

ГЛИНКА
И ЕГО ЗНАЧЕНІЕ
ВЪ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Г. ЛАРОША.

МОСКВА.
Въ Университетской типографіи
на Страстномъ. бульварѣ.
1867.

СОДЕРЖАНИЕ:

I.....	7
II.....	19
III.....	30
СТАТЬЯ ВТОРАЯ.....	64
I.....	64
II.....	79
СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ И ПОСЛЕДНЯЯ.....	97
I.....	97
II.....	119
III.....	133

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

Не близко ли сходство между этою несамостоятельностью въ музыкальной жизни Италіи XVI вѣка и нашею теперешнею? Не находится ли наша музыка подъ давленіемъ сосѣдней народности, не задерживается ли ея правильное развитіе силой этого гнета? Музыкальная Россія та понынѣ не что такое какъ колонія Германіи: вся наша музыкальная дѣятельность, за исключеніемъ самой незначительной по объему доли, — композиторской, — въ рукахъ Нѣмцевъ; наши піанисты, классъ музыкантовъ, въ наше время преобладающій, почти исключительно Нѣмцы; капельмейстеры, преподаватели, наконецъ, инструментальные мастера и нотные торговцы, опять Нѣмцы завладѣвшіе у насъ всѣми степенями музыкальной іерархіи отъ блестящей виртуозности до скромнаго ремесла, впрочемъ, гораздо болѣе вліятельнаго, нежели обыкновенно думаютъ. Нѣмцы не только матеріально завладѣли нашею музыкой, но и морально вліяютъ на нее складомъ своего народнаго

характера. Обратимся опять къ историческому сравненію. Преобладаніе нидерландской музыки въ Италіи вело къ тому, что въ то время, о которомъ я здѣсь говорю (въ до-палестриновское время), сочиненія Италіянцевъ были копіями съ сочиненій прославленныхъ Нидерландцевъ: мелкія и оставшіяся далеко за своими образцами, эти копіи могли только поддерживать въ публикѣ предразсудокъ противъ туземнаго, пока не явились великіе основатели римской и венеціанской школъ, Палестрина и Габріели, которые внесли въ музыку элементы италіанской народности. И у насъ композиторство находится на ступени подражанія, но подражательство это не исключительно направлено на нѣмецкіе образцы. Композиція — единственное поприще, на которомъ нѣмецкое вліяніе у насъ встрѣтилось съ вліяніемъ италіанскимъ, и хотя это послѣднее уже поослабѣло и теперь сильно лишь въ наименѣе музыкальныхъ сферахъ нашей публики, но все же италіанщина у насъ успѣла поколебать нѣмечину и войти въ составъ той атмосферы, среди которой произрастаетъ наша юная музыка. Композиція наша такъ же несамостоятельна, такъ же ненародна, какъ и италіанская XVI вѣка; но на нее вліяютъ не одна, а двѣ, совершенно различныя народности; на нее, такъ-сказать, дѣйствуетъ параллелограмъ силъ, и потому проявленія подражанія у насъ сложнѣе и менѣе очевидны нежели какъ было въ до-палестрановской Италіи.

Высказываемъ эти истины о настоящемъ положеніи нашихъ музыкальныхъ дѣлъ не съ цѣлью упрека или обвиненія. Исторія такъ высоко подняла развитіе сосѣдняго съ нами народа, она дала ему воспользоваться столькими счастливыми обстоятельствами, что намъ точно такъ же нельзя пенять на музыкальное превосходство Германіи въ настоящее время, какъ нельзя было и Италіянцамъ, современникамъ Окенгейма и Жоскина, негодовать на европейскую славу послѣднихъ. Германія давно

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

Для русской музыки теперь наступаетъ то переходное время, которое я выше назвалъ временемъ равновѣсія и состязанія. Еще въ салонахъ и концертныхъ залахъ преобладаютъ сочиненія италіянскія и нѣмецкія; еще Мендельсонъ у одной части публики, Верди у другой ея части не потеряла ни юты своего обаянія; еще молодые русскіе композиторы волей-неволей тяготеютъ къ этимъ или другимъ иностраннымъ образцамъ. Но между тѣмъ давно уже скрылся за могильную доску величественный образъ русскаго композитора, соединившаго въ одномъ себѣ все

искусство, которому Россія могла научиться у западной Европы, съ глубоко-народнымъ характеромъ, — композитора создавшего для Россіи особенный, своеобразный музыкальный стиль и вмѣстѣ съ тѣмъ достойно примыкающій къ величайшимъ музыкантамъ, которыми гордится западная Европа. Давно уже скончался Глинка, между тѣмъ изученіе его сдѣлало лишь весьма незначительные успѣхи со времени его смерти, сужденія о немъ по прежнему шатки и неполны, еще не извелась безцеремонная небрежность въ суждѣніяхъ о величайшемъ изъ его твореній, *Русланъ и Людмила*, еще невелико и невліятельно число поклонниковъ его генія. Теперь, чрезъ десять лѣтъ послѣсмерти дашего великаго музыканта, можно буквально повторить слова г. Сѣрова, написанныя имъ въ годину смерти Глинки: «Внутри нашего обширнаго отечества имя Глинки едва извѣстно; отъ его музыки такъ-называемые любители держатъ себя подальше... Глинка только по исключительности своего положенія, по «молодости Россіи» въ отношеніи искусства, не успѣлъ еще при жизни своей приобрѣсти всесвѣтную славу, по крайней мѣрѣ, *наравнѣ* съ современными героями на оперномъ горизонтѣ, а въ сущности, несравненно ихъ выше и важнѣе, потому что примыкаетъ къ немногочисленному разряду *первостепенныхъ, истинныхъ* музыкальныхъ творцовъ. Современемъ, мало-по-малу, отдадутъ Глинкѣ и иностранцы то, что принадлежало ему *несомнѣнно*. Согласно съ этимъ, каждый изъ Русскихъ, кто горячо любитъ музыку и свою родину, долженъ посвятить свои силы на служеніе Глинкиной музыкѣ¹. Распространеніе

Энтузіазмъ, столь простительный въ критикѣ - артистѣ, конечно, увлекъ г. Сѣрова очень далеко. Обязывая каждаго русскаго патріота, любящаго музыку (а кто же не любитъ музыки?), служить музыкѣ Глинки и такимъ образомъ, обращая всѣхъ патріотовъ въ музыкальныхъ дѣятелей, г. Сѣровъ, если хотите, далъ пищу дешевому остроумію. Но каждый великій геній и въ художественной

ея по всему музыкальному свѣту во славу Россіи и ея генія-самородка должно быть главнымъ нашимъ дѣломъ, потому что требуетъ еще многихъ и, главное, дружныхъ усилій... До распространенія музыки Глинки черезъ публичное, возможно – частое и превосходное исполненіе, намъ предстоятъ еще другіе пути на пользу того же дѣла: *живое слово* въ журналахъ (русскихъ и иностранныхъ) и побужденіе къ рачительнымъ изданіямъ Глинкиныхъ произведеній здѣсь и за границей.... Музыкальная критика на большой кругъ читателей не можетъ разчитывать, а разборъ красотъ въ музыкѣ Глинки неразлученъ со спеціальными сторонами предмета; тѣмъ не менѣе должны будутъ появляться статьи, которыхъ цѣльзнакомить читающую публику съ разными сторонами богатѣйшаго, громаднѣйшаго дарованія нашего соотечественника. Красоты его двухъ оперъ, его романсовъ, фантазій для оркестра, составляютъ неисчерпаемую руду для русской музыкальной критики на много лѣтъ впередъ.» (*Театральный и Музыкальный Вѣстникъ*, 1857 года, № 39, стр. 521.)

Эти прекрасныя слова, проникнутыя горячимъ сочувствіемъ эстетическимъ интересамъ, и теперь еще годятся въ эпиграфъ для статьи о Глинкѣ. Кромѣ превосходной біографіи, написанной В. В. Стасовымъ (*Михаилъ, Ивановичъ Глинка, Русск. Вѣстн.* 1857 года, №№ 20, 21, 22 и 24), у насъ не былъ предпринятъ ни одинъ, сколько-нибудь обширный трудъ о величайшемъ изъ нашихъ творческихъ геніевъ. Самая біографія содержитъ бездну вѣрныхъ и тонкихъ замѣчаній о музыкѣ Глинки, обличающихъ въ авторѣ обширныя знанія и рѣдкій критическій талантъ; но біографическій элементъ, по самому свойству задачи, которую себѣ поставилъ г. Стасовъ, до того преобладаетъ въ его

сферѣ, и внѣ ея, пораждаетъ въ своихъ ближайшихъ, повремени, поклонникахъ, подобныя увлеченія и крайности, всегда почтенныя и весьма часто благотворныя.¹

статьѣ, Глинкѣ — человѣку отведено такъ много мѣста сравнительно съ Глинкой — композиторомъ, что для доводовъ, для разъясненій, почти не осталось мѣста, а сужденія г. Стасова получили какой-то догматическій, безапелляціонный характеръ. Мелкія полемическія статьи его же о томъ же предметѣ, разсѣяныя въ десяти годахъ нашихъ журналовъ, страдаютъ тѣмъ же недостаткомъ: мыслей множество, но мало доказательствъ ихъ вѣрности. Въ виду такого пробѣла нашей критической литературы, я рѣшился написать настоящій очеркъ, надѣясь по мѣрѣ силъ способствовать распространенію болѣе прочнаго пониманія заслугъ нашего великаго художника.

I

Историческая задача XIX вѣка, теперь, во второй его половинѣ, все болѣе и болѣе яснѣющая и раскрывающаяся предъ нашими взорами, нашла себѣ полное, отчетливое отраженіе въ его художественныхъ стремленіяхъ и пріобрѣтеніяхъ. Великое дѣло, начатое XV столѣтіемъ, дѣло высвобожденія національностей изъ-подъ феодальныхъ раздробленій и соединенія ихъ въ великія монархическія цѣлыя, не было имъ окончено, а дальнѣйшее продолженіе его въ слѣдующихъ столѣтіяхъ было приостановлено надолго. Между тѣмъ религіозныя борьбы, стоявшія на очереди, и вызванная реакціей противъ исключительнаго преобладанія церковныхъ интересовъ философская оппозиція, болѣе же всего возрожденіе классическаго образованія, одновременное съ образованіемъ большихъ національныхъ единицъ, успѣли дать умственному содержанію цѣлой Европы характеръ болѣе и болѣе одинаковый, успѣла все болѣе и болѣе стереть рѣзкія мѣстныя особенности, и образовать по всей Европѣ обширный классъ людей (единственный классъ, питающійся научными и эстетическими интересами),

имѣвшій почти одинаковыя вѣрованія и вкусы, но не имѣвшій ни одного вѣрованія, ни одного вкуса общаго съ остальными слоями народа. Подражаніе всему французскому, господство надъ всею Европой французскаго языка и литературы, начавшееся съ послѣднихъ годовъ XVII столѣтія, окончательно одѣли умственную жизнь Европы въ однообразный мундиръ, окончательно стерли характеристическія особенности, дававшія еще недавно каждой народной жизни столько своеобразности фізіономіи. Это нивелирующее направленіе XVIII вѣка не могло не отразиться на искусствахъ, не могло въ вихрь не вызвать цѣлаго ряда явленій, выражающихъ, рядомъ со стремленіемъ къ космополитическому идеалу, равнодушіе и презрѣніе ко всему народному, мѣстному. И въ той сферѣ, которой специально посвященъ настоящій трудъ, въ музыкѣ, XVIII столѣтіе обнаружило то же стремленіе къ обобщенію стая и къ одинаковому содержанию. Музыка этого времени не безразлично одинакова въ Италіи, Германіи, Франціи, но она явно стремится къ этой безразличности; подражаніе италіянскому здѣсь играло почти ту же роль, какъ въ литературѣ подражаніе французскому, и въ концѣ всего этого періода является художникъ, гениально слившій три народные стили (французскій, италіянскій и нѣмецкій) въ одинъ космополитическій музыкальный стиль, какъ бы вадѣль отрицая, что всякое искусство выражаетъ народность, а не отвлеченное общее челоуѣчество. Художникъ этотъ былъ Моцартъ. Его громадное дарованіе было самымъ полнымъ въ музыкѣ выраженіемъ всѣхъ свойствъ XVIII вѣка. Между этими свойствами, безспорно, первое мѣсто занимаетъ гуманное стремленіе къ общечелоуѣческому идеалу, любовь къ челоуѣку вообще, презрѣніе къ мелкимъ раздѣленіямъ рода, племени, мѣстности. Сколько было силы и глубины въ этихъ, безспорно добрыхъ и бдагородныхъ, мечтаніяхъ разлившейся тогда

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

головой, и сердцемъ, человѣкъ XVIII вѣка, и его школа, нѣкогда предметъ удивленія и обожанія всей читающей массы, должна была пасть предъ тѣмъ простымъ фактомъ, что задача XIX столѣтія не бесплодное злобствованіе на свои собственные неудачи, не тщетныя филиппики противъ деспотизма, а развпие началъ положительныхъ, ясно указакныхъ и завѣщанныхъ намъ эпохой ознаменовавною первою французскою революціей. Дѣйствительно, чѣмъ боліе во французской революціи было заблужденія и помраченія умовъ, тѣмъ болѣе она пробудила дремавшее сознаніе правды. Чѣмъ одностороннѣе выказался дошедшій до послѣднихъ крайностей космополитичеокій идеализмъ, тѣмъ выше и полнѣе воспрянули попоранныя ногами народности. Романтизмъ палъ со всѣми своими односторонностями, но завѣщанное имъ уваженіе къ народнымъ особямъ, его восторженная любовь къ національной старинѣ остались и привесли богатые плоды. Искусство нашего столѣтія имѣетъ два направленія: одно байроническое — отрицательное, нынѣ отжившее; другое національное, полулегальное, которое долго еще не достигнетъ своего апогея и обѣщаетъ искусству будущность исполненную богатѣйшихъ жатвъ. Для историка исполнено интереса то взаимнодѣйствіе, которое оказываютъ одно на другое націоаналькое чувство и національное искусство, та доля участія въ новѣйшихъ переворотахъ, которая принадлежитъ лирической поэзіи, драмѣ, музыкѣ. Прослѣдить, какое вліяніе имѣли на возрожденіе, напримѣръ, Германіи и Италіи изящныя искусства, было бы любопытно и поучительно; настоящая же статья, по характеру своей задача, должна идти путемъ противоположнымъ, изслѣдуя на одномъ изъ величайшихъ художниковъ XIX вѣка вліяніе, которое имѣло возродившееся народное самосознаніе на одну изъ отраслей искусства, повидимому, самую чуждую политическимъ вліяніямъ и самую независимую отъ превратностей политической жизни. Какъ извѣсто,

французская революція, или, вѣрнѣе, ея наполеоновскія послѣдствія, и на Россіи отозвались тѣмъ, что вызвали новый порывъ патріотическаго и національнаго чувства. Двѣнадцатый годъ имѣлъ на наше искусство самое рѣшительное вліяніе, продолжающееся и доселѣ и вызвавшее сначала въ поэзіи, потомъ въ музыкѣ, потомъ въ живописи, направленіе народное, въ противоположность подражаніямъ Французамъ и Немцамъ, бывшимъ у насъ въ ходу до тѣхъ поръ и нерѣдко предъявлявшимъ самыя неосновательныя претензіи на русскій характеръ. Съ двенадцатаго года наше искусство стало къ народности въ отношеніе не самодовольнаго учителя, а искреннаго ученика; съ двѣнадцатаго года народъ получилъ права въ искусствѣ, права, о которыхъ XVIII вѣкъ никогда не догадывался. На чемъ где основаны эти права въ области музыки, чѣмъ они выражаются здѣсь и какъ далеко простираются онѣ? Какими данными обладаетъ музыкантъ для воспроизведенія русской народности въ звукахъ? Какимъ мѣриломъ располагаетъ музыкальный критикъ для опредѣленія большей или меньшей доли русской народности въ содержаніи разбираемой піесы? Русскій народъ отличается отъ всѣхъ другихъ музыкальных народовъ особеннымъ достиженіемъ, составляющимъ залогъ нашего великаго музыкальнаго будущаго. Достояніе это — народныя пѣсни. Хотя не собранныя еще въ одинъ полный и хорошо составленный кодексъ, хотя все еще слишкомъ мало извѣстныя и слишкомъ мало удостоиваемыя вниманія, хотя все еще (не только иностранцами, но и вами самими) смѣшиваемыя съ такъ-называемыми «русскими романсами», которымъ онѣ во всѣхъ отношеніяхъ противоположны, русскія пѣсни, однакожь, въ настоящіе вѣрмя уже признаны какъ родъ музыки самостоятельный и своеобразный, а эта-то яркая особенность ихъ характера обязываетъ критика взглянуть въ ея причины и условія. Причины эти

троякаго рода, а именно: мелодическія, гармоничѣскія и ритмическія. Мелодическія особенности нашихъ народныхъ напѣвовъ, сравнительно съ господствующею теперь въ Европѣ музыкой, ярко бросаются въ глаза. Гораздо менѣе значительна разница между русскою пѣсней и дрѣвнѣйшими музыкальными памятниками Запада². Русскій народъ, менѣе всѣхъ европейскіхъ народовъ затронутый теченіемъ цивилизаціи, сохранилъ въ своей жизни множество остатковъ глубокой, эпической древности. Къ нимъ нужно причислить и народныя пѣсни, которыя въ большей части странъ цивилизованнаго Запада исчезли и дали мѣсто моднымъ произведеніямъ новѣйшаго времени, понравившимся простонародью и втершимся въ него, между тѣмъ какъ въ Россіи онѣ сохранились во всей своей красотѣ и свѣжести. Потому та музыка, которую мы понынѣ слышимъ отъ русскаго простолюдина, часто представляетъ сходство съ тою, которую музыкальный археологъ отыскиваетъ въ средневѣковыхъ памятникахъ. Фактъ этого сходства между мелодіей еще теперь живою въ русскомъ народѣ, и мелодіей нѣкогда живою на Западѣ, служитъ самымъ краснорѣчивымъ доказательствомъ глубокой древности нашихъ пѣсней. Матеріаль, изъ котораго создалась древняя или средневѣковая мелодія, существенно отличенъ отъ того, который служитъ композитору мелодіи современной³. Древняя мелодія была одногласна: аккордовъ,

² Примѣрами этихъ произведеній могутъ служить древнія хоральныя мелодіи Германіи, теперь единственные остатки музыкальной старины, сохранившіеся въ этой странѣ

³ Считаю долгомъ указать здѣсь на небольшую, но исполненную вѣрныхъ наблюденій статью кн. Одоевскаго въ газетѣ *Русскій г. Погодина* (1867 г. №№ 11 и 12) подъ заглавіемъ: *Русская и общая музыка*. Въ моемъ изложеніи мнѣ по необходимости пришлось повторить нѣкоторыя замѣчанія, впервые высказанныя ученымъ авторомъ этой статьи. Утѣшаю себя тѣмъ, что положенія кн. Одоевскаго подкрѣплены у меня новыми доводами и пополнены Другими положеніями.

