрих* (1759—1805) — 24

*Шнейдер, Луи* — журналист, критик, сотрудник журнала «La Revue musicale». — 62

*Шоллар Людмила Францевна* (р. 1888) — артистка балета Мариинского театра. Окончила училище в 1906 г. В 1910—1914 гг. — солистка дягилевской антрепризы. — 199

*Шоме, Уильям* (1842—1903) — франц. композитор. Автор опер и оперетт, шнес для оркестра, для фортепиано, романсов и песен. — 158—160

*Шопен, Фридрих* (1810—1849) — 26, 37, 115, 204

*Шоссон, Эрнест-Амеде* (1855—1899) — франц. композитор.

Писал изящно и с тонким вкусом, но избегал свойственных многим его современникам формальных ухищрений. Среди его сочинений: упоминаемые Дебюсси «несколько танцев» (1. Посвящение. 2. Сарабанда. 3. Пavana. 4. Форлана), симфония, пользующаяся широкой известностью Поэма для скрипки с оркестром, лирическая сценка для солистов и женского хора «Жанна д'Арк», лирическая драма «Король Артур» (на собственное либретто), камерные сочинения и романсы на слова Шекспира, Метерлинка и современных композитору французских поэтов. Дебюсси был долгое время очень дружен с Шоссоном, делился с ним мыслями и творческими сомнениями, прислушивался к его мнению, был искренне огорчен, когда Шоссон критически отнесся к его квартету. Шоссон, в свою очередь, очень ценил Дебюсси и принимал близко к сердцу бедственное положение, в котором находился композитор. Шоссон не только оказывал материальную поддержку Дебюсси, но всячески старался находить для него прилично оплачиваемую работу. Дебюсси часто бывал у Шоссона, где собирался цвет артистического общества, велись беседы по вопросам творчества, проигрывались новые музыкальные произведения. В доме у Шоссона Дебюсси проиграл «Бориса Годунова», «Картинки с выставки», «Песни и пляски смерти», «Детскую» Мусоргского. «Постарайтесь взять на просмотр все, что только сможете достать из русской музыки», — писал Шоссон Дебюсси, приглашая его к себе. Из этого видно, что проигрывали и изучали не одного Мусоргского. В 1897 г., в связи с переменой в личной жизни Дебюсси, композитор бесповоротно порвал с Шоссоном и, когда тот безвременно погиб (разбился, упав с велосипеда) — даже не был на его похоронах. — 89, 117, 210

*Штраус, Рихард* (1864—1949) — нем. композитор и дирижер. Автор многих программных симфонических повей и ряда опер. Выступал как дирижер во многих странах Европы и в Америке. В 1896 г. был в России. Продолжал концертную деятельность вплоть до 1947 г. — 20, 31, 68, 72, 115, 117—119, 125, 183, 205—207, 224, 229

*Шуберт, Франц* (1797—1828) — 23, 32, 125

*Шуман, Роберт* (1810—1856) — 11, 13, 16, 37, 132, 142

*Эбер, Огюст-Антуан-Эрнест* (1817—1908) — франц. живописец — жанрист и портретист. В 1839 г. получил Римскую премию. Уехав в качестве лауреата в Рим, прославился на всю жизнь Италией и посвятил себя не только изучению ее искусства, но и изображению на полотне быта и нравов ее народа. С января 1885 г. был директором французской Академии в Риме. — 161

*Элон* — франц. певица. Пела в труппе театра Комической оперы. — 153

*Элгар, Эдуард* (1857—1934) — англ. композитор. Писал во всех музыкальных жанрах, кроме оперного. Наиболее значительными его произведениями являются кантаты и оратории на легендарно-исторические сюжеты. Среди них: «Сновидение Геронтия», «Апостол». — 237

*Элле, Андре* — франц. художник. Известный иллюстратор детских книг. — 236

*Энгельбрехт, Дезире-Эмиль* (р. 1880) — франц. дирижер и композитор. Ему было поручено музыкальное руководство в открываемом (1913) театре «Елисейские поля». Работал затем в театре Комической оперы (1924) Основал национальный оркестр французского

радиовещания (1934). Был горячим почитателем творчества Дебюсси и в сотрудничестве со своей женой Жерменой написал книгу о любимом мастере («Клод Дебюсси»). Оставил две книги воспоминаний: «Противоположное движение» и «Дирижер оркестра и его бригада», а также очерки на разные темы, например: «Как не следует исполнять «Кармен», «Фауста», „Пеллэса“», «Дирижер оркестра обращается к публике» и др. Перу Энгельбрехта принадлежат произведения для оркестра — «Водяные лилии в сумерках», «Ко дню первого снега в старой Японии», «Весенняя рапсодия», «Снова обретенный вальс»; балеты — «Эль Греско», «Дьявол на колокольне»; оперетта «Путешествие в мечту»; квинтет для струнных и арфы, сонатина для флейты и арфы и несколько сборников «Детской» для голоса и фортепиано на темы популярных народных песен.— 222, 227, 239