одновременныхъ созвучій разныхъ тоновъ въ ней не полагалось, а нашъ слухъ, наша музыкальная память, полны акордовъ. Неудивительно, что мы, сочиняя мелодію, уже заранѣе воображаемъ себѣ ея гармонію, такъ что для насъ каждый мелодическій тонъ съ минуты своего появленія не что иное какъ составная часть того или другаго аккорда. Гармонія такимъ образомъ приобрела вліяніе на мелодическое творчество, — вліяніе, сильно возросшее въ послѣднія пятьдесятъ или сто лѣтъ и выражающееся наиболѣе въ слѣдующемъ явленіи: мелодіи многихъ новѣйшихъ композиторовъ часто состоятъ изъ простаго перебирания интервалловъ одного и того же аккорда: берется, положимъ, октава аккорда, потомъ его терція, потомъ квинта, потомъ опять квинта и т. д. Что этотъ складъ мелодіи, исключительно свойственный новѣйшему времени, не что иное какъ слѣдствіе общаго распространенія гармоніи, доказывается тѣмъ, что внѣ Европы, гдѣ гармоніи нѣтъ, вы не найдете и описаннаго сейчасъ способа сочинять мелодіи. Точно также этотъ родъ мелодіи никогда не встрѣчался между народными пѣснями, и нахожденіе его въ піесѣ, выдаваемой за народную, служитъ доказательствомъ ея подложности. Народныя пѣсни основаны не на разложеніи аккорда на его составные тоны, а на гаммѣ, и берутъ интерваллы этой гаммы или подъярьдъ, по ступенямъ, или если въ разбивку, то такъ, что изъ трехъ тоновъ сряду никогда не составится аккордъ. Исключенія крайне рѣдки. Русская пѣсня отличается особенною любовью къ послѣднему способу постройки мелодіи (изъ тоновъ гаммы не подъярьдъ), хотя не пренебрегаетъ и первымъ (постепеннымъ). Постройка эта (крупными шагами мелодіи) не лишена нѣкоторой жесткости, но способна къ удивительной грандіозности. Есть послѣдованія тоновъ по ступенямъ гаммы, въ которыхъ русская пѣсня систематически выбрасываетъ одинъ тонъ и тѣмъ поражаетъ скачокъ пѣнія, замѣчательно характерный и

запечатлѣнный особенною дикою граціей. Скачокъ этотъ на техническомъ языкѣ контрапункта извѣстенъ подъ названіемъ *cambiata*. Кромѣ этого, русская пѣсня нерѣдко отличается обширностью своего діапазона и *качающимся* характеромъ движенія тоновъ, которые не возвышаются и не понижаются рѣшительно, а постоянно колеблются между тою и другою формой движенія. Замѣчательна также въ русской пѣснѣ ея чисто-восточная любовь къ фіоритурѣ: мелодическія украшенія и вообще ноты, не имѣющія каждая своего собственнаго слога въ текстѣ, встрѣчаются на каждомъ шагу. Гармоническія особенности русскихъ пѣсень гораздо рѣзче бросаются въ глаза, нежели мелодическія. Но прежде нежели говорить о нихъ, я долженъ оправдаться въ томъ, что говорю о гармоническомъ характерѣ сочиненій, которыя (какъ всѣ народныя пѣсни) были задуманы безъ гармоніи. Гармонія вездѣ является прибавленіемъ къ народной пѣснѣ, прибавленіемъ, произвольно сдѣланнымъ болѣе или менѣе искуснымъ музыкантомъ. Мелодія, подвергнутая этому процессу прибавленія къ ней гармоніи (называемому у музыкантовъ *гармонизаціей*) всегда въ значительной степени вліяетъ на эту гармонію не только технически, но и эстетически; другими словами, она не только исключаетъ тѣ гармоніи, которыя въ соединеніи съ нею произвели бы безсмысленную какофонію, но и изъ допускаемыхъ слухомъ исключаетъ тѣ, которыя противорѣчатъ ей по своему характеру, по духу. Такимъ образомъ, изящная и разумная гармонизація является истолкованіемъ мелодіи и выясняетъ, вмѣстѣ съ ея музыкально-техническою постройкой, ея поэтическое содержаніе. Здѣсь мы становимся лицомъ къ лицу съ однимъ музыкально-историческимъ явленіемъ, имѣющимъ глубочайшіе корни во всемъ ходѣ развитія нашей цивилизаціи. Настроеніе, господствующее въ новѣйшемъ мірѣ, есть настроеніе тревожное, страстное. Богатое развитіе индивидуальностей образованіемъ,

уточненіе и расширеніе мышленія, облагороженіе, но рука-объ-руку съ нимъ и болѣзненное раздраженіе чувства, все это сообщило нашему душевному строю какую-то безпокойную подвижность, породило богатѣйшій и тончайшій лиризмъ, разительно контрастирующій съ эпическимъ спокойствіемъ, съ мирнымъ простодушіемъ мнѣе образованныхъ эпохъ. Такъ какъ музыка есть языкъ чувства, то естественно ожидать, чтобъ эта субъѣктивная сторона нашего историческаго развитія отразилась въ ней вполнѣ. Оно такъ и есть на дѣлѣ. Ходъ развитія музыки ведетъ отъ полнаго душѣвнаго спокойствія (вѣкъ процвѣтанія религіозной музыки) къ болѣзненно-возбужденной страстности (Веймарская школа, представители которой Берліозъ, Вагнеръ и Листъ). Музыка, такимъ образомъ, можетъ служить драгоцѣннымъ истолкованіемъ исторической жизни, болѣе же всего послѣднихъ трехъ вѣковъ (тѣхъ вѣковъ, когда музыка имѣла самостоятельное значеніе, какъ искусство) и важнымъ пособіемъ для философа исторіи, опредѣляющаго внутренній, психическій характеръ каждой эпохи. Постараюсь общедоступнымъ образомъ изложить тѣ доказательства, на которыя опирается настоящее мнѣніе. Есть интерваллы (созвучія двухъ различныхъ тоновъ), которые производятъ на наше чувство впечатленіе вполнѣ спокойное. Мы ими удовлетворяемся; слухъ охотно на нихъ останавливается; ихъ можно выдерживать дольше или короче, покидать ихъ и возвращаться къ нимъ ничемъ не нарушая мирнаго душевнаго настроенія слушателей. Таковы терція и квинта — каждая отдѣльно и обѣ одновременно. Но если къ терціи и квинтѣ, взятымъ вмѣстѣ, прибавить еще терцію отъ высшаго изъ нихъ тона (отъ квинты), то-есть септиму отъ баса, — получается аккордъ, который уже безпокоитъ тревожитъ наше чувство. Слухъ нашъ настоятельно требуетъ послѣ двухъ тоновъ, слышимыхъ имъ въ этомъ аккордѣ, два другіе тона; не любые два, а

опредѣленные два тона. Эта замѣна однихъ тоновъ, волнующихъ наше чувство другими, успокаивающими его, называется на техническомъ языкѣ *разрѣшеніемъ*: первые разрѣшаются но вторые Интерваллы, требующіе разрѣшенія, называются диссонансами; интерваллы, не требующіе разрѣшенія, — консонансами. Требования эти оправдываются впрочемъ не однимъ только единогласіемъ всей музыкальной практики, но основаны на физическихъ законахъ, могущихъ быть выраженными въ цифрахъ: чѣмъ чаще въ данную единицу времени совпадаютъ колебанія воздуха, порожденныя двумя различными тонами, тѣмъ болѣе эти тоны консонируютъ, и наоборотъ. Аккорды консонирующіе всегда *трезвучія*, то-есть состоятъ изъ трехъ звуковъ; есть трезвучія и диссонирующія, но значеніе ихъ второстепенное, а потому мы въ настоящей статьѣ вездѣ подъ трезвучіемъ будемъ разумѣть аккордъ консонирующій. Аккорды диссонирующіе (отъ прибавленія къ интервалламъ терціи и квинты еще интервала септими) называются *сентаккордами*. Возбуждая въ нашемъ чувствѣ ощущеніе безпокойства, диссонансъ естественно дѣлается средствомъ для выраженія такихъ душевныхъ состояшніи, въ которыхъ преобладаетъ безпокойство. Такимъ образомъ, консонансъ въ музыкѣ — представитель *покоя*, и поэтому эстетически необходимъ для полного заключенія піесы; диссонансъ — представитель *движенія*; диссонансы, въ различной степени и съ различными отѣнками, вносятъ въ музыку элементъ страстности. Исторія музыки показываетъ намъ, что диссонансъ, въ средніе вѣка вовсе неупотребительный въ гармоніи, вошелъ въ нее лишь въ концѣ XV столѣтія, впрочемъ при такихъ условіяхъ, которыя въ значительной степени парализовали его дѣйствіе; что онъ мало-по-малу высвобождался изъ этихъ условій, появляясь болѣе и болѣе самостоятельно, и что наконецъ, въ произведеніяхъ новѣйшей музыкальной

школы, септаккорды получали распространеніе неслыханное и немислимое еще въ недавнее время, становясь уже главнымъ и нерѣдко исключительнымъ содержаніемъ гармоніи цѣлаго сочиненія, точно такъ же какъ при Орландо Лассо исключительнымъ содержаніемъ цѣлаго сочиненія были трезвучія. Такое движеніе музыкальнаго настроенія отъ величайшей простоты и цѣльности къ постоянно возрастающей сложности и разрозненности параллельно не только движенію мысли отъ догмата къ отрицанію (кто-то изъ критиковъ назваль музыку Вагнера «фейербаховскою философіей въ звукахъ»), но и тому постоянному усложненію душевныхъ волненій, которому, развиваясь, подвергается общество и которое такъ подно отражается въ лирической поэзіи. Но образованные классы далеко не весь народъ. Тогда какъ первые живутъ быстро, безпрестанно мѣняя свои вкусы, взгляды, вѣрованій и идеалы, народъ въ массѣ, въ продолженіе многихъ вѣковъ, остается вѣренъ себѣ и преданію. Вотъ почему теперь музыка, питающая эстетическія потребности высшихъ классовъ, далеко ушла впередъ отъ музыки, съ которою нѣкогда была тождественна: отъ музыки простонародной. Гармонія современная, вѣрная истолковательница сомненій и страстей, волнующіхъ образованные классы, не имѣетъ ничего общаго съ простымъ и яснымъ міросозерцаніемъ народа. Поэтому при гармонизаціи народныхъ пѣсенъ приходится обращаться къ прошлому, приходится снова отыскивать тотъ ясный и безмятежный стиль гармоніи, который нѣкогда служилъ вѣрнымъ выраженіемъ настроенія цѣлой націи, не исключая ея умственныхъ и творческихъ вершинъ, во теперь уже неспособенъ выразить внутреннюю жизнь ея верхнихъ, движущихся слоевъ. Другими словами, нужво снова обратиться къ коксонансу, нужно ограничиться аккордами консонирующими. Музыканту, вскормленному исключительно на пряномъ и пестромъ стилѣ нашего

времени, гармоніи изъ однихъ консонансовъ покажется ничтожною въ своихъ средствахъ: но такое воззрѣніе и происходящая нерѣдко отъ него скудость въ гармонизаціи престопадныхъ темъ музыкантами-специалистами — лишь слѣдствіе односторонняго современнаго образованія, слѣдствіе незнанія исторіи искусства. Эпоха процвѣтанія церковной и вокальной музыки раскрыла все несмѣтное богатство сочетаній, возможныхъ и въ предѣлахъ консонанса. Доказательство а ріогі этой возможности, по своей яркости наиболее бросающееся въ глаза, читатель найдетъ въ слѣдующемъ отдѣлѣ, гдѣ мы будемъ говорить о церковныхъ ладахъ. Здѣсь же ограничимся замѣчаніемъ, что такое богатство гармоніи *трезвучной*, то-есть основанной исключительно на трезвучіяхъ, весьма приличествуетъ народной пѣснѣ, несмотря на все ея простодушіе: тогда какъ каждое отдѣльное трезвучіе ясностью и спокойствіемъ своей звучности соотвѣтствуетъ основному характеру народной поэзіи, сложность сочетаній трезвучій между собою сообщаетъ музыкѣ возвышенный, идеальный характеръ, соперничающій съ глубиной вдохновенія, отличающею истинно-народную пѣсню и ставящею ее неизмѣримо выше новѣйшихъ подражаній и поддѣлокъ. Начала, которыя мы старались здѣсь выяснитъ, положены въ основаніе, но, къ сожалѣнію, далеко не выдержаны послѣдовательно въ интересномъ *Сборникѣ русскихъ народныхъ пѣсней*, изданномъ въ 1866 году г. Балакиревымъ. Тѣмъ не менѣе лучшія изъ гармонизацій г. Балакирева строго слѣдуютъ правилу избѣгать септаккордовъ или давать диссонансу то второстепенное мѣсто, при которомъ онъ неспособенъ нарушать общее впечатліе, произведенное гармоніей трезвучій.

II

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

Въ гармоніи, особенное вниманіе слушателя обращаютъ на себя заключенія, замыкающія цѣлыя сочиненія или главныя его части, и служащія такимъ образомъ къ обозначенію, во первыхъ, конца піесъ, а вовторыхъ, ея составныхъ расчлененій (колѣнъ). Разнообразіе звуковъ, занимавшихъ и увлекавшихъ наше чувство въ продолженіе музыкальной піесы, поражаетъ въ немъ потребность успокоенія, отдыха, и чѣмъ больше движенія было въ сочиненіи, тѣмъ сильнѣе и неотступнѣе эта потребность⁴. Мы уже видѣли, что этой потребности прежде всего удовлетворялъ пріемъ оканчиванія *консонансомъ*, пріемъ, отъ котораго не отступалъ ни одинъ композиторъ съ тѣхъ поръ какъ существуетъ гармонія. Въ послѣднія 300 лѣтъ

⁴ Вотъ отчего въ новѣйшихъ піесахъ, обильныхъ диссонансами и модуляціями въ отдаленные отъ главнаго тона, заключенія получили самостоятельное, обширное развитіе, какого они не имѣли въ ту пору когда и внутри самыхъ піесъ было менѣе броженія.

консонансъ этотъ — трезвучіе; прежде употребляли квинту отдѣльно: въ томъ и другомъ случаѣ брали только трезвучіе на *тоникѣ*, то-есть главномъ, преобладающемъ тонѣ піесы. Но такъ какъ консонансъ, которымъ должно закончиться музыкальное произведеніе, встрѣчался уже и въ продолженіи его, находился, быть-можетъ, и въ самомъ началѣ (въ дѣйствительности первое всегда бываетъ, а второе большею частью), то для несомнѣннаго обозначенія конца (цѣлаго или части) принято предпосылать заключительному трезвучію опредѣленный другой аккордъ, который въ сочетаніи съ заключительнымъ образуетъ характеристическую формулу, по которой мы узнаемъ заключеніе. Формула эта называется каденціей⁵. Каденція, такимъ образомъ, не аккордъ, а сочетаніе аккордовъ, сперва двухъ, а затѣмъ (благодаря постепенно возрастающей подвижности гармоніи) съ XVIII столѣтія уже трехъ опредѣленныхъ аккордовъ, дабы исключительнымъ соединеніемъ этихъ трехъ аккордовъ рѣзко отличить каденцію отъ сочетаній, въ которыя, въ срединѣ піесы, могъ войти не только каждый изъ этихъ аккордовъ отдѣльно, но и они же попарно. Какой же аккордъ въ каденціи непосредственно предшествуетъ заключительному трезвучію? Отвѣтъ на этотъ вопросъ будетъ различенъ, смотря по той гаммѣ (по-русски, ладу), на тонахъ которой, исключительно или преимущественно, основана піеса.

Художественная музыка современной Европы вся держится на двухъ гаммахъ мажорной и минорной притомъ съ огромнымъ перевѣсомъ первой. Въ этихъ двухъ гаммахъ заключительныя формулы одинаковы: трезвучію на *тоникѣ* предшествуетъ такое же на *доминантѣ* (пятомъ тонѣ отъ тоники); для контраста съ

⁵ Въ виртуозномъ пѣніи и въ его подражаніи, виртуозной инструментальной игрѣ каденціей называютъ рядъ импровизируемыхъ бравурныхъ трудностей, предшествующихъ полному заключенію піесы.

характеромъ заключительнаго трезвучія, къ трезвучію на доминантѣ прибавляется септима. Увеличеніе каденціи, о которомъ я выше говорилъ, какъ о вошедшемъ въ употребленіе съ XVIII столѣтія, состоитъ въ томъ, что септаккорду на доминантѣ предшествуетъ еще трезвучіе на субдоминантѣ, то-есть четвертомъ тонѣ гаммы. Я прошу извиненія у читателя, если вперёдъ буду употреблять эти немногіе, сейчасъ объясненные мною, термины: популярныя иносказанія неизбѣжно такъ многословны и утомительны, что гораздо удобнѣе, разъ условившись въ значеніи техническаго термина, пользоваться исключительно имъ. Итакъ трезвучіе или септаккордъ на доминантѣ и затѣмъ трезвучіе на тоникѣ — вотъ каденція, господствующая въ западно-европейской музыкѣ; предшествующее доминантъ-аккорду трезвучіе на субдоминантѣ намъ здѣсь не нужно для сравненія съ русскою гармоніей, а потому мы его обошли молчаніемъ. Такая каденція, въ продолженіе столѣтій одинаково годная для самыхъ различныхъ композицій западныхъ музыкантовъ, оказывается непримѣнимою ко множеству русскихъ пѣсень, потому что лады, на которыхъ онѣ основаны, существенно разнятся какъ отъ мажорнаго, такъ и отъ минорнаго. Этихъ ладовъ нѣсколько. Они совпадаютъ съ тѣми, на которыхъ основано не только греческое и русское церковное пѣніе, но и (такъ-называемое грегорианское) пѣніе римско-католической церкви. А такъ какъ на гласахъ этой послѣдней основана вся церковная музыка въ эпоху ея процвѣтанія (отъ конца XV до середины XVII столѣтія), то мы наталкиваемся на тотъ поразительный съ перваго взгляда фактъ, что русскія пѣсни, будучи основаны на однѣхъ и тѣхъ же гаммахъ съ грегорианскими церковными гласами, необходимо требуютъ для своей гармонизаціи и тѣхъ же каденцій. Мы уже упоминали, отчего русская пѣсня при гармонизаціи требуетъ преобладанія трезвучій подобнаго тому, какое было въ гармоніи XVI столѣтія;

мы нашли объясненіе этого факта въ эстетическомъ значеніи, общей древней народной пѣснѣ всѣхъ народовъ; теперь мы находимъ новую точку соприкосновенія между гармонизаціей, исключительно допускаемою русскою пѣсней, и тою гармонизаціей, которая исторически развилась въ XV и XVI столѣтіяхъ. Ладовъ, на которыхъ основаны церковные напѣвы греческой и римско-католическихъ церквей, и которые потому называются церковными тонами шесть; вотъ эти лады;

1. ре-ми-фа-соль-да-си-до-ре, такъ-называемая *дорійская* гамма;⁶
2. ми-фа-соль-ла-си-до-ре-ми, гамма *фригійская*;
3. фа-соль-ля-си-до-ре-ми-фа, гамма *лидійская*.
4. соль-ля-си-до-ре-ми-фа-соль, гамма *миксолидійская*;
5. ля-си-до-ре-ми-фа-соль-ля, гамма *эолійская*⁷;
6. до-ре-ми-фа-соль-ля-си-до, гамма *іонійская* (тождествен-вая съ нашимъ мажорнымъ ладомъ).

⁶ Одинъ изъ музыкальныхъ теоретиковъ XVI столѣтія (Глареанъ), прочитавъ нѣсколько древнихъ трактатовъ о греческой музыкѣ и не разобравъ греческой терминологіи вздумалъ изъ модной тогда страсти къ греческимъ прозвищамъ, дать новымъ, христіанскимъ гаммамъ, названія древне-греческихъ. У Грековъ были гаммы дорійская, фригійская и прочія, но это были другія гаммы, что, впрочемъ, для насъ все равно, такъ какъ теперь эти названія исключительно употребляются въ томъ смыслѣ, какой сообщилъ имъ Глареанъ, а настоящее ихъ значеніе извѣстно немногимъ филологамъ.

⁷ Для того чтобы читатель могъ себѣ составить ясное понятіе объ этихъ капитально-важныхъ въ исторіи гаммахъ и объ ихъ коренномъ различіи какъ съ мажорною, такъ и между собою, я ихъ здѣсь перенесу на одну тонику *до*: тогда онѣ представятся въ слѣдующемъ видѣ:

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

Фригійская: до, ре-бемоль, ми-бемоль, фа, соль, ля-бемоль, си-бе-моль, до.

Лидійская: до, ре, ми, фа-дѣзъ, соль, ля, си, до.
Миксолидійская: до, ре, ми, фа, соль, ля, си-бемоль, до. Эолійская: до, ре, ми-бемоль, фа, соль, ля бемоль, си-бемоль, до. Хотя разница

Русскія пѣсни, какъ я сейчасъ говорилъ, основаны на этихъ ладахъ, но не на всѣхъ въ одинаковомъ числѣ. Очень многія пѣсни въ іонійскомъ ладѣ: эти пѣсни нисколько не противятся гармонизаціи съ мажорною каденціей, такъ какъ іонійскій ладъ и есть мажорный. Но надобно замѣтить, что такія пѣсни происхожденія позднѣйшаго, какъ часто можно заключать изъ словъ, или изъ музыкальнаго ритма, о чемъ рѣчь впереди. И въ церковной музыкѣ Запада въ XVI столѣтіи іонійская гамма распространена гораздо менѣе, нежели нѣкоторыя другія; постепенное усиленіе іонійскаго лада и конечное торжеотво его (въ XVII столѣтіи) надъ всѣми остальными именно и установили, въ противоположность тому, что теперь принято называть гармоніей церковныхъ тоновъ, гармонію мажорнаго лада, господствующую и понынѣ. Какъ видитъ читатель, мажорный ладъ не противоположенъ церковнымъ, ибо онъ самъ одинъ изъ нихъ, но, дѣйствительно, во время наибольшаго процвѣтанія гармоніи церковныхъ ладовъ, ладъ іонійскій былъ на

этихъ, какъ и всякихъ другихъ ладовъ между собой, основана на интервалахъ, образуемыхъ степенями гаммы съ тонакой, а не на абсолютной высотѣ тонаки, а хотя эта разница ясно выступаетъ только тогда, когда мы для сравненія начнемъ всѣ эти лады съ одной тоники, тѣмъ не менѣе ихъ рѣдко приводятъ въ этомъ видѣ. Причина этому не случайная, а глубоко лежитъ въ духѣ этихъ древнихъ гаммъ. *каждая изъ нихъ имѣла свое опре-дѣленное мѣсто и на нем оставалась.* Цѣлая система ихъ могла переноситься выше а ниже, но пропорція сохранялась, такъ что если на *фа* стоялъ іонійскій ладъ, то на соль *долженъ* былъ находиться дорійскій и т. д., все въ томъ же порядкѣ. Древніе лады имѣли въ своемъ распоряженіи лишь семь ступеней гаммы, которыя можно себѣ представить, какъ семь бѣлыхъ клавишей фортепiano. Это типическое фортепiano могло быть настроено выше и ниже, но, разумѣется, *отношенія* между высотой звука каждаго клавиша оставались тѣ же, а промежуточные черныя клавиши допускались лишь въ особенныхъ исключеніяхъ, важнѣйшее изъ которыхъ упомянуто ниже. *Эта замкнутость* церковныхъ ладовъ болѣе всего и сообщаютъ имъ своеобразную физиономію.

третьемъ планѣ. По моимъ наблюденіямъ, быть-можетъ неполнымъ и недостаточнымъ, въ древнихъ пѣсняхъ русскаго народа преобладають гаммы: фригійская (вторая въ моемъ спискѣ), эолійская (пятая въ спискѣ) и миксолидійская (четвертая). Дорійскій ладъ (первый въ спискѣ) я встрѣчалъ значительно рѣже; лидійскаго не припомню ни въ одной пѣснѣ. Онъ же былъ наименѣе употребительный и у западныхъ композиторовъ: какъ видно, гармоническая аналогія между русскою народною и старинною церковною музыкой идетъ до мельчайшихъ частныхъ.

Большая часть этихъ гаммъ требуютъ совсѣмъ иныхъ каденцій, нежели іонійская. Такихъ каденцій двѣ: одна, наиболѣе характерная, свойственна одной фригійской гаммѣ и отъ нея получила названіе *фригійской каденціи*⁸; другая, необходимая въ миксолидійской гаммѣ, но встрѣчающаяся во всѣхъ остальныхъ, такъ-называемая *плагальная каденція*⁹. Происхожденіе этого названія слѣдующее: задолго до введенія гармоніи въ музыку, когда уже чувствовали потребность различія между гласами, освоенными на различныхъ ладахъ, но признаки для нихъ имѣли чисто-молодическіе, различали не только гласы, оканчивающіеся разными тониками, но еще гласы, тоника которыхъ была низшею, и такіе, въ которыхъ она была среднею нотой; послѣднія мелодіи, большею частію простиравшіяся отъ ноты квартой ниже тоники до ноты квинтой выше ея, такъ что важнѣйшая нота, тоника, являлась въ нихъ *квартой* начальной ноты, получили названія *плагальныхъ*, то-есть боковыхъ гласовъ, потому что были прибавлены къ первымъ, установленнымъ ранѣе и названнымъ автентическими. Какъ здѣсь мелодіи, въ которыхъ главный тонъ былъ *квартой* отъ низшаго, были названы плагальными, такъ

⁸ Она состоитъ изъ аккорда терціи и сексты на второй ступени (фа) и трезвучія на тоникѣ (ми).

⁹ Она состоитъ изъ трезвучія на субдоминантѣ и тоникѣ.

въ послѣдствіи гармоніи, въ которыхъ важную роль играла *кварта* отъ самой тоники: такую гармоніей было соединеніе трезвучія на квартѣ (или, что все равно, субдоминантѣ) и на тоникѣ.

Гармонія XVI столѣтія была поставлена на наклонную плоскость, по которой она (не мѣшая музыкѣ въ то же время совершенствоваться и развообразиться въ отношеніи формъ, образовать мало-по-малу фугу, двухорную композицію и пр.) скользила отъ разнообразія церковныхъ ладовъ къ однообразію лада мажорнаго. Отъ этого происходило, что кромѣ указанныхъ сейчасъ каденцій, сохраняющихъ въ неприкосновенности матеріальное содержаніе каждой гаммы, въ дорійской и эолійскомъ ладахъ употребляли и другую, подобную нашей «совершенной» каденціи, изъ доминантѣ-аккорда и тоническата: она состояла изъ сексть-аккорда на второй ступени, въ которомъ секста (седьмая ступень отъ тоники) отъ баса была повышена на полутонъ противъ имѣющейся въ гаммѣ (вм. до, до-дизь, вмѣсто соль, соль-дизь). Уничтожая одну изъ ступеней гаммы, подобная каденція была провозвѣстницей близкаго паденія церковныхъ ладовъ близкаго окончательнаго торжества мажорной гаммы. Другой симптомъ этого паденія заключался въ томъ, что въ окончательномъ аккордѣ (трезвучіи на топикѣ) непремѣнно должна была находиться *большая* терція отъ баса, хотя три наиболѣе характеристическіе лады (дорійскій, фригійскій и эолійскій) имѣютъ по малой терціи отъ тоники. Такимъ образомъ, дорійская піеса кончалась аккордомъ ре, фа-дизь, ля, ре¹⁰, какъ бы новѣйшая піеса въ ре-мажорѣ, фригійская піеса — аккордомъ ми, соль-дизь, си, ми, какъ будто она была сочинена въ современномъ ми-мажорѣ; эолійская піеса — аккордомъ ля, до-дизь, ми, ля, подобно новѣйшей

¹⁰ Здѣсь, какъ и вездѣ, называя звука аккорда, я начинаю съ низшаго и кончаю высшимъ. Прошу читателя имѣть это въ виду, въ предохраненіе отъ безчисленныхъ недоразумѣній.

композиціи въ ля-мажорь. Церковные лады, въ эпоху своего наибольшаго процвѣтанія, не были вполне замкнуты въ себѣ: они открывали далекую перспективу гармоніи будущаго, они давали часть новую музыку, которая должна была родиться въ XVII столѣтіи. Происходило ли это, какъ легко предположить, отъ возраставшаго вліянія народной пѣсни на церковную музыку, народной пѣсни, у германскихъ и кельтскихъ народовъ преимущественно мажорной, или тутъ вліяла болѣе общая причина, — стремленіе гармоніи къ хроматической модуляціи, стремленіе, которому она не могла удовлетворить въ предѣлахъ церковныхъ ладовъ, — здѣсь разбирать излишне, ибо это повлекло бы насъ слишкомъ далеко. Мнѣ кажется, что болѣе и болѣе усложнявшаяся умственная жизнь уже начинала поражать то утонченіе жизни лирической, которому не могли сдужить достаточнымъ выраженіемъ ясныя церковные лады. Музыка въ концѣ XVI вѣка уже рѣшительно устремилась къ сосредоточенію во внутренней жизни высшихъ классовъ; перешла отъ выраженія религіозныхъ настроеній, общихъ всему народу, къ выраженію страстей меньшинства, отъ суроваго церковнаго хора къ *галантной* мифологической оперѣ. Этой-то оперѣ, въ которой тогдашняя аристократія искала отраженія своихъ идеаловъ, не могла удовлетворять гармонія, удовлетворявшая потребности излить религіозный энтузіазмъ. Церковные тоны для тогдашнихъ эстетическихъ нуждъ содержали и слишкомъ много, и слишкомъ мало. Поэтому они, въ теченіе всего XVI вѣка, постепенно раскрывались и выходили изъ своей замкнутости. Въ русской народной пѣснѣ мы, конечно, не можемъ видѣть такого движенія слѣдующаго за всею внутреннею жизнью вѣка. Она настолько народна, насколько замкнута въ себе. Народъ въ массе чуждъ руководящихъ идей вѣка. Поэтому дѣлаютъ очень хорошо, если при гармонизаціи русскихъ пѣсень соблюдаютъ древніе лады гораздо строже,

нежели то делалось на Западе въ художественной музыкѣ. Сознательно ли, безсознательно ли, такъ уже и начали поступать. Говоря сооственно о Глинкѣ, я буду иметь случай указать на те оригинальныя и исполненныя глубокаго значенія каденціи, которыя онъ прибавилъ къ существующимъ уже. Здесь же, говоря о народныхъ пѣсняхъ, я замечу, что соблюденіе церковныхъ ладовъ въ ихъ буквальной неприкосновенности и совершенно своеобразныя каденціи, оттого происходящія, мы встрѣчаемъ въ упомянутомъ Сборникѣ г. Балакирева. Укажу на свадебную песню: Не было ветру (№ 1-й) Два трезвучія, заключающія эту песню, аккордъ съ большою терціей на соль и тоническій на ре съ малою терціей, составляютъ каденцію, которую нельзя отнести ни къ мажорной, ни къ плагальной, ни къ фригійской: это совершенно своеобразное заключеніе, происходящее отъ строжайшаго соблюденія дорійскаго лада.

Третій разрядъ особенностей, характеризующихъ русскія песни, составляется ихъ ритмическими данными. Крайняя несимметричность постройки, отсутствіе не только правильно повторяющихся четныхъ размѣровъ, но и какого бы то ни было повторенія какой бы то ни было единицы, вотъ черта, которая прежде всего бросается въ глаза изучающему. Она бываетъ и въ пѣсняхъ западныхъ народовъ, исключая, конечно, южныхъ, въ которыхъ плясовой характеръ преобладаетъ. Но тамъ она встречается какъ рѣдкое исключеніе. Здесь же это исключеніе едва ли не равняется въ распространеніи правилу. Ни въ одномъ отношеніи русскія пѣсни столько не пострадали, столько не исказились отъ записыванія, какъ въ ритмическомъ. Оттого на бумагѣ не велико число пѣсень, свободныхъ отъ метрической соразмерности; но оно велико, если отъ печатныхъ источниковъ обратиться къ источнику живому — самому народу. Вместо общихъ западнымъ народамъ группъ въ два четыре и восемь

тактовъ, мы на каждомъ, шагу встречаемъ фразы изъ пяти, изъ семи тактовъ; одинъ видъ такта смѣняется другимъ; часто вся песня въ тактъ $\frac{5}{6}$ и $\frac{7}{8}$. *Русскіе ритмы противоположны маршеобразнымъ и танцевальнымъ*: они только певучи и предполагаютъ народъ, склонный более къ пѣнію нежели къ пляскѣ и несклонный къ солдатчинѣ. На первый взглядъ такое положеніе можетъ встретить противоречіи, кажущіяся весьма полновесными. Сколько въ памяти каждого русскихъ пѣсень, имѣющихъ тактъ $\frac{2}{4}$ и состоящихъ изъ четырехъ или восьми тактовъ, въ которыхъ два или четыре такта буквально повторяютъ ритмическую фигуру другихъ двухъ или четырехъ! На это можно заметить, что впервыхъ, при той неограниченной ритмической свободѣ, которую предоставляетъ себе русская песня, отъ нея не могли ускользнуть и размеры квадратные, какъ *видъ* размера, а не какъ общая для него схема; а вовторыхъ, большинство этихъ-то, рѣзко однообразныхъ по ритму пѣсень — происхожденія позднѣйшаго, что явствуетъ изъ словъ. Неквадратные ритмы, въ какой бы значительной степени они ни вкрались въ нашу пѣсню, характерны для нея: они встречаются у каждого народа; характерно именно частое появленіе ритмовъ пятидольныхъ, семидольныхъ (внутри такта и въ комбинаціяхъ тактовъ между собой), сообщающіе песне своеобразность, столь явственно отделяющую ее отъ музыки Запада, и народной, и художественной.

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

со своими полными чаянія и от-крывающими дальнія перспективы плагальными и фригійскими каденціями, этотъ ритмъ со своимъ безбрежнымъ раздольемъ, со своими прихотливыми переменами формы движенія, не рисуеть ли вамъ все это русскій народъ? Не отразились ли здесь, въ не изслѣдованномъ и безвѣстномъ микрокосмѣ, крутая воля русскаго человека, его левый и трезвый умъ, его потребность широкаго раздолья, его ненависть къ стѣсненію и оковамъ? Не отразилась ли наконецъ, въ этой богатой музыкальной жизни, въ этомъ неисчерпаемомъ разнообразіи музыкальныхъ твореній, непосредственно выросшихъ изъ почвы, если ихъ сопоставить съ на шею бесплодностью въ образовательныхъ, пластическихъ искусствахъ, не отразилась ли здесь глубокая внутренняя жизнь, богатѣйшій лиризмъ нашего народа, скрывающійся подъ бедностью и неказистостью наружныхъ формъ? Пусть наша природа неживописна, пусть уродливы наши костюмы, пусть неблагоприятна для резца и кисти вся наша внешняя обстановка (если все это не клеветы), въ нашей народной песне отраднымъ ключомъ бьетъ такой глубокой лиризмъ, такъ увлекательно разнообразны, такъ новы и поразительны формы, въ которыя онъ вливается, что мы съ полною верой, съ радостнымъ упованіемъ можемъ глядеть въ наше художественное будущее. За надежность, за серіозное значеніе русской музыки намъ ручается народная песня, и ручалась бы одна, еслибъ она была единственнымъ свидѣтельствомъ нашей музыкальной даровитости. Къ счастью, она уже не единственное ея свидетельство. Мы съ гордостью можемъ указать на своего, русскаго художника, который, вскормленный вліяніемъ русской песни, внесъ ея характеръ, ея условія въ свои бессмертныя творенія и неподражаемо изобразилъ намъ русскій народъ въ его глубочайшихъ свойствахъ и особенностяхъ.

Художникъ этотъ былъ Михаилъ Ивановичъ Глинка.

III

Не всѣ техническія свойства русской пѣсни вошли въ составъ творчества Глинки. Я ниже постараюсь выяснитъ что именно изъ этой богатой руды оставлено имъ более или менее безъ разработки. Важно то, что въ лицѣ Глинки нашелся гениальный талантъ, стоявшій на уровне современной европейской музыки и вместе съ тѣмъ полный родныхъ воспоминаній и впечатлѣній, который такимъ образомъ могъ сделаться выразителемъ духа русскаго народа въ стройныхъ, художественныхъ музыкальныхъ произведеніяхъ. Важно то, что въ лице Глинки наша музыка изъ области небрежныхъ поделокъ подъ русскій тонъ выступила на путь къ народному идеалу; важно то что у Глинки впервые народность является не совокупностью отрицательныхъ качествъ, каковы: скудость, мелкость, тривиальность, а животворнымъ духомъ, проникающимъ и согрѣвающимъ мельчайшую техническую подробность. какъ могло сделаться, что Глинкѣ, обстановленному въ большей части своей жизни далеко не народно, выпала эта роль: внести русскую песню въ искусство, внести искусство въ русскую песню, объ этомъ намъ даетъ драгоценные намеки автобіографія Глинки, къ сожалѣнію доселе не напечатанная вполне, но въ отрывкахъ приведенная г. Стасовымъ, въ упомянутой уже статьѣ его (*Русскій Вѣстникъ* 1857 г., № 20-й, стр. 770—771). Глинка описывавъ свое детство и упомянувъ о своей страсти къ колокольному звону, равно какъ о своей совершенной немзыкальности въ ранніе годы детства, продолжаетъ:

«У батюшки иногда собиралось много гостей и родственниковъ; это случалось въ особенности въ день его ангела, или когда прїѣзжалъ кто-либо, кого онъ хотѣлъ угостить на-славу. Въ такомъ случае посылали обыкновенно за музыкантами къ дяде моему (брату

матушки) за восемь версть. Музыканты оставались нѣсколько дней, и когда танцы за отѣздомъ гостей прекращались, играли, бывало разныя піесы... Оркестръ моего дяди былъ для меня источникомъ самыхъ живыхъ восторговъ. когда играли для танцевъ, какъ-то: экосезы, матрадуры, кадрили и вальсы, я бралъ въ руки скрипку или маленькую флейту (piccol) и поддѣлывался подъ оркестръ, разумеется, посредствомъ тоники и доминанты. Отецъ часто гневался, что я не танцую и оставляю гостей; но при первой возможности я возвращался къ оркестру. Во время ужина обыкновенно играли русскія песни, переложенныя на две флейты, два кларнета, две валторны и два фагота; эти грустно-нѣжные, но вполне доступные для меня звуки чрезвычайно нравились мнѣ (я съ трудомъ переносилъ рѣзкіе звуки даже валторны на низкихъ нотахъ, когда не играли сильно), и можетъ-быть, эти пѣсни, слышанныя мною въ ребячестве, были первою причиною того, что въ послѣдствіе я сталъ преимущественно разрабатывать народную русскую музыку.»

Очевидно, то, что слышалъ Глинка отъ крѣпостныхъ музыкантовъ своего дяди было весьма далеко отъ своего чистаго русскаго источника. Русскій народъ не сочинялъ для двухъ флейтъ, двухъ кларнетовъ, двухъ валторнъ и двухъ фаготовъ; музыкантовъ образованныхъ и въ то же время народныхъ въ десятихъ годахъ у насъ не было. Очевидно эти пѣсни, въ переложеніи какого-нибудь наемнаго капельмейстера изъ тѣхъ Нѣмцевъ, которые играютъ решительно на всѣхъ духовыхъ инструментахъ и обучаютъ целые полки, подверглись такимъ же глубокимъ искаженіямъ, какія были испытаны русскими песнями въ *Сбоуникѣ* Прача, вышедшемъ около того же времени (въ 1806 году). Часто случается, что впечатленіе ранняго детства впадаетъ въ общую сокровищницу нашихъ воспоминаній и долго, долго хранится въ немъ незамѣченнымъ, временно

подавленнымъ впечатленіями болѣе сильными, но въ годы зрелости внезапно выступаетъ съ силой и свѣжестью вчерашняго воспоминанія и глубоко влияетъ на нашу душевную и умственную жизнь. Такъ было и здѣсь. Онѣмеченныя русскія песни, привлекшія симпатію маленькаго Глинки, запали въ его душу и хранились въ ней какъ сырой матеріаль, не оказывая почти никакого влияния на первый періодъ его композиціи; но въ послѣдствіи, когда вся атмосфера нашей умственной жизни проникалась порывомъ къ отыскиванію народнаго идеала, когда появился Гоголь и начали ценить Пушкина, впечатленія отрочества, очищенныя въ горниле генія, предстали, сильныя и свѣтлыя, предъ Глинкой и вдохновили его такими чисто-народными твореніями, какъ *Славься*, какъ весь *Русланъ и Людмила*.