*Д'Энди, Поль-Мари-Теодор-Венсан* (1851—1931) — франц. композитор, органист, дирижер, педагог, теоретик, музыкально-общественный деятель. Автор написанных им на собственное либретто опер — «Фервааль», «Чужестранец». Много работал в симфоническом жанре. Писал для хора, органа, камерных ансамблей. Собирал и обрабатывал французские народные песни, главным образом песни местностей, расположенных у подножия Севенских гор. Нередко применял различные народные темы в своем творчестве. Читал лекции по музыкальным вопросам. Многократно выступал в прессе со статьями на разные темы.— 16, 59—62, 66, 75, 76, 79, 99, 117, 139, 165

*Эрве, Флоримон* (1825—1892) — франц. композитор, органист, певец, актер, автор текстов, на которые писал музыку. Один из основоположников оперетты.— 136

*Эрлансер, Камиль* (1863—1919) — франц. композитор. Автор оперных, симфонических и камерных произведений. Среди его опер: «Польский еврей», «Сын звезды», «Красная тога», «Коддунья», «Дьявольский цирюльник».— 165

*Эскобедо, Бартоломе де* (1515—1563) — исп. композитор. В 1536 г. находился в Риме в качестве певчего Сикстинской капеллы. Последние годы жизни прожил в Севилье. Среди наиболее капитальных его сочинений — шестигодская месса «Philippus Rex Hispaniae», написанная по случаю коронации Филиппа II.— 227

*Эсхил* (525—456 до н. э.) — 93

*Ю. Жорж* (1858—1948) — франц. композитор и педагог. Получил Римскую премию за кантату «Медея» (1879). Писал симфоническую и камерную музыку. Оперы его неоднократно появлялись на парижских сценах. Среди них упоминаемые Дебюсси «Король Паризжа» и «Титания». Кроме опер, Жорж Ю написал балет «Разбитое сердце», пантомиму «Спанг-Син», симфоническую легенду «Рюбецаль» и целый ряд вокальных и инструментальных миниатюр.— 26, 28, 69, 70, 72—74

*Юре, Жан* (1877—1930) — франц. композитор, пианист, органист и музыкальный деятель. Среди его произведений: музыкальные драмы «Сафо», «Жанна д'Арк», «Собор»; 3 симфонии для большого оркестра, 2 мессы, романсы и песни. Выступал в прессе со статьями, посвященными музыкально-теоретическим вопросам.— 102

## СОДЕРЖАНИЕ

От редактора . . . . .	3
От переводчика . . . . .	9
1. «Фауст» Шумана.— Увертюра к «Королю Лиру» А. Савара.— Третье действие «Зигфрида». — Концерт оркестра Национального музыкального общества 16 марта . . . . .	11
2. «Детская», слова и музыка М. Мусоргского.— Соната для фортепиано Поля Дюка.— Симфонические концерты в театре «Водевиль» . . . . .	16
3. Страстная пятница.— Бах.— Бетховен. Девятая симфония . . . . .	21
4. Оперы: «Король Парижа» г-на Ж. Ю.— «Ураган» г-на А. Брюно . . . . .	26
5. Концерты Никиша.— Музыка под открытым небом . . . . .	30
6. Беседа с господином Крошем . . . . .	34
7. О некоторых суевериях и об одной опере . . . . .	39
8. От «Евы» до «Гризелидис» . . . . .	45
9. Беседа с Клодом Дебюсси . . . . .	47
10. Критика критикой. «Пеллеас и Мелизанда» (Беседа) . . . . .	52
11. О направленных в музыку . . . . .	56
12. Клод Дебюсси о немецком влиянии . . . . .	58
13. Королевский театр де ля Монне — «Чужестранец». Музыкальное действие в двух картинах, текст и музыка Венсана д'Энди (первое представление 7 января 1903 г.) . . . . .	59
14. Соображения по поводу музыки под открытым небом.— Концерты.— Курфюрст Л.-Ф. Баварский . . . . .	63
15. В Комической опере. Первое представление «Титании», музыкальной драмы в трех действиях, слова гг. Луи Галле и Андре Корно, музыка г-на Жоржа Ю. . . . .	69
16. Комическая опера «Титания», музыкальная драма в трех актах, слова Луи Галле и Андре Корно, музыка Жоржа Ю.— Концерты . . . . .	70
17. В «Schola Cantorum». Исполнение I и II актов «Кастора и Поллукса», музыка Ж.-Ф. Рамо (1683—1764), под управлением г-на Венсана д'Энди.— В концерте Ламурё . . . . .	75
18. Г-н Ф. Вейнгартнер.— Возобновление «Травиаты» в Комической опере . . . . .	81
19. Открытое письмо кавалеру Х.-В. Глюку.— В национальном обществе.— В концерте Ламурё . . . . .	85