Выше были установлены три признака русской песни: мелодія, гармония (подразумеваемая) и ритмъ. Какъ народный композиторъ, и Глинка въ своихъ сочиненіяхъ долженъ соединить эти признаки или всѣ, или въ большинствѣ. Такъ и есть на самомъ дѣлѣ. Само собою разумеется, что для заключенія о немъ мы должны брать произведенія его зрелой эпохи, а не такія какъ романсы: *Я люблю, ты мнѣ твердила*, или: *О память сердца, ты сильный*, отличающіеся отъ современныхъ имъ романсовъ только большимъ присутствіемъ музыкальнаго таланта. Въ сочиненіяхъ Глинки можно проследить постепенный переходъ отъ подражанія преобладавшей въ западной Европѣ манерѣ до полнаго развитія народной самобытности. Справедливость требуетъ заметить что одно изъ лучшихъ сочиненій Глинки: *Жизнь за Царя* находится далеко не на концѣ этого пути, а на его серединѣ и эта опера не есть народнѣйшее изъ произведеній великаго русскаго композитора. На псевдо-народности *Жизни за Царя* особенно настаивалъ г. Стасовъ, и настаивалъ, по моему мнѣнію, слишкомъ рѣзко. Опера эта не есть

поддѣлка подь народный тонь, какія и до и после Глинки въ изобиліи появлялись на оперныхъ подмосткахъ и иногда на время затемняли даже популярность музыки Глинки. Опера эта, и въ слабѣйшихъ своихъ нумерахъ, ярко выделяется изъ массы современныхъ ей русскихъ романсовъ, считавшихся представителями «русской» музыки. Самые медоточивые и плаксивные нумера *Жизни за Царя*, какъ ни далеки отъ истиннаго пониманія русскаго духа — бодрого, свѣжаго и здороваго, а не томно-унылаго — все-таки представляютъ черты гармонии и голосоведенія, съ поразительнымъ талантомъ внесенныя въ оперную музыку изъ народной русской песни. Но полемика г. Стасова противъ исключительнаго поклоненія нашей публики опере. *Жизнь за Царя* имѣетъ весьма законное основаніе въ томъ чувствѣ оскорбленія, которому подвергается память великаго художника, когда общій приговоръ упорно предпочитаетъ его высочайшимъ произведеніямъ сравнительно слабыя сочиненія. Наши ценители, самоуверенно порицающие *Руслана и Людмилу* какъ музыку «нѣмецкую» и столь же самоуверенно покровительствующіе *жизни за Царя* какъ музыкѣ «русской», дѣйствительно, наносятъ оскорбленіе тени великаго художника, впервые доказавшаго намъ въ живыхъ образцахъ свободнаго творчества, что такое русская музыка. Тѣмъ не менее, если взглянуть на *Жизнь за Царя* помимо того безосновательнаго взгляда, котораго эта опера была безъ вины причиной, надобно признаться, что на ряду съ оборотами, перенесенными съ запада Европы, на ряду съ италиянизмама и галлицизмами, *Жизнь за Царя* содержитъ мѣста проникнутыя народностью. Мелодіи *Жизни за Царя* можно разделить, по отношенію къ тональности, на три категории. *Первую* изъ этихъ категорий составятъ мелодіи, построенныя на минорной гамме, или на мажорной съ модуляциями въ

другіе тоны: такая мелодія, хотя большею частію очень размахистія, свѣжія и красивыя, и по несимметричности своей постройкѣ имѣющія нечто раздольно-русское, противорѣчатъ основному требованію народнаго русскаго напева, требованію древней, *церковной* тональности, и поэтому никакъ не могутъ быть признаны *народными* въ своей технической фактурѣ. Сюда принадлежать три любимѣйшіе мотива этой оперы: *какъ мать убили*, *Ахъ не мне, бѣдному* (Ване), и *allegro* первой аріи Антониды. Мелодіи эти, вероятно, потому-то и сделались такъ скоро популярны, что народный складъ въ нихъ еще задержанъ италіянскими и французскими вліяніями, что въ нихъ онъ не выступаетъ съ тою рѣзкою особенностію, которая сделала бы его непонятнымъ для публики, привыкшей разговаривать на французскомъ языкѣ и пленяться италіянскою музыкой. Ко *второй* категоріи я отвесу те мелодіи, которыя *почти* цѣликомъ построены на семи не изменяющихся ступеняхъ церковныхъ ладовъ, но тѣмъ не менее местами подвергаются вторженію діезовъ или бемолей, противныхъ духу народной гаммы. Сюда принадлежать мелодіи: *Въ бурю во грозу* (которую открывается 1-е дѣйствіе), *Что гадать о свадьбѣ* (Сусанина), *Да, мой птенчикъ подрастетъ, въ службу царскую войдете* (его же), *Меня ты на Руси возлелѣялъ* (Ваня), *Не розань въ саду въ огородъ цвѣтетъ* (Собинина) и пр. Въ нихъ народный характеръ подчасъ сказывается уже весьма сильно, но все еще подмешивается элементъ чуждый: такъ превосходный хоръ интродукціи *Въ бурю во грозу*, начинающійся такъ энѣргически, такъ колоритно, испорченъ модуляціями въ минорный параллельный тонъ и на доминанту, модуляціями, неизвестными нашей народной музыкѣ. Примѣровъ такой непоследовательности, невыдержанности можно было бы привести очень много изъ *Жизни, за Царя*. *Третья* категорія составитъ изъ мелодій уже исключительно *діатоническихъ*, то-есть

исключительно придерживающихся основныхъ, неизмѣненныхъ звуковъ древнихъ ладовъ. Сюда принадлежатъ: хоръ гребцовъ: *Ледъ рѣку въ полонъ забралъ* (миксолидійская мелодія), голосъ Сусанина въ ансамбль 1-го дѣйствія: *Не настала еще пора* (фригійская мелодія) короткая мелодія женскаго хора въ первомъ финале: *Вотъ царь валя ставится, люди веселятся* (эолийская), хоръ крестьянъ: *Мы на работу въ лѣсъ* (дорійская мелодія), основная мелодія сиены прихода Поляковъ (въ $2/4$, также дорійская) мелодія женскаго хора: *Разыгралася, разливалася*(миксолидійская) наконецъ знаменитое *Славься* (также миксолидійская). Я не назвалъ нѣкоторыхъ другихъ мелодій, вполне диатоническихъ но искаженныхъ рутинною, неуместно модулирующею гармовизаціей: этимъ недостаткомъ особенно бросается въ глаза *Послѣ драки молодецкой* Собинина, мелодія вполне народная, если забыть ея аккомпаниментъ, но съ своимъ аккомпаниментомъ какъ нельзя более похожая на дюжинный, псевдорусскій и псевдочувствительный романсъ. Я потому позволилъ себе войти въ частности, не для всѣхъ одинаково ивтересныя, относительно вопроса, народны ли мотивы *Жизни за Царя*, что эта опера, нѣкоторыми считаемая вѣнцомъ русскаго музыкальнаго творчества, въ новѣйшее время подверглась, со стороны и крайнихъ сторонниковъ Глинки и нѣкоторыхъ его противниковъ, нападкамъ именно за отсутствіе въ ней русскаго элемента. И то, и другое мнѣніе имѣютъ основаніе въ действительности. Съ одной стороны, *Жизнь за Царя* — первое народное произведеніе нашей музыки, а потому появленіе этой оперы на нашемъ музыкальномъ горизонте, действительно, есть событіе, съ важностью котораго не можетъ сравниться появленіе *Руслана и Людмилы*, составляющее уже звено въ цепи начатой *Жизнью за Царя*; съ другой стороны, *Жизнь за Царя* — произведеніе не настолько народное какъ *Русланъ и Людмила*, хотя

этой последней опере не такъ посчастливилось и ее далеко не такъ любятъ, какъ любятъ *Жизнь за Царя*.

Такъ какъ народность *Руслана и Людмилы* не подвергнута у насъ такому сомненію, какъ народность *жизни за Царя*, то я не делаю перечня всѣхъ или главнѣйшихъ мелодій этой оперы, подобно перечню сделанному мной для решены вопроса о *Жизни за Царя*. Ограничусь замѣчаніемъ, что почти *есть* мелодіи второй оперы Глинки носятъ несомнѣнный отпечатокъ русской народности, что почти всѣ онѣ, съ той или другой стороны, уподобляются наилучшимъ изъ нашихъ народныхъ пѣсень. Народность такъ глубоко всецело овладѣла Глинкой, когда онъ писалъ *Руслана*, что даже чисто-лирическія части этой оперы, дивные монологи Ратмира и Гориславы, ею проникнуты, и что во всей опере лишь весьма немногіе, маловажные отрывки allegro 1-й аріи Людмилы, фраза финала: О, *витязи*, арія Фарлафа: *Близокъ ужъ часъ торжества моего*, балетъ 3-го дѣйствія, вальсъ Ратмира: *Чудный сонъ, живой любви*, арія Людмилы: *Ахъ ты доля*, въ 4-мъ дѣйствіе, піесы, исчезающія въ громадномъ, чисто-національномъ цѣломъ, носятъ следы италіинскаго или французскаго вліянія. Народный характеръ *Руслана* виденъ не только тамъ гдѣ задачей было обрисовать именно русскую народность: еще интереснее и назидательнее наблюдать преобладаніе русскаго музыкальнаго склада въ тѣхъ мѣстахъ этой оперы, где сюжетъ требовалъ мѣстнаго, нерусскаго колорита. Восхищаются мѣстнымъ колоритомъ, умѣніемъ переноситься въ данную народность и воспроизводить ее въ звукахъ, которымъ Глинка блеснулъ въ *Русланѣ*. Восхищеніе это вполне справедливо, и местный колоритъ составляетъ, конечно, одну изъ сторонъ этой неисчерпаемо-многосторонней оперы; но гораздо выше и гораздо глубже значеніе другаго факта, до сихъ поръ обойденнаго молчаніемъ, а именно, что музыка *Руслана* такъ удачно, такъ тонко и рельефно рисующая намъ разныя народности, никогда

въ этихъ мѣстныхъ картинахъ не теряетъ своего основнаго, чисто-русскаго типа. *Музыка Руслана, даже тамъ, где она изображаетъ народность не-русскую, и изображаетъ ее въ совершенствѣ, не перестаетъ быть музыкой вполне русскою.* Для разъясненія этого положенія, которое съ перваго взгляда можетъ показаться парадоксальнымъ, необходимо определить границы между *народнымъ стилемъ* и мѣстнымъ *колоритомъ* въ музыкѣ. Мне случалось слышать отъ людей весьма талантливыхъ и не лишенныхъ музыкальных свѣдѣній, что опера русскаго композитора тогда только должна быть русскою по стилю, когда дѣйствіе ея происходитъ въ Россіи; но что если место ея дѣйствія, напримѣръ, Палестина или древній Римъ, то и стиль музыки долженъ отречься отъ народнаго содержанія и стать еврейскимъ или древнеримскимъ стилемъ. Такое заблужденіе, вероятно, порожденное крайними теоріями о солидарности въ опере либретто и музыки, о жертвованіи самостоятельностью музыки для драматической «идеи», или, вернее, неправильнымъ приложеніемъ этихъ теорій къ операмъ, характерно изображающимъ отдаленныя страны и народы, разсѣивается въ прахъ предъ однимъ тѣмъ фактомъ, что *стиль* неизменно присущъ художнику и неразрывно связанъ съ его индивидуальностью, что не въ одной литературѣ, а вездѣ, Бюффоновское опредѣленіе «*le style cest l'homme*» не перестаетъ быть справедливымъ, какъ бы оно ни было избито. Если стиль действительно неразлученъ съ художникомъ, если художникъ во всѣ свои произведенія вноситъ те же формы, те же обороты, те же технически средства, те же красоты и недостатки, наконецъ, тотъ же духъ и міровоззрѣніе, — а такое единство отпечатка, такая типическая выдержанность тѣмъ более сильны, чѣмъ сильнее дарованіе художника и нисколько не исключаютъ собою разнообразія многосторонности, — то какъ же допустить, что

художникъ можетъ до безконечности перераждаться и совершенно отказываться отъ всѣхъ вліяній своей почвы и своего времени, по географическому требованію сюжета? Великіе музыканты, изображавшіе въ звукахъ ту или другую чуждую имъ народность, никогда не отрекались отъ своего я для вящаго выясненія характера этой народности. Въ древнее время они почти или вовсе не соблюдали мѣстнаго колорита, подобно тому какъ и древніе живописцы не соблюдали историческаго костюма; въ новейшее время они съ жаромъ бросились именно на местный колоритъ, но и тогда и теперь, и соблюдая и не соблюдая мѣстныя особенности, они ни на минуту не отказывались отъ своего личнаго, единаго и постояннаго отпечатка. Музыка обладаетъ такими громадными средствами, теника ея до того распространена и утончена, что можно, строго сохраняя во всѣхъ своихъ сочиненіяхъ условія одного рода и сообщая имъ чрезъ это общую фізіономію, пользоваться самою неограниченною свободою въ условіяхъ другаго рода, применяясь въ нихъ къ требованіямъ каждой отдельной задачи. Первыя изъ этихъ условій, проходящія чрезъ всю совокупность произведеній того или другаго музыканта, составляютъ его *стиль*; вторыя, видоизмѣняющіяся согласно характеру задачи, составляютъ, между прочимъ, и местный колоритъ. Различій здесь можетъ быть еще больше. Одна часть изъ свойствъ первой категоріи составитъ *народный* стиль художника и будетъ отличать *всѣ* творенія его народа отъ твореній другихъ народовъ; другая часть этихъ свойствъ образуетъ стиль *времени* художника, опять-таки отличія это время отъ предыдущихъ и послѣдующихъ; третья часть названныхъ свойствъ, наконецъ, составитъ личное достояніе художника и отличить его отъ современныхъ и одноплеменныхъ ему художниковъ. Точно также и свойства второй категоріи (видоизмѣняющіяся съ задачами, и потому *не* принадлежащія къ *стилю*) допускаютъ множество

подраздѣлений, въ которыя я здесь не войду. Чтобы доказать, что эта мысль о независимости постоянного стиля отъ измѣнчиваго выраженія не есть лишь фраза, я укажу на конкретныя данныя, неотразимо доказывающая справедливость этой мысли относительно музыкальной композиціи. Средства, которыми пользуется композиторъ, четырехъ родовъ: мелодическія, гармоническія, ритмическія и акустическія (такъ-называемая инструментовка). Каждое отдѣльное изъ этихъ средствъ очевидно распадается на множество подраздѣлений, и съ другой стороны, каждое изъ нихъ очевидно можетъ комбинироваться съ каждымъ другимъ. Далее, каждое отдельное изъ этихъ музыкальныхъ средствъ, и даже каждая отдельная форма его употребленія, можетъ существовать совершенно самостоятельно и группироваться съ любыми формами употребленія другихъ средствъ. Конечно, вкусъ и чувство сильно ограничиваютъ этотъ просторъ всевозможныхъ сочетаній; тѣмъ не менее просторъ этотъ, и въ границахъ изящнаго и разумнаго, все еще громаденъ. Отсюда объясняется, какъ музыкантъ можетъ, въ нѣкоторыхъ чертахъ, напримѣръ, гармоніи и мелодіи, сохранять свою индивидуальную фізіономию, а въ другихъ, напримѣръ, въ ритмическихъ и инструментальныхъ деталяхъ, бесконечно изменяться согласно идеѣ cadaго отдѣльнаго произведенія. Возвращаясь къ *Руслану и Людмилѣ*, мы замѣтимъ, что именно тотъ музыкальный факторъ, разборъ котораго у Глинки насъ здесь занимаетъ, мелодія, — и въ восточныхъ сценахъ этой оперы проникнуть духомъ русской пѣсни: какъ *жарь и зной* Ратмира, такъ и *О мой Ратмиръ* Гориславы, какъ женскій хоръ *Мирный сонъ! успокой сердце дѣвы!* такъ и мелодіи плясокъ четвертаго дѣйствія (разумеется, кроме готовой кавказской мелодіи *лезгинки*, вставленной Глинкой въ эти танцы), вполне подходятъ подъ условія русской народной музыки; восточный колоритъ всѣ эти

мелодіи получаютъ отъ остроумныхъ вычурностей гармонизаціи, отъ рѣзкихъ особенностей инструментовки, но самыя мелодіи — русскія, и нисколько не теряютъ отъ этого ни въ силѣ, ни въ уместности. Онѣ не были бы русскими мелодіями, еслибъ ихъ написали нерусскій или плохой русскій композиторъ. *Бахчисарайскій фонтанъ* Пушкина роскошно сверкаетъ красками Востока, искусно расточенными, но вмѣстѣ съ тѣмъ *Бахчисарайскій фонтанъ* произведеніе чисто-русское не только по своему неподобному стижу но и по внутреннему складу.

Те же народность мелодическаго склада господствуетъ и въ другомъ большомъ произведеніи зрелой эпохи Глинки, въ *князь Холмскомъ*. И здесь одна изъ наиболее *русскихъ* мелодій — превосходная еврейская песня: *Съ горныхъ странъ палъ туманъ*. Которою въ то же время справедливо восхищаются какъ глубокимъ выраженіемъ *еврейской* народности. Гораздо менее русскія, гораздо более проникнуты иноземными вліяніями, мелодіи большинства Глинкинскихъ романсовъ; причина этому та, что Глинка въ своихъ романахъ вполне субъективенъ, что въ нихъ онъ оставляетъ изображеніе широкой народной жизни, которую такъ глубоко понялъ и такъ безсмертно воспроизвелъ, а изображаетъ себя со своими скорбями и страстями. Его личность имела мало непосредственно-общаго съ народомъ. Онъ былъ богатый баричъ, любившій жить за границей и бойко переписывавшійся на французскомъ языкѣ. Можетъ-быть именно потому, что созерцалъ народъ въ далекой перспективѣ, а не въ непосредственной близости, Глинка такъ хорошо понялъ характеръ и духъ этого, разобщеннаго съ нимъ народа. Чтобъ охватить взоромъ громадный предметъ, надобно находиться на большомъ отъ него разстояніи: вблизи мы видимъ лишь частности, и эти частности своею исключительностію сбиваютъ и могутъ извратить наше заключеніе о цѣломъ. Такъ и въ художественной

жизни мы часто видимъ примеры, что глубочашія а обширнѣйшія изображенія народа исходятъ не прямо изъ нѣдръ его, а изъ образованныхъ классовъ общества, въ известной мере разлученныхъ съ непосредственными источниками народнаго вдохновенія. Но не всю свою музыкальную деятельность, а только большую часть ея посвятилъ Глинка картинамъ изъ исторической жизни нашего народа. Въ романахъ Глинки, хотя и здѣсь таится русское содержаніе, русскій основной элементъ, прежде всего сказывается челоѡкъ той эпохи, къ которой Глинка принадлежалъ, и которая хотя безсознательно стремилась къ народностямъ (въ которыя она теперь уже и успела излиться), но наружно преследовала совсѣмъ другіе идеалы, которыхъ я уже коснулся въ начале этой статьи, какъ выше было сказано, Глинка лишь отчасти, а ее вполне, соединяетъ въ своихъ сочиненіяхъ технически признаки русской народной песни. Это особенно сильно сказывается въ гармоніи. Гармонію Глинки можно разложить на два элемента, изъ которыхъ одинъ отличаетъ музыку Глинки отъ музыки собственно народной, другой отличаешь перваго русскаго композитора отъ композиторовъ иностранныхъ. Мы говорили, что русскія народныя песни требуютъ гармонизаціи исключительно трезвучіями, и что эта черта отличаетъ простонародную музыку отъ музыки высшихъ классовъ; мы говорили также, что русскія пѣсни требуютъ древнихъ, такъ-называемыхъ церковныхъ каденцій, и что эта черта отличаетъ русскую музыку вообще отъ западно-европейской. Послѣднее условіе мы находимъ у Глинки въ большей степени, нежели первое. Онъ чаще писалъ въ древнихъ ладахъ, нежели ограничивался трезвучіями. Последними онъ не ограничивался отъ того, что былъ однимъ изъ смѣлѣйшихъ и изобретательнейшихъ гармонистовъ своего времени, и поэтому съ любовью пользовался всеми богатствами современнаго ему стилия, и даже самъ расширилъ эти

богатства новыми и драгоценными приобрѣтеніями. Въ послѣдствіи мы будемъ говорить о музыкально-техническихъ частностяхъ, замѣчательныхъ у Глинки, и рассмотримъ, какія именно эти нововведенія; здесь же обратился прямо къ тѣмъ случаямъ, где Глинка съ любовью употреблялъ сочетанія трезвучій, характеръ которыхъ — ясный, светлый и простой, а потому, въ обширнѣйшемъ смысле слова, народный. Всѣ хоры *Жизни за Царя*, где поютъ крестьяне, въ особенности два гениальнѣйшіе изъ этихъ хоровъ, песня гребцовъ *Ледъ рѣку въ полонъ забралъ* и эпилогъ *Славься*, построены или преимущественно, или исключительно на трезвучіяхъ. На трезвучіяхъ также держится антродукція перваго дѣйствія *Руслана и Людмилы*, эта великолѣпная эпическая картина древней богатырской жизни. Склонность Глинки къ трезвучіямъ выражается и въ томъ, что более сложныя гармоніи у него очень часто являются въ виде *задержанной* (измѣненій трезвучной гармоніи, происходящихъ отъ одновременнаго перихода голосовъ изъ одного трезвучія въ другое), такъ что, освободивъ гармонію (повидимому очень затейливую и изобилующую диссонансами) отъ ея задержаний, мы получаемъ опять рядъ трезвучій, ясныхъ и прозрачныхъ. Эта склонность къ задержаніямъ ведетъ къ частому употребленію септаккордовъ на всѣхъ ступеняхъ гаммы (или *септаккордовъ въ предѣлахъ тона*) также первоначально происшедшихъ изъ трезвучій оживленныхъ задержаніями. Вспомнимъ нѣкоторыя изъ совершеннѣйшихъ твореній Глинки; вспомнимъ романсы: *Прости! корабль взмахнулъ крыломъ*, и *Прощайте, добрые друзья*; фразу Гориславы (въ третьемъ дѣйствіи *Руслана*): *Ужель на вѣкъ разстаться мнѣ*; фразу Ратмира въ томъ же дѣйствіи: *Прекрасна ты, но не одна прекрасна*; заключеніе песни Баяна (на словахъ; *И радости примѣта, дитя дождя и свѣта, вновь радуга взойдетъ*); нѣкоторыя изъ послѣднихъ

варіацій *Арагонской хоты*; антракты: къ четвертому действию *Руслана* и къ пятому дѣйствию *Холмскаго*; вспомнимъ, наконецъ, величественное и мощное задержаніе въ эпилоге *Жизнь за Царя* (гармонія, дѣйствіе которой на самыхъ не музыкальныхъ слушателей неотразимо), а именно аккордъ ми-фа-ла-до-фа, после нисходящей гаммы терціями — и мы убедимся въ постоянномъ, неослабномъ стремленіи Глинки къ задержаніямъ и отъ нихъ возникающимъ септаккордамъ. Тѣмъ не менее аккордика Глинки, взятая вообще, скорѣе поставитъ его въ разрѣзъ съ требованіями русской; народности, нежели выяснитъ эти требованія на практикѣ. Въ общей совокупности гармоніи Глинки слишкомъ много диссонансовъ, слишкомъ силенъ новѣйшій элементъ для гармоніи народной, первобытной. Гораздо ближе подошелъ Глинка къ народному идеалу съ другой стороны гармоніи, а именно въ отношеніи модуляціи, то-есть послѣдовательномъ сочетаніи различныхъ тональностей. Здесь вліяніе церковныхъ ладовъ, на которыхъ, какъ выше было изложено, построены русскія пѣсни, чувствуется въ двухъ явленіяхъ: въ упорномъ и оригинальномъ по своей упорности діатонизмѣ и въ частыхъ церковныхъ каденціяхъ. Диатовизмъ, то-есть ограниченіе семью основными звуками, въ противоположность новѣйшей музыкѣ, располагающей двенадцатью звуками, составляетъ необходимую принадлежность церковныхъ ладовъ. Отношенія (разстоянія) между семью ступенями церковныхъ ладовъ неодинаковы, отношенія между двенадцатью звуками нашей современной системы одинаковы: отсюда церковныя гаммы, насколько уступаютъ нашимъ современнымъ въ матеріальномъ богатствѣ (въ количествѣ звуковъ), настолько же превосходятъ ихъ въ духовномъ богатствѣ (разнообразіи отношеній и индивидуализаціи каждой отдельной ступени гаммы). Этотъ діатонизмъ — явленіе чрезвычайно интересное и

назидательное у Глинки. Ни одинъ изъ современныхъ Глинкѣ композиторовъ не держался принятой однажды тональности съ такою любовью, съ такою энергіей, какъ Глинка. Его стиль съ этой стороны напоминаетъ Себастіана Баха, у котораго, совершенно какъ у Глинки, изрѣдка прорывался необыкновенный даръ къ модуляціи въ отдаленные тоны и къ роскошному, фантастическому хроматизму, а постоянно преобладала, напротивъ того, любовь къ однажды принятому ладу и не менее поразительный даръ извлекать изъ ограниченнаго матеріала одной тональности богатѣйшія, грандіознѣйшія гармоніи. Съ этимъ направленіемъ въ связи любовь Глинки къ септаккордамъ въ предѣлахъ гаммы, ибо эти септаккорды, какъ уже гласить ихъ названіе, имѣютъ особенность удерживать гармоніи въ принятой тональности, укрѣплять и замыкать тональность. Упорство діатонизма повліяло не только на гармонію, но даже на композицію Глинки. Черта эта объясняетъ, почему Глинка такъ любилъ форму варіаціи и такъ рѣдко прибѣгалъ къ сонатной формѣ первая удерживаетъ всю піесу на одной тоникѣ, вторая вся основана на противопоставленіи старой тоникѣ какой нибудь новой (бывшей доминанты, медіанты и проч.). Что же касается до церковныхъ каденцій, составляющихъ самый решительный признакъ и отличіе древнихъ ладовъ отъ современныхъ, то гармонія Глинки ими изобилуетъ. Изъ множества *фригійскихъ* каденцій, встрѣчаемыхъ въ *Жизни за Царя*, назовемъ: въ первомъ дѣйствіи, каденцію на словахъ мужскаго хора: *Ужель опять гроза нагрянула на насъ?* каденцію на словахъ Сусанина: *Грозою на Москву воздвигнулся король;* каденціи на словахъ мужскаго хора: *Горе намъ!* и *Охъ, горькая Москва!* каденціи на словахъ Собинина: *когда жъ она была чужая? Чья же, когда не наша?* нѣсколько разъ, повторяемую каденцію на словахъ Сусанина: *Сто побѣдъ не стоятъ такого слуха!* въ третьемъ дѣйствіи, каденцію при четвертомъ повтореніи словъ: *Доброй*

славой я прославленъ; каденцію на словахъ квартета: *Запируемъ вѣсть*; обороты, конечно, не исключительнаго свойства обороты, встрѣчающіеся и у современныхъ Глинкѣ иностранныхъ композиторовъ, но не въ одинаковой мере. Но гораздо характернее *дорійскія* каденціи, представляющіяся современному пониманію какъ окончанія мажорной фразы на второй ступени отъ ея тоники: сюда принадлежатъ, кроме одной фразы въ хоре третьяго дѣйствія *Жизни за Царя: Мы на работу вѣльсь*, одна строфа въ пяти-четвертномъ хорѣ *Рулана и Людмилы*, а именно: *Лель таинственный, упоительный, ты восторги льешь въ сердце намъ* на словахъ: *въ сердце нашъ*, окончаніе введенія къ первой песне Баяна, на словахъ: *На Царьградѣ войною шли*; окончаніе первой фразы въ танцахъ четвертаго дѣйствія въ тактѣ $\frac{6}{8}$; если сюда же причислить подобныя каденціи съ *измѣненіемъ первой ступени*, то-есть уже формальныя модуляціи по приему новѣйшихъ гаммъ, то можно увеличить этотъ списокъ множествомъ другихъ примѣровъ. На множество *плагальныхъ* каденцій (заключеній посредствомъ трезвучій на четвертой и первой ступени гаммы), находящихся въ *Русланѣ и Людмилѣ*, уже указалъ г. Стасовъ; но въ особенности оригинальна и поразительна *эолійская* каденція (сочетаніе мажорнаго трезвучія съ минорнымъ, басъ котораго на малую терцію ниже баса перваго), которою заключается еврейская песня во второмъ дѣйствіи *Князя Холмкаго*. Каденція эта единственная въ своемъ родѣ, и если найдетъ подражанія, то быть-можетъ современемъ вытѣснитъ нынѣ употребительное заключеніе посредствомъ доминантъ-аккорда и трезвучія на тоникѣ. Какъ сильно было вліяніе на Глинку древнихъ ладовъ (ладовъ, исключительно почерпнутыхъ имъ изъ русскихъ пѣсень, ибо съ церковною музыкой времени возрожденія, Глинка, по увѣренію его біографа, познакомился гораздо позже сочиненія своихъ оперъ), видно изъ тѣхъ сопоставленій различныхъ тональностей, которыя

любилъ делать Глинка въ своей модуляціи. Новейшая мажорная гамма почти исключительно модулируетъ на доминанту; въ постройкѣ піесъ преобладаетъ квинтовое отношеніе: рѣдкія исключенія изъ этого закона, встрѣчающіяся, напримѣръ, у Бетховена, не могутъ поколебать его всеобщее значеніе. У Глинки, напротивъ того, мы постоянно видимъ модуляціи на терцію: стоитъ вспомнить модуляціонную постройку, въ первомъ дѣйствіи *Руслана и Людмилы*, песни Баяна: *Одѣнется весною*, и ея отношенію къ ансамблю: *Что слышу я?* вставленному между ея строфъ, а также арію Людмилы: *Горько мнѣ, родитель дорогой*, и ея отношеніе къ прелестному хору нянекъ и мамокъ: *Не тужи, дитя родимое*, также вставленному между ея анданте и аллегро; далее, постройку аріи Руслана во второмъ дѣйствіи, хора женщинъ: *Ложится въ поле, мракъ ночной*; рѣдко употребительный оборотъ, *безе доминантъ-аккорда новой тональности*, прямо на минорное трезвучіе верхней терціи мажорной гаммы (оборотъ, прославляемый панегиристомъ Веймарской школы), графомъ Лауренциномъ, у Вагнера, какъ возобновлеме Палестриновской гармоніи въ аріи Людмилы четвертаго дѣйствія: *Безумный кудесникъ*, на словахъ: *Не чары волшебства дѣвичее сердце*; постройку модуляцію увертюрь къ *Холмсколу* и къ *Руслану и Людмилѣ* и на-конецъ, — чтобъ окончить самымъ яркимъ примѣромъ, — смѣлый переходъ въ самомъ конце *Руслана и Людмилы* безъ всякихъ посредствующихъ тоновъ, изъ си-бемоль-мажоръ въ ре-мажоръ, следовательно опять на мажорную терцію. Всѣ эти сочетанія, тамъ где являются въ виде соотношенія малой терціи, основаны на эолійской гамме; где же являются какъ соотношеюе большой терціи, — на фригійской гамме. Надеюсь, что эти фактическія данныя, хотя неполныя, убѣдятъ тѣхъ, кто еще сомневается въ народности Глинкинской гармоніи. Никакъ нельзя отрицать того, что наряду съ явленіями

древнихъ ладовъ, свойственныхъ русской пѣснѣ, у Глинки постоянно встречаются и явленія новейшей гармоніи, выработанной школами италіянскихъ и нѣмецкихъ композиторовъ. Дело здесь не въ тѣхъ чертахъ, которыя Глинка имѣетъ общими съ композиторами другихъ странъ, а именно въ тѣхъ, которыя сообщаютъ его твореніямъ оригинальную фізіономию. Мы нисколько не отрицаемъ существованія первыхъ, и въ слѣдующей статьѣ намерены подвергнуть разбору всѣ техническія данныя Глинкинской музыки, не объясняясь изъ его народности. Народность Глинки не есть исключительная она его не замкнула отъ живаго участія въ движеніи западной музыки. Есть одна область, въ которой западное вліяніе на Глинку было даже сильнее, чѣмъ народно-русское: мы разумѣемъ ритмъ. Здесь Глинка оставилъ многое сделать своимъ пресмникамъ по отношенію къ народной самобытности стилия. Правда, у него встречается тактъ $\frac{5}{4}$ весьма русскій видъ такта, въ нѣкоторыхъ изъ лучшихъ хоровъ его оперъ (*Разыгралася, разливалася* въ третьемъ дѣйствіи *жизни за Царя; Не тужи, дитя родимое*, и *Лель таинственный, упоительный* въ первомъ дѣйствіи *Руслана и Людмилы*); правда, у него есть сложенія тактовъ по семи (песня Вани: *какъ мать убили*, и романсъ: *Я здѣсь Инизилья*), но примеры эти исчезаютъ въ сравненіи со множествомъ вполне симметричныхъ четныхъ размѣровъ, которые Глинка, какъ кажется, перенялъ у французской школы. квадратность сочетанія тактовъ между собой составляетъ даже отличительную черту его стилия. Она не ведетъ къ однообразно только потому, что уравнивается большимъ разнообразіемъ ритмическихъ сочетаній внутри каждаго такта. какъ бы то ни было, здѣсь Глинка дальше отошелъ отъ народа, или, точнее сказать, менее успѣлъ къ нему приблизиться, нежели въ мелодіи и гармоніи; здѣсь народный элементъ данъ лишь въ немногихъ намекахъ,

въ большинствѣ же случаевъ уступаетъ место общеевропейскому.

Ни у одного русскаго композитора, ни до Глинки, ни во время его, ни даже после него, мы не найдемъ столько чисто-народныхъ свойствъ, столько точекъ соприкосновенія съ наивнымъ творчествомъ русской песни, какъ у Глинки. Быть-можетъ, современное, более тщательное изученіе нашихъ народныхъ пѣсень вызоветъ въ будущемъ сочиненія, где воспроизведеніе русскаго характера будетъ сделано сознательнее и обдуманнее; быть можетъ, въ нашей музыкѣ появится реалистическая школа, которая успѣетъ столь же подробно и столь же фотографически изобразить народъ нашъ въ музыкѣ, какъ онъ уже изображается въ новейшей литературѣ. Но въ сфере идеалистическаго искусства (мы здесь беремъ идеализмъ въ самомъ высокомъ и чистомъ его значеніи, въ которомъ и Гёте, и Шекспиръ — идеалисты), едва ли будетъ Глинка превзойденъ, иди даже достигнуть по отношенію къ силѣ и глубинѣ народнаго тона. Пусть не всѣ мелкія подробности народныхъ пѣсень гармонируютъ съ подробностями Глинкинской композиціи: и тѣхъ условій, которыя Глинкой и сохранены, достаточно, чтобъ отличить каждую фразу *Руслана и Людмилы* или *Князя Холмскаго*, отъ сочиненій западныхъ композиторовъ. Въ стиль Глинки вполне вошли основныя свойства русской пѣсни: ея безбрежная размашистость, ея рѣзко-величавая простота, ея первобытная грація. Глинка сумѣлъ сохранить эти свойства среди богатѣйшаго развитія музыкальныхъ средствъ. Онъ сумѣлъ слить ихъ съ элементами новейшей жизни и высокой индивидуальности. Онъ сумѣлъ быть народнымъ не по заранее принятому и объявленному намеренію, не въ видѣ исключенія; для него народность не была непривычнымъ костюмомъ, надѣваемымъ изрѣдка, чтобы потешить себя и другихъ маскарадомъ и сейчасъ

же перемѣняемымъ на обычное италіянско-нѣмецко-французское платье; она была плотью я кровью его сочиненій, она одна способна дать объясненіе ихъ яркой своеобразности. Но именно потому, что народность глубоко проникла всю художническую натуру Глинки, она въ произведѣніяхъ его является обобщенною и выдвинутою изъ того тѣснаго, современно-реальнаго круга, въ которомъ всѣ мы могли бы легко узнать ее. Глинкинская музыка имѣетъ много общаго съ древнейшею, коренною музыкой нашего народа, ныне подвергающеюся, въ среде самаго народа, все большому и большому искаженію и вытесненію; но она имѣетъ очень мало общаго съ тою музыкой, которая, вслѣдствіе внѣшнихъ причинъ, проникаетъ теперь въ наше простонародье и делается его любимую музыкальною пищей. То, что большинство нашей публики встрѣчаетъ оглушительными рукоплесканіями какъ «чисто-русскую музыку», и что, къ сожалѣнію, мало по-малу действительно сродѣтся съ музыкальною жизнью нашего простонародья, не представляетъ для критическаго анализа решительно ничего общаго съ нашимъ народнымъ музыкальнымъ творчествомъ. Романсы Верстовскаго, Варламова, Алябьева, Гурилена, Климовскаго и другихъ (имъ же имя легионъ), по большей части крайне ограниченныя и однообразныя въ своей техникѣ, пробавляющіея какимъ-то ходячимъ лексикономъ общихъ мѣстъ относительно какъ гармоніи, такъ и методіи и ритма, получили для простонародья, узнававшего ихъ чрезъ посредство трактирныхъ «машинъ» и уличныхъ шарманокъ, значеніе какой-то моды, подражать которой становилось дѣломъ тщеславнаго соревнованія. Придетъ время, когда коренныя народныя мелодіи будутъ гораздо короче извѣстны собирающему ихъ музыкальному археологу, чѣмъ нѣуогда пѣвшимъ ихъ простолюдинамъ; когда между искусствомъ, возвысившимся на фундаменте народной пѣсни, и искусствомъ,

спутившаяся до уровня деревенской избы, будет порвана последняя связь. Теперь эта связь еще существует, и огромная часть нашего народа еще поетъ собственныя вѣковыя пѣсни, не замѣненныя новейшими издѣліями. Но замечательно, что тонкая аналогія музыкальной фактуры великаго композитора, Глинки, съ фактурой другаго великаго композитора, русскаго народа, для этого послѣдняго пропадаетъ, что его вкусы гораздо легче удовлетворяются произведеніями вполне нѣмецкими, или италіянскими, лишь бы они сильно говорили его чувству, нежели произведеніями Глинки, требующими для усвоения обильнаго запаса утонченныхъ настроеній, неизвѣстныхъ простолюдину. Распространенно Глинки въ массе одинаково вредятъ и высокое развитіе и богатство его гармоніи, и первобытная ясность и трезвость его мелодіи. Вредитъ сложность гармоніи, ибо простолюдинъ, долго пѣвшій одногласно, ныне дошелъ только до употребленія двухъ аккордовъ (имеющихся на его ми-бимомъ инструменте — «гармоніи», инструменте столь же мало русскомъ, какъ и его названіе) и естественно чуждается піесы, где въ каждомъ тактѣ его поражаетъ новый и новый аккордъ. Вредятъ трезвость и простота медодго, ибо свойства эти суть свойства эпическихъ временъ, создавшихъ народную песню, и глубоко диссонируютъ со страстностью и раздражительностью теперешняго настроенія, исполненнаго разлада, сомнѣній и борьбы: согласно съ этимъ и современный простолюдинъ съ любовью поетъ новѣйшія пѣсни, общедоступныя по своей тривіальной давнишней формѣ, но вместе съ тѣмъ сямпатичныя по-своему страстному, новейшему содержанію. Эта страстность содержаія, въ нѣсколько более обширныхъ и сложныхъ формахъ, составляетъ главное требованіе и такъ-называемой образованной публики, весьма часто находившей самыя высокія произведенія Глинки холодными, смешивая съ холодностью ихъ невозмутимую, кристальную ясность.

Сочиненія Глинки современны въ высшемъ смыслѣ этого слова, они глубоко воспроизвели, въ сфере музыкальной, идеи и настроенія нашего вѣка. Но чѣмъ геніальнѣе художникъ, и чѣмъ, вслѣдствіе этого, теснее связаны его творенія съ преобладающими идеями его вѣка, тѣмъ более эти идеи являются у него въ прекрасномъ обобщеніи, освобожденныя отъ всего, что быдо въ нихъ мелочнаго и недолговѣчнаго. Чѣмъ сильнее творчество, тѣмъ смелее сочетаетъ оно величины повидимому весьма отдаленныя, тѣмъ скорѣе возвышается оно надъ мелкими повседневными противорѣчмн до пониманія стройной общей гармоніи явленія. Нерѣдко чѣмъ болѣе художникъ согласенъ съ духомъ своего столѣтія, тѣмъ бодѣе противорѣчитъ онъ каждому отдѣльному году этого столѣтія. Примѣръ того, какъ общая, широкая современность художника неминуюемо ведетъ его къ частнымъ столкновеніямъ и противорѣчіямъ съ близорукими интересами минуты, представляетъ Гѣте. Едва ли кто-нибудь въ наше время усомнится, что основныя идеи XVIII столѣтія и той части нашего, которую мы уже прожили, ни въ одномъ художникѣ не отразились съ такою цѣлостью, какъ въ Гѣте; но именно эта многообъемлющая глубина его поэзіи выдвигала ее въ сферу обобщенія, иначе сказать, въ сферу идеала, и такимъ образомъ ставила ее въ разрѣзъ съ узкими, односторонними стремленіями, быстро смѣнявшимися одно другое при жизни Гѣте. Главная идея того вѣка, среди котораго жить и творить было суждено Глинкѣ, есть народность; идея эта въ настоящее время перешла въ практическое осуществленіе, при Глинкѣ она жила въ умахъ и сердцахъ. Въ это время стремленіе къ народности было у замѣчательныхъ музыкантовъ и другихъ странъ Европы. Шуманъ и Беллини, при всемъ громадномъ разстояніи между ними, служатъ оба краснорѣчивымъ тому доказательствомъ. Но у западныхъ композиторовъ народность сказалась не такъ рѣзко, какъ у Глинки.

Народы Запада составляютъ одну тѣсно-сплоченную семью, въ которой идеи и произведенія постоянно и быстро обмѣниваются, и которыя поэтому глубоко вліяютъ другъ на друга, такъ что искусство каждаго изъ нихъ можетъ быть объяснено лишь изъ искусства многихъ. Потому тамъ такъ возможны и такъ нерѣдки такія явленія какъ офранцуженный Италіянецъ Керубини, или онѣмеченный Французъ Берлиозъ, явленія серьезныя и глубокія, ничего общаго не имѣющія съ прискорбно-смѣшнымъ перерожденіемъ нѣкоторыхъ русскихъ во французскіе писатели, или италіянскіе композиторы. Хотя музыкальный стиль, напримѣръ современной Германіи — стиль весьма народный, тѣмъ не менѣе онъ есть результатъ огромной совокупности музыкальных фактовъ, въ числѣ которыхъ не послѣднее мѣсто занимаетъ и новѣйшая французская школа, — школа такъ-называемой «Большой оперы». Здѣсь разница между новыми композиторами Запада и Глинкой. Тогда какъ наилучшіе изъ западныхъ композиторовъ восприняли въ себя и внутренно переработали содержаніе *современныхъ* имъ композицій другихъ странъ, кромѣ своего отечества, на Глинку вліяли только классическія, успѣвшія сдѣлаться всеобщимъ достояніемъ композиціи Италіи, Франціи и Германіи; *современныхъ* ему великихъ композиторовъ Глинка зналъ или очень мало, или вовсе не зналъ. Такъ, по свидѣтельству г. Стасова, Глинка вовсе не зналъ сочиненій Шумана, съ которымъ, какъ мы будемъ имѣть случай показать, онъ имѣетъ такъ много общаго. Эта свобода отъ современныхъ вліяній, весьма часто увлекающихъ впечатлительную натуру въ исключительную и потому бесплодную сторону, дала оригинальному творчеству Глинки замѣчательный просторъ: насколько было необходимо для его обще-европейскаго значенія, онъ ознакомился и проникся великими образцами классической музыки, но счастливыя обстоятельства поставили его въ сторонѣ

отъ тѣхъ бурныхъ и нерѣдко мутныхъ потоковъ, которые уносили собой музыкальное развитіе современнаго Запада и могли бы повліять на развитіе Глинки слишкомъ непосредственно. Вотъ почему Глинка такъ поразительно оригиналенъ; вотъ почему пониманіе его красотъ идетъ такъ медленно и въ настоящее время оставляетъ такъ многого желать. Наша публика здѣсь еще не мѣрило: воспитанная на музыкѣ не-русской и въ душѣ любя изо всѣхъ родовъ музыки наиболѣе италіянскій, она все-таки, изъ поощренія отечественныхъ талантовъ, занимается и Глинкой и вообще судить его снисходительно, хотя не догадывается о громадности его значенія. Геніальная самобытность Глинки, вслѣдствіе совершеннаго отсутствія въ немъ привычныхъ и избитыхъ элементовъ, причина того, что и въ Германіи музыка его не приобрѣла еще ни уваженія у ученыхъ музыкантовъ, ни симпатій въ массѣ, несмотря на то что еще при жизни Глинки отрывки изъ его сочиненій были исполнены въ Берлинѣ, несмотря на авторитетъ знаменитаго учителя Глинки, Дена, справедливо гордившагося своимъ безсмертнымъ ученикомъ. И вѣроятно много еще пройдетъ времени, прежде чѣмъ Нѣмцы, вообще столь способные къ эстетической критикѣ, дойдутъ до сознанія, что и въ сферѣ, охотно считаемой ими своею исключительною собственностью, въ сферѣ оркестровой композиціи и музыкальной драмы, ихъ величайшіе композиторы имѣютъ равнаго и достойнаго соперника въ лицѣ малоизвѣстаго и непонятаго Русскаго.