20. Для народа.— Г-н Зигфрид Вагнер в концерте Ламурё . . .	91
21. Об опере и ее взаимоотношениях с музыкой.— В Национальном обществе . . .	97
22. Концерт Колонна. Г-н Сен-Санс. Альфред Башле.— В концерте Ламурё . . .	103
23. Национальный театр Комической оперы: первое представление «Миюетты», комической оперы по повелле Уйда, Либретто гг. Мишеля Карре и Жоржа Гартмана, музыка г-на Э. Мисса . . .	109
24. В концерте Колонна.— «Гугеноты» в театре Оперы.— По поводу «Миюетты». — В концерте Ламурё . . .	110
25. Моцарт из Сен-Мора.— В Национальном обществе.— Рихард Штраус.— В концерте Колонна . . .	115
26. «Парсифаль» и французское Общество больших концертов.— Столетие французской Академии в Риме.— Концерты . . .	120
27. «Золото Рейна» Рихарда Вагнера в концертном исполнении.— «Заповеди блаженств» Сезара Франка . . .	126
28. Эдвард-Хагеруп Гринг . . .	130
29. Возрождение оперы-буффа.— Возобновление «Вертера» в комической опере . . .	135
30. Соображения по поводу Римской премии с точки зрения требований музыкальных . . .	139
31. Письма из Лондона. Тетралогия . . .	144
32. Берлиоз и г-н Гюцбург . . .	148
33. Национальный театр Оперы. «Генрих VIII», опера в пяти актах Л. Детройя и Армана Сальвестра, музыка г-на Камилля Сен-Санса . . .	152
34. Впечатления о тетралогии в Лондоне . . .	153
35. Национальный театр Комической оперы. «Домик свиданий», комическая опера в трех действиях, слова гг. Александра Биссона и Жоржа Докуа, музыка г-на Уильяма Шоме . . .	158
36. Впечатления награжденного Римской премией . . .	160
37. Музыкальный итог 1903 года . . .	164
38. Нынешнее состояние французской музыки (Беседа) . . .	168
39. По поводу Шарля Гуно . . .	169
40. Мери Гарден . . .	171
41. По поводу «Иниолита и Арисии» . . .	173
42. Что делать в консерватории? (Беседа) . . .	176
43. Музыка сегодняшняя и завтрашняя (Беседа) . . .	180
44. Высказывания композиторов о современной итальянской музыке (беседа с К. Дебюсси) . . .	181
45. Возрождение классического идеала? (Ответ г-на Клода Дебюсси) . . .	182
46. Г-н Дебюсси и французский фестиваль в Мюнхене . . .	183
47. Беседа с журналистом Л. Вюйменом . . .	184
48. Г-н Дебюсси и музыка . . .	186
49. За музыкальную децентрализацию (мнение г-на Клода Дебюсси) . . .	188
50. Г-н Дебюсси и «Мученичество святого Себастьяна» . . .	190
51. Русская музыка и французские композиторы (Беседа) . . .	193
52. Клод Дебюсси и духовная музыка (Беседа) . . .	194
53. О Рамо . . .	195
54. «Игры» . . .	193
55. Концерт Колонна . . .	200
56. Концерт Колонна . . .	203

57. Концерты Коломна . . . . .	208
58. Концерты Коломна . . . . .	211
59. Концерты Коломна . . . . .	215
60. Концерты . . . . .	220
61. Концерты Коломна.— Общество новых концертов . . . . .	223
62. Концерты Коломна.— Общество новых концертов . . . . .	227
63. Оркестр С. Кусевицкого . . . . .	231
64. Концерт Коломна . . . . .	232
65. От «Пеллеаса» к «Галантным празднествам». Клод Дебюсси говорит о своих театральныx замыслах . . . . .	235
66. Для музыки.— Концерты Коломна . . . . .	237
67. Французская музыка . . . . .	241
Именной указатель-справочник . . . . .	243

*Клод-Амаль Дебюсси*

СТАТЬИ, РЕЦЕНЗИИ, БЕСЕДЫ

Редактор *А. Крюков*

Художник *Н. Васильев*

Худож. редактор *А. Рожков*

Техн. редактор *Г. Мичурин*

Корректор *Н. Яковлева*

Сдано в набор 3/IV 1964 г. Подписано к печати 6/VIII 1964 г. Формат бумаги 84×108/32. Печ. л. 8,75 (14,34). Бум. л. 4,375. Уз.-выд. л. 17,6 + 2 обхвата. Тираж 3500 экз. Заказ № 601. Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Музыка» Ленинградское отделение. Ленинград, Невский пр., 28

Ленинградская типография № 4 Главнополиграфпрома Государственного комитета совета Министров СССР по печати  
Сурнальгинская, 14.