Съ Глинкой русская народность вступила, какъ самостоятельная сила, въ музыкальную композицію. Это вступленіе совершилось ве безъ борьбы внутренней и внѣшней. Внѣшнюю борьбу, борьбу музыки Глинка съ произведеніями школь болѣе популярныхъ, мы видим и понынѣ. Борьба же внутренняя, совершавшаяся въ самомъ Глинкѣ, есть лучшее доказательство естественности процесса, приведшаго отъ слѣпаго

подражанія италіянско-французской манерѣ къ самобытной народности въ музыкѣ. Всякая новая истина, всякое новое направленіе, только тогда дѣйствуютъ благотворно, когда онѣ созрѣли и укрѣпились въ борьбѣ со стремленіями и воззрѣніями, которыя отстаивали авторитетъ преданія. Не то новое слово велико, которое сразу понимается и усваивается, но то, съ которымъ рутина ведетъ додголтнюю, ожесточенную борьбу. Во всей своей силѣ эта война сказывается въ томъ фактѣ, что великіе провозвѣстники новаго свѣта въ наукѣ и искусствѣ сами, въ началѣ своей дѣятельности, исповѣдывали старыя убѣжденія и придерживались стараго обычая, и затѣмъ постепенно, цѣной медленнаго и упорнаго исканія, доходили до своихъ безсмертныхъ откровѣній.

Такъ было и съ Глинкой. Многочисленныя сочиненія его, относящіяся къ двадцатымъ и къ первой половинѣ тридцатыхъ годовъ, стоить же мало народны, сколь же очевидно подражательны, какъ и лицейскія стихотворенія Пушкина. какъ Пушкинъ, Глинка черезъ множество дражательныхъ опытовъ, воспитавшихъ его талантъ, ознаменовавшихъ его съ формами, проникъ до полной самобытности русскаго содержанія какъ Пушкинъ создалъ русскій стихъ, такъ Глинка создаде русское *голосоведеніе*¹¹, являя народность не только въ

¹¹ Голосоведеніемъ въ музыкѣ называется периодическое содержаніе голоса, участвующаго въ общей гармоніи. Где мелодія не зависима отъ гармоническихъ законовъ, то-есть она является одна, въ музыкѣ одноголосной, тамъ нѣтъ голосоведенія въ томъ смыслѣ, который присвоенъ этому термину въ практическомъ языкѣ. Голосоведеніе начинается тамъ, гдѣ нѣсколько мелодій не только представляютъ каждая самостоятельное содержаніе, но и образуютъ между собою созвучія, то-есть могутъ быть пѣть одновременно. Одинъ изъ новѣйшихъ музыкальныхъ теоретиковъ, Гейгеръ, справедливо считаетъ голосоведеніе важнейшимъ мѣриломъ стилия въ отсутствіе хорошаго голосоведенія безстильностью. Русскіе композиторы, явившіеся уже послѣ Глинки, по примѣру его, отличаютъ огромную способность къ оживленному веденію голосовъ, замѣчательно не зависимыхъ оданъ отъ другаго, какъ въ

общемъ духѣ своихъ твореній, но и въ ихъ технической постройкѣ.

Сходство Глинки съ Пушкивымъ не ограничивается ихъ народнымъ значеніемъ: оно простирается на многія свойства ихъ таланта. Оба они отличаются необыкновеннымъ мастерствомъ формы, необыкновеннымъ изяществомъ внѣшней отдѣлки, необыкновенною чистотой и прозрачностью, являющимися у нихъ не въ видѣ педантскаго старанія и принужденія, а какъ врожденная особенность характера. Эта замѣчательная чистота та классичность, свободныя отъ всякой изысканности, дѣлають и Пушкина, и Глинку явлениями столь же оригинальными среди нашего вѣка, вообще высококомѣрно-небрежнаго къ стилю и фактурѣ, какъ въ прошлый вѣкъ были оригинальны художники, отличавшіеся смѣлостью оборотовъ и непризнаваніемъ академической традиціи. Неправильность техники теперь уже не рѣдкость, ея не удивишь никого, и трудно превзойти въ ней современныхъ художниковъ, не впадая въ смѣшныя или безобразныя крайности; не даромъ же вѣкъ нашъ прославляется дешевыми фразерами какъ вѣкъ художественной свободы, отрицанія тѣсныхъ условныхъ рамокъ и т. д. и т. д. Но оригинально и свѣжо явленіе, именно въ этотъ вѣкъ, художника склоннаго къ античной строгости и цѣломудрію формы. Далѣе, это совершенство владѣнія формой ведетъ того и другаго художника къ тому, что они капризно играютъ формой, съ намѣреніемъ избирая форму наиболѣе трудную или неблагоприятную, дабы и въ ней явить безконечную легкость и гибкость своего дарованія. Множество формъ стихосложенія, въ которыхъ съ одинаковымъ совершенствомъ сочинялъ Пушкинъ, могутъ служить параллелями множеству варіацій и имитацій, въ

направленіи, такъ и въ ритмѣ, но никогда не нарушающихъ общей стройности и цѣльности гармоніи.

которыхъ Глинка обнаруживалъ и затѣйливость своего воображенія, и безукоразненность своей техники. Исканіе разнообразія формы, любовь къ облеченію своихъ мыслей въ непривычный костюмъ, повели того и другаго къ воспроизведенію самыхъ различныхъ народностей. Безконечная измѣнчивость таланта Пушкина, его превосходныя подражанія стилю самыхъ различныхъ эпохъ и народовъ слишкомъ хорошо извѣстны, чтобъ ихъ здѣсь выставлять. Съ ними достойно соперничаютъ тѣ разнообразныя картины народной жизни, которыми сыпалъ Глинка: жизни испанской въ *Арагонской* хотѣ; жизни польской въ *Жизни за Царя*; жизни восточной въ третьемъ и четвертомъ дѣйствіяхъ *Руслана и Людмилы*; жизни средневѣковой, рыцарской, въ *Холмскомъ*; наконецъ, самой русской жизни въ языческой періодъ (*Русланъ*) и въ новѣйшій (*Жизнь за Царя*). Гибкость и измѣнчивость дарованія Глинки, совершенно перераждающагося съ каждую новою задачей, составляютъ опять такую рѣдкую черту въ нашъ вѣкъ, вѣкъ сильныхъ, одностороннихъ, замкнутыхъ въ себѣ индивидуальностей, каковы въ музыкѣ Веберъ, Шопень, Шуманъ, Вагнеръ, Листъ, — что еще болѣе возвышаетъ оригинальность его художнической фізіономіи. Мы вѣримъ, что наступить пора рѣшительнаго вліянія Глинки и на западныхъ композиторовъ. Между народами западной Европы музыкальное первенство переходило отъ Нидерландцевъ къ Италіянцамъ, отъ Италіянцевъ къ Французамъ и Нѣмцамъ; у этихъ двухъ народовъ, преимущественно у Нѣмцевъ, музыкальное первенство упрочилось въ настоящее время. Школы французская и германская, первая въ оперѣ, вторая во всѣхъ остальныхъ родахъ сочиненія, теперь царятъ нераздѣльно въ музыкальной Европѣ. Изъ нихъ самая обширная, самая выработанная, самая богатая великими именами — школа германская. Нельзя не отдать справедливости ея громаднымъ заслугамъ, нельзя не

преклоняться предъ величіемъ и разнообразіемъ ея произведеній. Но нельзя так-же не видѣть, что эта школа уже высказала свое содержаніе, что ея свѣжесть и непосредственность начинаютъ выдыхаться, что она приходитъ въ упадокъ. Упадокъ этотъ больше всего обличается тою отрицательностью направленія, которая господствуетъ въ произведеніяхъ Вагнера и Листа, двухъ самыхъ крупныхъ дѣятелей германской музыки въ послѣднее время. Исходная точка ихъ дѣятельности это отрицаніе всякой музыки, которая сама себѣ цѣль; для нихъ музыка только тогда получаетъ *raison d'être*, когда она опирается на опредѣленную поэтическую задачу. Исканіе въ какомъ-нибудь искусствѣ чуждой ему опоры — симптомъ опасный и худой; симптомъ этотъ уже проявляется у великаго музыканта, положившаго начало упадку музыки, у Бетговева, на нѣкоторыя сочиненія котораго именно и опирается современное германское направленіе. Но явленіе, Бетговева мелькающее въ сонмѣ другихъ, явленіе «програмной музыки», теперь, у новѣйшихъ музыкантовъ Германіи, возводится въ абсолютную теорію, въ музыкальное евангеліе: и многозначительно, что полу-музыкальныя, полу-поэтическія композиціи Листа и Вагнера, эти странныя амфибіи двухъ совершенно различныхъ міровъ, въ то же время высочайшія, произведеія современной германской музыки; что съ ними не идутъ ни въ какое сравненіе наилучшія сочиненія консерваторныхъ музыкантовъ, что такимъ образомъ все движеніе германской музыки действительно привело, въ своемъ крайнемъ исходѣ, къ разрушительной дѣятельности Листа и Вагнера. Но это еще не все. Техническое содержаніе самой этой музыки столь же отрицательнаго и революціоннаго свойства, какъ и проповѣди ея композиторовъ. Мелодія потеряла прежнюю органическую цѣльность, она разрознилась и мелкіе отрывки, непрерывно повторяемые. Гармонія также

лишилась единства, сдѣлавшись изъ діатонической и хроматической *энгармонической*: значеніе звуковъ састематически искажается, діезы безпрестанно превращаются въ бемоли, бемоли въ діезы; рѣзкій эффектъ этого превращенія, еще недавно величайшая рѣдкость въ гармоніи, теперь становится избитымъ общимъ мѣстомъ. Ритмъ, еще ведавно столь оживленный, легкій и подвижной, у Вагнера, расплылся въ безразличный рядъ длинныхъ, протяжныхъ нотъ: это — обширное море звуковъ, въ которомъ утопаетъ всякій твердо очерченный образъ. Наконецъ инструментовка, конекъ нашего времени, у разбираемой школы до того изысканна и высижена, до того хитросплетенна и затѣйлива, что краснорѣчиво изобличаетъ необходимость, взамѣнъ челоуѣческихъ, духовныхъ факторовъ мелодическаго вдохновенія, не достающаго у ея корифеевъ, дѣйствовать внѣшними, механическими средствами. Такимъ образомъ, музыка Вагнера и Листа, несмотря на могучую оригинальность перваго и на глубокомысліе и идеальный полетъ втораго, несмотря на общую имъ обоимъ роскошную яркость и опьяняющую пряность стиля — музыка болезненная, подточенная разлагающими историческими вліяніями¹².

Германская музыка уже договорилась до своего послѣдняго слова. Въ этомъ сознаются и болѣе глубокіе изъ ея критиковъ: такъ превосходный историкъ музыки, возстановившій истинное значеніе нидерландскаго періода, Амбросъ, говоритъ въ своихъ *Историческихъ очеркахъ изъ современной музыкальной жизни* (Culturhistorische Bilder aus dem Musik-leben der

¹² Справедливость требуетъ упомянуть здѣсь о величайшемъ изъ современныхъ композиторовъ. Гекторъ Берліозъ. Берліозъ, въ противоположность только что названныхъ Листу и Вагнеру исполнилъ мелодической и ритмической жизни; его оригинальность и свежесть поразительны. Но а у него энгармонизмъ гармоніи и разрозненность формы указываютъ на упадокъ искусства, теперь свершающійся

Gegenwart, стр. 186—187, изд. 2-е, 1865 г.); «Теперь мы имѣемъ дѣло съ искусствомъ, усомнившимся само въ себѣ и приходящимъ въ разложеніе». Также: «Едва ли кто-нибудь захочетъ не понимать, что коренныя основы музыкальнаго сочиненія поколеблены» Совершенно случайно а самъ не замѣчая того, тотъ же критикъ указываетъ на великое значеніе упадка германской музыки для Россіи. Говоря о томъ, что этотъ упадокъ (кроме Италіи, гдѣ онъ уже вполне сказался и музыка теперь испытываетъ процессъ разложенія) покаместъ ограничивается одною Гермамей, онъ продолжаетъ: «Другія страны, какъ Россія, Швеція или Северная Америка, сначала должны усвоить тѣ штандпункты, которые по теоріи «музыки будущаго» уже устарѣли». Иными словами, это значитъ, что если музыка и достигла зенита и теперь начинаетъ съ него опускаться въ Германіи, то есть еще другія, свѣжія, непочатыя и вмѣстѣ съ тѣмъ музыкально-одаренныя народности, въ которыхъ круговращеніе искусства еще все впереди.

Два великіе залога, народная пѣсня и Глинка, ручаются намъ за то, что въ ряду этихъ народовъ музыкальнаго будущаго Русскій — непослѣдній. Глубина нашихъ народныхъ пѣсень еще не исчерпана, ихъ огромныя сокровища даже только въ самой незначительной мѣрѣ сдѣлались извѣстны. Точно также и Глинка, самый *классическій*, самый строгій и чистый между первоклассными композиторами XIX столѣтія, еще не оцѣненъ въ своемъ значеніи и мало кому извѣстенъ во всемъ своемъ объемѣ. Говоря о Шведахъ и Сѣверо-Американцахъ, музыкальная дѣятельность коихъ ничтожна, Амбросъ не догадывался, что давно уже окончили свое поприще геніальный русскій музыкантъ, сочиненія котораго, здоровыя и свѣжія, содержатъ въ себѣ обновляющіе элементы, способные оплодотворить музыкальное развитіе и положить начало новой школы. Діатонизмъ мелодіи, преобладаніе трезвучій и церковныя каденціи въ гармоніи, совершенная свобода ритма, все это элементы, глубоко-противоположныя музыкальному содержанію нашего

времени: хроматизму, диссонирующей гармоніи, избитымъ мажорнымъ и минорнымъ каденціямъ, однообразію ритма; все это элементы, которые русская школа можетъ внести въ общую сокровищницу европейской музыки. Посредствомъ ихъ она упрочить свою самостоятельность и возьметъ первенство въ свои руки; посредствомъ ихъ она выяснитъ и пробудитъ громадныя музыкальныя данныя, дремлющія въ славянскомъ племени. Начала, на которыхъ зиждется русская народная музыка, тождественны съ тѣми, на которыхъ покоилась музыка временъ возрожденія, нидерландская и италіянская: и если ваше молодое развѣте не загубятъ несчастныя обстоятельства, если ему дано будетъ совершаться правильно и нормально, мы выставимъ такой же рядъ великихъ именъ композиторовъ, мы такъ же решительно преобразимъ музыку, какъ преобразовали ее Нидерландцы и Италіянцы въ лицѣ своихъ Окенгеймовъ, Жоскиновъ, Климентіевъ, Ципріановъ, Орlando Лассо, Палестринъ, Маренціо, Габриели.

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

формы, тогда какъ прогрессивная школа (Веймарская) преимущественно развила гармонію и инструментовку. Взятые вмѣстѣ, современные музыканты Германіи выражаютъ искусство, дошедшее до высшаго развитія механизма, хотя уже теряющее прежнюю мощь и глубину содержанія. Это совершенство механизма только одно и объясняетъ почему Германія такъ сильно вліяетъ на музыкальное развитіе сосѣднихъ ей странъ, почему она въ теченіе столѣтій высылала во Францію музыкальныхъ піонеровъ (Глука, Герольда, Мейербера, Оффенбаха), почему она въ настоящее время взяла Россію подъ свою музыкальную опеку. Отделаться отъ этой опеки, стать на собственные ноги и въ свою очередь произвести реформу въ музыкальной Германіи, русская школа сможетъ не иначе какъ усвоивъ себѣ все оружіе этой бдестящей техники, этого полного владѣнія матеріаломъ, но здѣсь приходится оглянуться на нашу музыкальную обстановку съ глубокимъ сожалѣніемъ и стыдомъ. Серіознаго изученія музыки нѣтъ знанія блистаютъ своимъ отсутствіемъ; и, верный спутникъ невежества, хвастливая и самодовольная уверенность въ своемъ превосходствѣ царствуетъ въ нашихъ музыкальныхъ рецензіяхъ, усыпляющихъ нашу самодѣятельность презрительными и голословными отзывами о «нѣмецкой» музыки и столь же голословными хвалебными возгласами по поводу ничтожнѣйшихъ явленій русской музыки. Не стараюсь усвоить себѣ гармоническое и контрапунктическое искусство, наши композиторы, воспитанные этою поверхностною и самонадѣянною критикой, остаются обыкновенно подражателями какъ бы, нерѣдко, ни считали себя оригинальными. Чтобъ овладѣть огромною и разбросанною областью, нашихъ народныхъ пѣсень (овладѣть теоретически — посредствомъ анализа; овладѣть практически — посредствомъ гармонизации арранжировокъ) нужно много знанія и много труда; то и другое воспитывается не самовосхваленіемъ. Я здѣсь

еще разъ укажу на интереснѣйшій *Сборникъ Русскихъ народныхъ пѣсенъ* г. Балакирева, какъ на достойный образецъ для соревнованія, Гармонизаціи этого даровитаго композитора исполнены изящества, даже тамъ, гдѣ онѣ (какъ выше было указано) нарушаютъ собою цѣльность характера народной пѣсни. Но число пѣсенъ (40), гармонизованныхъ г. Балакиревымъ, ничтожно не только въ сравненіи съ числомъ народныхъ пѣсенъ существующихъ, но даже съ тою небольшою ихъ частью, которая уже собрана, то-есть записана и напечатана въ разныхъ изданіяхъ. Далѣе: нельзя ограничиваться прибавленіемъ къ однополовой пѣснѣ фортепіаннаго аккомпанимента. Это было бы слишкомъ мелко и ничтожно въ виду того, что на фундаментѣ народныхъ пѣсенъ Фландріи, Германіи и Франціи въ XVI столѣтіи выстроились колоссальныя контрапунктическія зданія, безсмертныя мессы, гимны, псалмы, наконецъ свѣтскіе хоры, возбуждающее и въ нашъ вѣкъ изумленіе своею стройностью, своимъ совершенствомъ техника, а болѣе всего своимъ бдагоговѣйнымъ, идеально-восторженнымъ настроеніемъ. Мнѣ могутъ отвѣтить, что-то были произведенія хоровыя и притомъ большею частью церковныя — два атрибута, которыхъ нельзя искусственно воскресить теперь, когда прошелъ вѣкъ ихъ процвѣтанія; мнѣ скажутъ, что въ сферѣ инструментальной композиціи, нынѣ исключительно преобладающей, мы имѣемъ такія обработки народныхъ русскихъ пѣсенъ, какъ *Камаринская* Глинки и нѣкоторыя новѣйшія фантазіи. По моему убѣжденію, *Камаринская*, превосходная какъ юмористическое сочиненіе для оркестра, по отношенію къ народнымъ пѣснямъ не болѣе какъ указаніе на тѣ огромныя сокровища, которыя здѣсь еще подъ землей. Не въ скерцозной формѣ исключительно, не исключительно для оркестра, а во всѣхъ родахъ, формахъ и размѣрахъ сочиненія можемъ мы выливать стройные образы изъ

этой богатой руды. Я указаль уже на тѣ свойства нашихъ народныхъ пѣсень, развитіе которыхъ Глинка предоставилъ потомству, давъ намъ лишь намеки на ихъ многозначительное присутствіе. Свойства эти — ритмъ и аккордика, другими словами, преобладающая несимметричность и преобладающія трезвучія. Развить и воспитать въ себѣ эти свойства — задача теперешняго музыкальнаго поколѣнія, задача затрудняемая тѣмъ, что наше современное воображеніе, наперекоръ народнымъ требованіямъ русскаго элемента, преисполнено воспоминаніемъ ритмовъ узкихъ, бѣдныхъ, маршеобразныхъ, и гармоній диссонирующихъ, напряженныхъ, болѣзненныхъ.

Наконецъ, пѣсни не вездѣ должны и не вездѣ могутъ видимо присутствовать въ композиціи. Если мы вполнѣ изучимъ красиво-волнистыя линіи ихъ мелодій, тональности ихъ гармоніи, безбрежное раздолье ихъ ритмическихъ сочетаній — мы проникнемся этими качествами, мы сростемся съ этими корнями, мы будемъ русскими въ нашей музыкѣ и не внося въ свои сочиненія той или другой пѣсни. Но трудъ этого изученія весь впереди. Для него нужны таланты, а въ талантахъ у васъ нѣтъ недостатка: они всплываютъ и гибнуть ежеминутно, гибнуть именно отъ того, что одного таланта мало, что однимъ талантомъ въ искусствѣ ничего не возьмешь. Для труда нужна еще энергія, которою мы, по крайней мѣрѣ до сихъ поръ, не отличались, и нужно знаніе, которымъ мы еще такъ небогаты. Да устремится же наше юное искусство по этому пути серьезнаго и глубокаго изученія, да приобрѣтетъ оно, въ борьбѣ съ техническими трудностями контрапункта, въ анализѣ великихъ композицій прошлыхъ вѣковъ, ту крѣпость мысли и то смиреніе предъ исторіей искусства, безъ которыхъ не мыслимъ высокій подвигъ создать свою, народную музыку.

СТАТЬЯ ВТОРАЯ.

I.

Глинка создалъ *русское* голосоведеніе и тѣмъ самымъ доказаль, что условія, поражающія голосоведеніе (мелодію обусловленную другими одновременными мелодіями) у насъ, отличны отъ тѣхъ, которыми опредѣляется оно въ Германіи. Условія эти, для каждаго отдѣльнаго голоса въ гармоніи, заключаются въ содержаніи другихъ голосовъ. Голоса въ гармоническомъ соединеніи взаимно ограничиваются и связываются, взаимно поддерживаются и оживляются: какой-нибудь мелодическій оборотъ, положимъ въ тенорѣ, заключаетъ множество оборотовъ для альты или сопрано, въ отдѣльности прекрасныхъ, но въ одновременномъ соединеніи съ теноромъ невозможныхъ; но вмѣстѣ съ тѣмъ, исключая одни обороты для этихъ голосовъ, вторящихъ или, какъ говорятъ, *контрапунктующихъ* тенору основной голосъ¹³ неизбѣжно вызываетъ, въ интересахъ общей гармоніи, другіе обороты въ каждомъ контрапунктующемъ голосѣ, обороты, изъ коихъ нѣкоторые представляютъ высокую мелодическую прелесть. Эта-то контрапунктическая необходимость, вслѣдствіе которой одна мелодія, гармоніи ради, вызываетъ непременно такую-то другую, или такія-то двѣ, три, четыре другія, не должна, конечно, быть понята безусловно, иначе не осталось бы вовсе мѣста для изобрѣтенія и фантазіи. Не весь данный голосъ, а только нѣкоторыя его части, на примѣръ, окончаніе всего голоса

¹³ Основной голосъ, не принадлежащій контрапунктисту, а только взятый имъ какъ мотивъ для сочиненія, называется въ отличіе отъ другихъ, *даннымъ голосомъ*.

и отдѣльныхъ его частей (колѣнъ), необходимо требуютъ извѣстнаго контрапункта; большая часть контрапунктовъ или вторящихъ голосовъ не свободны лишь при какихъ-нибудь внѣшнихъ условіяхъ, налагаемыхъ композиторомъ на себя для произведенія того или другаго эффекта, или въ видахъ удобоисполнимости тѣмъ или другимъ инструментомъ. Такимъ образомъ, голосоведеніе зависитъ, вопервыхъ, отъ даннаго голоса, вовторыхъ, отъ предѣловъ и механизма тѣхъ орудій, для которыхъ месса назначается. Возвращаясь къ различію между Глинкинскимъ (русскимъ) голосоведеніемъ и нѣмецкимъ или италіанскимъ, я заключаю, что или данные голоса наши отличны отъ западныхъ, или органы, которые преимущественно исполняютъ русскую музыку, другіе нежели на Западѣ, или наконецъ, различіе простирается на тѣ и другіе. Послѣднее такъ и есть. Данные голоса русскіе не тѣ, что современные данные голоса на Западѣ. Русскія музыкальныя орудія совсѣмъ иныя, чѣмъ преобладающія орудія западной музыки. Первое было высказано и, по мѣрѣ силъ, доказано въ предыдущей статьѣ нашей, гдѣ мы подвергли критическому анализу различіе между русскими народными пѣснями, этими вліятельнѣйшими изъ данныхъ голосовъ, в художественною музыкой Запада. Второе, то-есть различіе русскихъ музыкальныхъ органовъ отъ иностранныхъ, до сихъ поръ еще не выяснилось съ достаточною силой въ нашей композиціи, хотя глубоко коренится въ бытовыхъ особенностяхъ народа. Разсѣянныя и искаженныя черты этой-то особенности русской музыки лишь кое-гдѣ выглядываютъ изъ-подъ груды иноземныхъ, а отчасти и туземныхъ, искаженій, навязывавшихъ нашему воспріимчивому народу именно тѣ стороны музыкальной композиціи которыя наиглубже диссонируютъ съ его собственнымъ музыкальнымъ складомъ. Какъ древняя надпись, на половину разрушенная временемъ, представляется

неопытному взору безмысленными отрывками словъ и складовъ, но подъ неотступно испытующимъ взоромъ историка воскресаетъ въ своей старинной полнотѣ, дополняясь логически в грамматически необходимыми частями, возстановленными догадливостью ученаго, такъ и русская музыка, вѣковыя народныя черты которой глубоко исказились отъ беззащѣтчивыхъ quasi-улучшеній иностранцевъ, отъ тупаго равнодушія нашей собственной среды къ русскимъ народнымъ памятникамъ, современемъ раскроетъ свой истинный характеръ, свои эстетически-неизбѣжныя требованія предъ изучающаю ея музыкантомъ. Эти эстетическія требованія, при условіи честнаго и вполне объективнаго изученія народности, необходимо определять и характеръ такихъ видовъ музыки, которые совсѣмъ неизвѣстны нашему народу: народность и въ этихъ видахъ, ея доселѣ нетронутыхъ, обнаружить тяготѣніе къ некоторымъ приѣмамъ, ей сроднымъ, и оттолкнуть многіе другіе, ей антипатичные. Народно въ искусствѣ не одно то, что непосредственно родилось на почвѣ народа, не только обрядъ, преданіе, пѣсня, пляска, но и то, что свободно создано позднѣйшимъ художникомъ, какъ выводъ, какъ разумно изящное произведеніе простѣйшихъ народныхъ факторовъ. Наша народная музыка въ тѣсномъ смыслѣ не знаетъ гармоніи, но тѣмъ не менѣе, есть гармонія согласная съ духомъ нашей музыки и въ этомъ смыслѣ народная, а есть гармонія антинародная: первая та, которую можно применять безъ искаженія народной мелодіи, вторая (и болѣе употребительная) та, которая въ нѣкоторыхъ случаяхъ (въ каденціяхъ) требуетъ, въ другихъ (въ выборѣ консонансовъ и диссонансовъ) по крайней мѣрѣ облегчаетъ искаженія (а именно введеніе діезовъ и бемолей). То же должно сказать и о выборѣ музыкальныхъ органовъ для народно-русскихъ произведеній, о русской инструментовкѣ. Народъ нашъ не имѣетъ инструментовки, какъ не имѣетъ и гармоніи.

Но основныя качества русской народной пѣсни указываютъ на большую годность ея для одного разряда инструментовъ нежели для другаго. И здѣсь, какъ въ вопросѣ о гармоніи, современные зачатки музыкальной народности въ Россіи ближе всего подходятъ, по своимъ признакамъ, къ музыкѣ Нидерландовъ, Франціи, Германіи въ концѣ среднихъ вѣковъ и въ періодѣ возрожденія. И здѣсь, следовательно, вполне удовлетворительный отвѣтъ на сомнѣнія и противорѣчія, хаотически громоздящіяся въ современной русской музыкѣ, можетъ дать лишь исторія музыки, а отвѣтъ на вопросъ, почему у насъ такъ сбиты и перепутаны всѣ понятія о потребностяхъ нашего народа, о его истинныхъ влеченіяхъ и вкусахъ въ музыкальномъ отношеніи, находится въ томъ печальномъ фактѣ, что наши музыканты почти не изучаютъ исторіи музыки. Исторія музыки, въ сейчасъ названномъ періодѣ, показываетъ намъ примѣръ того, какъ народная пѣсня, въ тональности и даже во многихъ частностяхъ техники весьма схожая съ русскою, при вполнѣ благопріятныхъ обстоятельствахъ, развилась до величайшаго процвѣтанія хороваго голосоведенія и богатѣйшей гармоніи; какъ она породила, на освоеніи *контрапунктической необходимости*, безчисленныя мелодическія фразы и обороты, и въ томъ числѣ нетлѣнныя музыкальныя красоты въ голосахъ, прибавленныхъ къ гомофоннымъ народнымъ пѣснямъ гениальными тружениками нидерландскаго періода; какъ она вызвала неисчерпаемогибкія формы фуги, имитацій; какъ она, въ этой красѣ органически-выросшей гармоніи, получила немислимое нынѣ распространение и популярность въ публикѣ, какъ контрапунктическое хоровое пѣніе, основанное на простонародныхъ мотивахъ, сделалось въ XVI столѣтіи не менѣ любимымъ и всеобщимъ нежели въ наше время салонная игра на фортепіано.

Вся эта музыка, столь неразрывно связанная съ основными законами древне-народной пѣсни, была музыка вокальная, многоголосная (полифонная) и притомъ лишенная инструментальнаго аккомпанимента. Съ нашею, русскою, она имѣла общее то, что, вопервыхъ, была основана на простонародныхъ пѣсняхъ¹⁴, вовторыхъ, держалась церковныхъ ладовъ, а втретьихъ, въ гармоническомъ отношеніи, состояла изъ однихъ трезвучій. Она была доведена до высшаго совершенства, и ея блестящія качества сошлись не случайно, не по прихоти композиторовъ или мимолетной моды, а напротивъ органически разрослись подъ вліяніемъ счастливѣйшей, благосклоннѣйшей обстановки. Народная пѣсня, это чистейшее произведеніе человѣческаго голоса, при полномъ невмѣшательствѣ постороннихъ обстоятельствъ, имѣетъ большее притяженіе къ контрапункту однородному съ нею, следовательно также вокальному, нежели къ инструментальному, Далѣе, средневѣковое процвѣтаніе религіознаго искусства повлекло къ огромному распространению церковнаго пѣнія, между тѣмъ какъ музыкальные инструменты, почти исключительно посвященные пляскѣ и свѣтской забавѣ, находились, по духу времени, въ величайшемъ презрѣніи. Между тѣмъ какъ церковные пѣвчіе получали основательное музыкальное образование, какого они теперь уже нигдѣ не получаютъ, инструментисты, забытые и презираемые, находились на ступени грубѣйшаго балаганства, пробавляясь въ своемъ ремеслѣ механическою рутинной. Очень естественно, что великій прогрессъ средневѣковой музыки, выразившійся въ появленіи и развитіи многоголосія (полифоніи), показался не въ

¹⁴ Склонность къ простонародному пѣнію и характеру — черта весьма яркая у русской школы. Она обнаруживается не только въ частомъ выборѣ народныхъ пѣсень для мотивовъ, но и въ самыхъ сюжетахъ, избираемыхъ нашими композиторами, какъ для оперъ, такъ и для програмной музыки.

инструментальной сферѣ, находившейся въ пренебреженіи, а въ вокальной, пользовавшейся покровительствомъ могущественной церкви. Вотъ почему въ исторіи народная пѣсня раньше развила изъ себя полифонный хоръ безъ аккомпанимента нежели новѣйшіе виды композиціи: романсъ, кантату, оперу и т. п., немислимые безъ инструментальнаго аккомпанимента. Но дальнѣйшія условія этого стиля, хороваго, многоголоснаго, исключительно голосоваго и съ любовью разрабатывавшаго народныя пѣсни, вытекають изъ четырехъ сейчасъ названныхъ. Условія эти — церковные лады и преобладающіе (а вначалѣ даже исключительные) консонансы. Народныя пѣсни были основаны на церковныхъ ладахъ, строго-діатоначескихъ, то-есть ограниченныхъ семью звуками: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*; слѣдовательно и гармонія, иногда необходимо требуемая народными пѣснями, а большею частью свободно порождаемая ими, должна была держаться въ діатоническихъ предѣлахъ. Однажды стѣсненная этими предѣлами, но поддержанная многочисленностью и превосходнымъ составомъ церковныхъ хоровъ, любовію къ свѣтскому многоголосному пѣнію, вдохновляющимъ вліяніемъ религіознаго энтузіазма, музыка развила и выяснила церковные лады въ ихъ гармоническомъ значеніи, заключенномъ, какъ въ зародышѣ, въ мелодическомъ содержаніи народныхъ пѣсенъ и церковныхъ мелодій. Появились церковныя каденціи, уже не какъ послѣдованія двухъ тоновъ, вводнаго и заключительнаго (тоники), а какъ сочетанія аккордовъ, исключительно свойственныхъ окончанію. Появился и непрерывно возрасталъ цѣлый лексиконъ аккордныхъ сочетаній, первоначально вызванныхъ контрапунктическою необходимостью, но потомъ въ высшей степени развитыхъ и обогащенныхъ творчествомъ контрапунктистовъ. Лексиконъ этотъ, хотя дополненный огромнымъ множествомъ

диссонирующихъ, хроматическихъ, энгармоническихъ оборотовъ, составляетъ основу и теперешняго музыкальнаго языка¹⁵; необходимо прибавить, что въ нѣкоторыхъ приѣмахъ онъ потерпѣлъ прискорбныя искаженія, непонятныя для музыкальнаго разума, но легко объясняемая исторіей. На этотъ лексиконъ самое решительное вліяніе имѣло то обстоятельство, что хоръ, для котораго сочиняли въ эпоху контрапункта, былъ хоръ безъ аккомпанента (что называется хоръ *a capella*). Надобно было ограничиваться такими фигурами и оборотами мелодіи, которые интонируются легко и свободно и безъ помощи инструмента, въ наше время всегда поддерживающаго интонцію. Въ статьѣ неспеціального свойства очень трудно дать частныя примѣры такихъ голосоведеній, которыя неудобно поются, съ удовлетворительнымъ объяснемемъ, почему пѣніе ихъ неудобно. Поэтому ограничусь некоторыми общими указаніями. Для голоса неудобенъ *хроматизмъ*, то-есть всякая мелодія, основанная на двѣнадцати полутонахъ. Для голоса неудобны рѣзкіе диссонансы, потому что, слыша тотъ или другой звукъ въ другомъ голосѣ, невольно интонируешь отъ него консонансъ, то-есть составную часть того же аккорда; нуженъ навыкъ и опытность, чтобы, слыша въ другомъ голосѣ часть одного аккорда, самому брать часть другаго (одновременное созвучіе тоновъ, принадлежащихъ къ различнымъ аккордамъ, и составляетъ то, что называется диссонансомъ). Строгій діатонизмъ, царствовавшій въ періодъ процвѣтанія, и выше объясненный изъ свойства тогдашнихъ «данныхъ мелодій», такимъ образомъ получаетъ новое объясненіе въ необходимости предупредить неточности въ вокальномъ исполненіи. Эта же забота объ исполненіи

¹⁵ Достаточно упомянуть о *задержаніяхъ* (объясненіе этого термина находится въ предыдущей статьѣ) и о повтореніяхъ группы аккордовъ по ступенкамъ вверх или вниз. Повторенія эти называются *секвенціями*

повела и къ исключительному употребленію трезвучій (аккордовъ консонирующихъ), какъ до-ми-соль, ре-фа-ла, ми-соль-си, фа-ла-до, соль-си-ре, ла-до-ми, и происходящихъ отъ нихъ «секст-аккордовъ», какъ ми-соль-до, фа-ла-ре, соль-си-ми, ла-до-фа, си-ре-соль, до-ми-ла; весь огромный матеріалъ употребительныхъ теперь аккордовъ возникъ изъ мелодическихъ дополненій къ этимъ первоначальнымъ гармоніамъ, изъ проходящихъ нотъ¹⁶, задержаній, предъемовъ¹⁷ и вспомогательныхъ нотъ¹⁸. Дополненія эта, въ интересахъ чистой интонаціи, были связаны строжайшими правилами.

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

¹⁶ *Проходящею нотой* называется такая мелодическая нота, которая, не принадлежа къ аккорду, во время котораго она берется, находится между двумя нотами, къ нему принадлежащими, изъ которыхъ одна берется непосредственно предъ проходящею нотой, другая же непосредственно послѣ нея, притомъ такъ, чтобъ акцентъ падалъ на гармоническія ноты (между которыми находится проходящая), я не на проходящую, и чтобы разстояніе отъ первой гармонической ноты къ проходящее и отъ проходящей ко второй гармонической составляло *секунду*.

¹⁷ Предъемъ противоположенъ задержанію. Если, въ то время какъ остальные голоса держатъ аккордъ, одинъ голосъ беретъ тонъ, къ нему не принадлежащій, но составляющій одинъ изъ интерваловъ слѣдующаго аккорда, те такой голосъ обрадуется *предъемъ*.

¹⁸ *Вспомогательная нота* противоположна проходящей въ томъ отношеніи, что тогда какъ последняя заключена между двумя различными тонами аккорда, вспомогательная ставится между двухъ одинаковыхъ его тоновъ, то-есть, послѣ проходящей ноты голосъ беретъ новый интервалъ гармоніи, а послѣ вспомогательной возвращается къ прежнему. Почта всѣ мелодическія украшенія не что иное какъ вспомогательныя лоты, различно комбинированныя съ гармоническими: такъ, напримеръ, трель есть вспомогательная нота, повторяемая большое число разъ ибыстро чередующаяся съ гармоническою нотой.

силу историческихъ обстоятельствъ, пересаженной на почву многоголоснаго хора безъ инструментальнаго аккомпанимента. Совсѣмъ не ту участь испытала народная пѣсня въ Россіи, гдѣ она не развила изъ себя никакой гармоніи, никакой формы композиціи, никакого состава инструментальнаго. Музыка полифонно-хоровая и притомъ вполне народная, которая отличаетъ вторую половину XV и все XVI столѣтіе, и въ которой такъ тѣсно и неразрывно были сплетены содержаніе и форма, мелодія, гармонія, ритмъ и инструментавка, вскорѣ по смерти величайшихъ деятелей этого періода, Ордандо Лассо, Палестрины и Габріели, уступила мѣсто стилю оперному, придворно-галантному и напыщенному, гдѣ контрапунктическія условія, развившіеся изъ народныхъ пѣсень, сохранились только для маловажныхъ хоровъ, а большая часть піесъ наполнилась речитативами и аріями одноголосными, съ оркестровымъ аккомпаниментомъ, лишеннымъ жизни и самобытности прежняго органа музыки — хора человѣческихъ голосовъ. вмѣстѣ съ одвоголоснымъ пѣніемъ, порожденнымъ оперой, стало развиваться искусство инструментальной игры, которое прежде, находясь въ загонѣ, не оказывало никакого вліянія на композицію. Стали появляться сочиненія, явно вызванныя возникавшею виртуозностью. Чѣмъ болѣе развивались инструментальныя формы, тѣмъ болѣе они стали расходиться съ вокальными. Не вдаваясь здѣсь въ подробности о происхожденія сонаты, токкаты, сюиты, варіацій и пр., я долженъ однако же заметить разницу между голосоведениемъ инструментальнымъ, возникшимъ въ XVII столѣтіи, и голосоведеніемъ настоящимъ, созданнымъ, какъ уже показываетъ его названіе, человѣческими голосами. Нѣтъ стилиа, въ которомъ было бы такъ необходимо соблюденіе строгихъ законовъ гармоніи, какъ въ стилѣ хоровомъ: ни одна ошибка противъ этихъ законовъ, повидимому произвольныхъ и стѣснительныхъ, не проходитъ

неотмеченною хористомъ. Хористъ, не знающій ни одного правила гармоніи, отмѣчаетъ посредствомъ колебанія и неточности интонаціи всѣ промахи, сдѣланные неловкимъ композиторомъ. Этой чуткости и красоты фактуры, разумѣется, у инструментовъ нѣтъ, ибо они иптонируются механически, по волѣ распоряжающагося ими игрока. Чѣмъ болѣе развивалась опера и инструментальная виртуозность, тѣмъ болѣе падалъ хоровой стиль сочиненія, такъ что вскорѣ хоры вовсе исчезли изъ оперъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ композиторы почувствовавшіе себя на свободѣ отъ стѣснительныхъ голосовыхъ условій, стали писать небрежнѣе и небрежнѣе: полифонія исчезала, сохраняясь лишь въ церковной музыкѣ; гармонія, изъ живой ткани самостоятельныхъ, подвижныхъ голосовъ, сделалась механическимъ послѣдованіемъ сплошныхъ аккордовъ, рутинныхъ и бѣдныхъ. За то цвѣло пѣніе солистовъ. Въ это время, то-есть лѣтъ полтора ста послѣ появленія оперы, во время глубокаго пренебреженія къ народнымъ пѣснямъ, какъ къ остаткамъ средневѣковаго безвкусія и невѣжества, во время голословнѣйшаго самодовольства просвѣщенной разсудочности, непонимавшей и недопускавшей ничего непосредственнаго, первобытнаго, словомъ, около середины XVIII столѣтія, музыкальная композиція стала переходить въ Россію: явились оперы, романсы, духовная сочиненія. Произведенія эти были не что иное, какъ подражаніе господствовавшему тогда повсюду оперному и инструментальному стилю; стиль этотъ къ концу столѣтія проложилъ себѣ путь и къ гармонизаціи церковныхъ напѣвовъ, и къ гармонизаціи народныхъ пѣсень. Фальшь въ этомъ стилѣ, очень-красивомъ для оперы и концерта, но неумѣстномъ въ обработкѣ народной пѣсни, а тѣмъ менѣе умѣстномъ въ церкви, прошла такъ незамѣтно для современниковъ и затѣмъ такъ глубоко внѣдрилась въ плоть и кровь потомковъ, что нужна твердая воля и трезвая проницательность,

чтобы путемъ критики и изданія народныхъ пѣсень изгладить слѣды этого стиля изъ нашей музыки и противопоставить ему стиль истинно-вокальный, строгій контрапунктической. Этотъ послѣдній стиль, сколь это ни покажется страннымъ, изъ всѣхъ существующихъ самый близкій къ требованіямъ народной пѣсни: какъ и она, его произведенія могутъ быть спѣты безъ аккомпанимента; какъ и она, этотъ стиль держится церковныхъ ладовъ, хотя развилъ ихъ до величайшаго гармоническаго богатства; какъ и она, этотъ стиль отличается спокойнымъ и суровымъ величіемъ, въ которомъ нелегко найдеть красоту современная публика, привыкшая и въ искусствѣ къ мелкой нервичности и болезненной страстности.

Значительнѣйшая часть пути, по которому музыка наша отъ механическаго усвоенія современныхъ западныхъ формъ постепенно восходитъ къ самобытному развитію своихъ богатыхъ родныхъ элементовъ, остается еще впереди: мы не имѣемъ еще музыки, которая стала бы въ такое непосредственное отношеніе къ народной пѣснѣ, въ какомъ къ ней стояла контрапунктическая музыка XVI столѣтія. И неудивительно, если, сдѣлавъ въ лицѣ Глинки одинъ огромный шагъ къ народному идеалу, наша музыка съ его времени испытываетъ остановки, затрудненія и отклоненія въ сторону. Непониманіе народнаго стяга и его условій велико и прискорбно въ наше время; но оно существовало и у Глинки, въ томъ смыслѣ, что Глинка не созвательно стремился къ тѣмъ новымъ формамъ, которыя онъ въ такомъ обилии внесъ въ музыкальную технику. Глинка представляетъ замѣчательное соединеніе глубочайшаго инстинкта съ недостаточностью образованія; Глинка не зналъ теоріи церковныхъ ладовъ, когда такъ часто и такъ превосходно писалъ въ нихъ; Глинка подмѣшивалъ въ свои безсмертныя русскія творенія элементы италіанской пѣвческой виртуозности, не отдавая себѣ

отчета въ несомвѣстности ихъ съ тѣмъ самымъ русскимъ стилемъ, котораго онъ былъ основатель. Если мы встрѣчаемъ такую зыбкость пониманія у великаго художника, мощною рукой проложившаго новый путь для музыки, то удивить ли она насъ у тѣхъ русскихъ композиторовъ, которые теперь все еще стоятъ на точкѣ уставовленной Глинкой, и если прибавили къ Глинкинскому содержанію что-нибудь свое, то никакъ не въ сторону народности? Изучая болѣе и болѣе русскія пѣсни, вникая болѣе и болѣе въ аналогію ихъ со средневѣковыми пѣснями Запада, а потому и въ неизбѣжную аналогію стилей, развившагося въ концѣ среднихъ вѣковъ на Западѣ и имѣющаго развиваться у васъ, наши композиторы со временемъ дойдутъ созвательно до той межи, которой Глинка достигъ по гениальному чутью, а быть-можетъ, перейдутъ и черезъ нее. Межа эта, на которой сливаются инструментально-оперный и вокально-хоровой стили, установлена Глинкой и до сихъ поръ никѣмъ изъ его преемниковъ не достигнута; наши современные композиторы не имѣютъ ни чистоты Глинкинской техники, ни ея богатства.

Какъ инстинктивно, какъ непосредственно Глинка дошелъ до того яснаго и прозрачнаго, хотя вмѣстѣ съ тѣмъ и роскошнаго стиля, въ которомъ сочинены *Холмскій*, *Русланъ*, *Арагонская хота*, можно видѣть изъ того, что онъ совсѣмъ не уяснилъ себѣ связи между этою чистотою и строгостью голосоведенія и тѣмъ органомъ, для котораго необходима и исторически вызвана подобная строгость письма. Глинка, въ зрѣлую эпоху своего творчества, вель голоса такъ безукоризненно, что его гармонія можетъ быть спѣта хоромъ безъ затрудненія: но она не написана для хора, она написана для оркестра или вполнѣ самостоятельнаго, или аккомпанирующаго одnogлосному пѣнію (речатативу, аріи, балладѣ). У Глинки уже сильно сказывается народно-русскій элементъ въ примѣненіи гармоніи, сказывается именно

въ ея удобо-исполнимости голосами, въ ея *вокальности*; но эта гармонія не нашла себѣ соотвѣтствующаго органа, она расточается на мертвые инструменты, совсѣмъ не нуждающіеся въ такой безукоризненности голосоведенія и могущіе въ случаѣ нужды сыграть гармонію и гораздо болѣе грубую и массивную. Всѣ эти выдержанныя ноты въ среднихъ голосахъ или въ верхнемъ, въ то время какъ движутся остальные голоса; эта красивая, но въ инструментальномъ исполненіи исчезающія и никому не слышныя скрещивавнія голосовъ; эти двойные контрапункты¹⁹, встрѣчающіеся на каждомъ шагу, суть эффекты чисто-вокальные, настоящее мѣсто имъ въ полифонномъ хоре, и употребленіе ихъ въ оркестровомъ сочиненіи есть не болѣе какъ подражаніе, чтобы не сказать пародія. Какъ ни велико наше благоговѣніе предъ красотою Глинкинскихъ твореній, и какъ ни глубоко ихъ значеніе для той двойной задачи, которую мы можемъ прослѣдить во всей музыкальной дѣятельности Глинки (народность и музыкальная драма), нельзя не сожалѣть о томъ, что гений, столь явно одаренный специальною способностью къ самому идеальному стилю музыки, къ полифонно-хоровому, посвятилъ всю свою дѣятельность на другія области, въ которыхъ не могъ не произвести глубокаго и бдагодѣтельнаго переворота, но которыя, очевидно, не должны бы были поглотить его колоссальныя силы. Какъ я ниже постараюсь показать, Глинка понялъ задачу оперы глубже нежели его болѣе

¹⁹ Контрапунктъ, какъ уже было объяснено, есть мелодія, поющая или играющая одновременно съ данною мелодіей и составляющая съ правильную гармонію. Двойной контрапунктъ есть такая мелодія, которая, безъ ущерба для гармонической правильности, можетъ быть прибавлена къ основной (или "данной") и сверху, и снизу. Не всякій контрапунктъ годится въ двойные, но контрапункты наиболѣе плавныя и составляющіе съ основною мелодіей самыя красивыя гармоніи воегда способны къ такой перестановкѣ сизу вверхъ или сверху внизъ, называемой на техническомъ языкѣ *обращеніем*

знаменитые современники, Мейерберъ и Вагнеръ; но вместе съ тѣмъ онъ имѣлъ способность, которой не видно ни у Мейербера, ни у Вагнера, ограничивать свою гармонію оборотами и послѣдованіями, интонируемыми голосомъ безъ помощи аккомпаніента, и въ этихъ-то тѣсныхъ предѣлахъ развертываться до поразительнаго богатства, стройности и полноты; другими словами, онъ имѣлъ способность, столь рѣдкую въ нашъ вѣкъ, къ вокально-полифонному сочиненію а *capella*.

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

подвинулись впередъ и вопросъ о церковной композиціи въ Россіи, и сознание нерелигіозности и негодности для богослужбныхъ цѣлей тѣхъ переложеній, которыми доселѣ пробавлялось наше цѣрковное пѣніе, сознание настоящей необходимости изученія церковныхъ ладовъ и трезвучвой гармоніи; понятія выяснились, мысль окрѣпла, но гдѣ новый Глинка, который вдохновенными твореніями отвѣчалъ бы на наши критическія сомнѣнія и отрицанія, который бы положилъ конецъ вашимъ спорамъ и препираніямъ созданіемъ величественной церковной музыки, въ которой бы и Вѣчная Правда нашла свое восторженное истолкованіе, и современное поколѣніе отвѣтъ на свои, неудовлетворяемые нашимъ искусствомъ, религіозныя нужды? Идеальная церковная музыка была бы одинаково далека отъ двухъ крайностей. Она не вносила бы въ церковь безразлично всѣ прикрасы новѣйшей свѣтской музыки, она не наводняла бы композиціи непристойнымъ веселіемъ ритмовъ и льстивою мягкостью септаккордовъ, которыя мы такъ часто встрѣчаемъ у нѣкогда за образецъ почитавшагося Бортнянскаго, она не позволила бы себѣ той необузданной, энгармонической модуляціи, тѣхъ театрално-раздирающихъ диссонансовъ, которыми грѣшитъ во многихъ отношеніяхъ прекрасная «Гранская месса Листа», но она не сочла бы для себя обязательною ту искусственную, напускную бѣдность и сухость письма, то насильственное ограниченіе самыми голыми и однообразными аккордами, которыми отличается новѣйшее направленіе, выразившееся въ гармонизаціяхъ г. Потулова²⁰. Такой музыки можно было ожидать отъ Глинки. Но неумолимый рокъ не

²⁰ Нѣкоторыя изъ этихъ гармонизацій напечатаны въ недавно-вышедшемъ первомъ выпускѣ замѣчательнаго труда Д. В. Разумовскаго: *Церковное пѣніе въ Россіи. Опытъ историко-техническаго изложенія*, на страницахъ 118, 123, 125, 128, 130, 132, 135.

судиль ему свершать тотъ подвигъ на славу русскаго искусства, на украшеніе христіанской церкви, который онъ предпринялъ подъ конецъ своей жизни.

II.

Г. Стасовъ однажды сказалъ, что Глинка то же самое для Россіи, что Глукъ и Моцартъ для Германіи. Эти слова въ свое время были горячо оспариваемы, какъ пристрастное преувеличеніе, ни на чемъ не основанное. Между тѣмъ, трудно въ двухъ словахъ обозначить истинное положеніе Глинки среди русскихъ музыкантовъ болѣе точно нежели въ этомъ опредѣленіи г. Стасова. Глукъ преобразовалъ музыкальную драму; Моцартъ слилъ разрозненные народные стили и соединилъ величавую полифонію прошлыхъ вѣковъ съ новѣйшею легкостью и текучестью. Глинка для Россіи сдѣлалъ то и другое. Въ драматической силѣ и правдѣ, въ обрисовкѣ характеровъ, въ музыкальной пластичности онъ не уступалъ Глуку; въ способности внутренно сливать и сплавлять отдѣльные народные стили, соединять средства и эффекты нѣмецкой музыки съ итальянскими и французскими и провести весь этотъ перенятый у иностранцевъ матеріалъ черезъ горнило народнаго вдохновенія, онъ столь же мало уступалъ Моцарту. Онъ уступалъ ему только въ богатствѣ техники. Глинкинское голосоведеніе столь же изящно и чисто, какъ и Моцартовское; но оно менѣе сложно и смѣло. Тѣмъ не менѣе въ склонности и Глинки, и Моцарта къ имитаціямъ, къ двойнымъ контрапунктамъ, къ энергическимъ задержаніямъ, къ смелымъ и отдаленнымъ, но рѣдко предпринимаемымъ хроматическимъ модуляціямъ, нельзя не признать чертъ родственныхъ, сближающихъ этихъ двухъ музыкантовъ, столь различныхъ по времеви, по размерамъ дѣятельности, по образованію и общественному положенію. Мы находимъ дальнѣйшее сходство между

этими двумя геніями въ той благородной и возвышенной мелодичности, которая имъ обоимъ свойственна, въ мелодичности, не только доставившей всемірную извѣстность нѣкоторымъ мелодіямъ Моцарта, но вошедшей въ составъ стиля почти всѣхъ позднѣйшихъ композиторовъ Германіи, такъ что слѣды Моцартовскихъ вліаній можно отыскать не только у Бетховена, но даже у Шумана; въ мелодичности, отъ Глинки точно также перешедшей къ новѣйшимъ русскимъ композиторамъ, въ особенности къ гг. Даргомыжскому и Балакиреву. И Моцартъ отличался, какъ Глинка, пѣвучестью и *вокальностью* инструментальнаго голосоведенія; и онъ писалъ для оркестра такъ чисто и плавно, что его инструменты могутъ въ случаѣ нужды быть замѣнены человѣческими голосами. Дальнѣйшее, болѣе общее сходство между Моцартомъ и Глинкой находится въ идеальности и объективности ихъ твореній. Они не разработывали какого-нибудь одного рода задачъ съ особенною любовью или удачей; они съ чисто-художническимъ энтузіазмомъ одинаково брались за самыя различныя по настроенію задачи и выполняли ихъ съ одинаковымъ совершенствомъ; то непосредственное отношеніе къ задачѣ, какое мы примѣчаемъ у некоторыхъ другихъ музыкантовъ, преимущественно новѣйшихъ, замѣняется у нихъ отношеніемъ свободнымъ, чисто-артистическимъ. Отсюда гибкость и разнообразіе таланта какъ Моцарта, такъ и Глинки. Если Моцартъ гораздо болѣе выказалъ эту гибкость нежели Глинка, если онъ оставилъ послѣ себя мастерскіе произведенія въ такихъ родахъ сочиненія, къ которымъ Глинка и не подходилъ (реквиемъ, струнные квартеты, сонаты для фортепіано со скрипкой, концерты для фортепіано, піески для одного фортепіано, комическія оперы), то Глинка вознаграждаетъ глубиной лирическаго содержанія и интересомъ національной окраски. Здѣсь начинается различіе между тѣмъ и другимъ. Моцартъ

быль чловѣкъ XVIII вѣка, космополитическаго и внѣшняго; Глинка отразилъ въ себѣ національныя стремленія и лирическую сосредоточѣнность XIX вѣка. У Моцарта за блестящимъ и нереѣдко грандіознымъ общеевропейскимъ музыкальнымъ языкомъ, на которомъ онъ писалъ, не проглядываетъ чловѣкъ привязанный къ почвѣ и къ народнымъ вліяніямъ; музыка его такъ тѣсно слила эти народныя вліянія, что въ отдѣльности ихъ нельзя распознать. И у Глинки есть сліяніе стилей французскаго, нѣмецкаго и италіянскаго; но огромная разница этого сліянія съ Моцартовскимъ заключается въ томъ, что Моцартъ ограничивается сліяніемъ, что у него къ этимъ тремъ сошедшимся факторамъ не присоединяется четвертаго, преобладающаго, къ которому они стали бы въ подчиненное отношеніе; между тѣмъ какъ Глинка всѣ средства французской, нѣмецкой и италіянской школъ, введенныя имъ, подчинилъ главному, преобладающему содержанію, народно-русскому. Укажу на нѣкоторые примѣры данныхъ, почерпнутыхъ Глинкой изъ трехъ національныхъ школъ, сейчасъ мною названныхъ.

Французская школа въ музыкѣ до сихъ поръ еще не нашла достаточной оцѣнки въ музыкальной критикѣ. Оцѣнкѣ этой въ самой Франціи мѣшаетъ невѣроятная пустота и поверхностность, господствующія въ тамошней музыкальной критикѣ; внѣ Франціи – національное тщеславіе другихъ музыкальных народовъ (Нѣмцевъ и Италіянцевъ) не охотно признающихъ въ музыкѣ важность или прелесть чего-либо, кромѣ своего. Между тѣмъ, школа эта такъ ярко-своеобразна, что не можетъ не кинуться въ глаза своею оригинальностью. Оригинальность эта вопервыхъ, складается изъ чисто-музыкальных особенностей. Небольшой объемъ, но грація и изящество мелодіи, безпокойный, сильно акцентированный ритмъ, гармонія, хотя далеко не на первый планъ поставленная, но искусная и пикантная, съ сильною склонностью къ

хроматизму, вотъ что отличаетъ французскихъ композиторовъ. Вовторыхъ, всѣ эти музыкальныя данныя получаютъ для васъ совершенно новую окраску вслѣдствіе того замѣчательнаго употребленія, которое изъ нихъ дѣлаютъ Французы. Ни эта оригинальная мелодія со своимъ кокетливымъ ритмомъ, ни эта красивая, немного пестрая гармонія не существуютъ для Француза какъ цѣль: онѣ для него средства къ выраженію *слова*. Вся французская музыка вокальна, и притомъ однополосно-вокальна; въ хоровомъ стилѣ Французы сдѣлали несравненно меньше нежели Фламандцы, Италіянцы, Нѣмцы, но за то ихъ музыкальная дѣятельность съ конца XVII вѣка вся обратилась на пѣніе соло. Лишенные глубокихъ, цѣльныхъ музыкальных *настроений*, Французы, можетъ-быть, больше какого-либо другаго народа способны красиво, увлекательно, даже поэтически одѣть логическую *мысль*: для нихъ и сама музыка представилась средствомъ не соединять отдѣльные моменты стихотвореніямъ въ общую картину, а напротивъ того комментировать и рельефно выяснять именно эти отдѣльные моменты. Отсюда объясняется, напримѣръ, *мелодрама*, родъ искусства, въ которомъ мы можемъ видѣть съ одной стороны безсиліе поэзіи, въ крайнихъ случаяхъ призывающей на помощь музыку, а съ другой ничтожество музыки, дѣйствующей на слушателей не посредствомъ своего содержанія, а благодаря простому факту своего появленія, между тѣмъ какъ для Француза мелодрама не только не смѣшна, но вполне заковка и необходима. Французы въ музыкѣ представители элемента разсудочности, логики: для нихъ музыка должна быть мотивирована словами, иначе она не имѣетъ права на участіе и успѣхъ. Естественно, что дѣятельность французскихъ композиторовъ сосредоточилась на оперѣ и пѣснѣ. Въ той и другой области заслуги Французовъ огромны. Вліяніе же французской школы на другія, напримѣръ,

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

Ваней въ 3-мъ дѣйствиі, именно, входъ Сусанина), стретто увертюры къ *Руслану*, модуляція изъ E-dur въ C-dur въ увертюрѣ *Арагонская хота*, ригурнель романса *Кто она и гдѣ она*. Модуляція по большимъ терціямъ внизъ или вверхъ, кругообразно достигающая первоначальной тоники (какъ *Славься* изъ C-dur въ As-dur, изъ As-dur въ E-dur, изъ E-dur снова въ C-dur, какъ въ болѣе тѣсномъ, сжатомъ видѣ въ увертюрѣ къ *Руслану*, а въ простѣйшемъ своемъ выраженіи, какъ унисонная гамма цѣлыми тонами, въ хорѣ 4-го дѣствія *Руслана*, *Погибнетъ, погибнетъ*), также встрѣчается у Французовъ: на ней построены одинъ изъ хоровъ *Бога и Баядерки*, Обера. Оберъ вообще поражаетъ общностью внѣшнихъ чертъ съ Глинкой, кидающеюся именно потому въ глаза, что за ними скрывается глубокая противоположность во внутреннемъ строѣ веселаго, блестящаго Француза и серьезнаго, душевнаго Русскаго. Оберъ отличается склонностью къ гармонизаціи одними трезвучіями (вспомнимъ увертюру къ *Черному домино*) частымъ употребленіемъ фригійскаго каданса (особенно въ речитативахъ, но также и въ пѣвучихъ фразахъ); у Обера даже мелькаетъ эолийскій ладъ (въ первомъ хорѣ *Занетты*, во второй баркароллѣ *Фемеллы*, въ первой аріи Альфонса въ той же оперѣ, въ прелестномъ дуэтѣ 2-го акта *Чернаго домино* на словахъ: «Dans cette maison» и пр., а также въ слѣдующемъ затѣмъ ригурнелѣ, и т. д.). Можно распространить сравненіе и на другаго французскаго композитора, съ талантомъ болѣе яркимъ чѣмъ Оберовскій, но не достигшаго Оберовской знаменитости: я разумѣю Герольда. Въ грандіозномъ речитативѣ перваго финала *Цампы*, въ томъ мѣстѣ, гдѣ оживляется мраморная статуя и распространяетъ панику между пирующими разбойниками въ богатой модуляціи этого речитатива, а также и многихъ другихъ мѣстъ этой геніальной оперы, находящейся въ такомъ несправедливомъ пренебреженіи у присяжной критики,

нельзя не узнать средствъ, весьма и весьма сродственныхъ съ тѣми, посредствомъ которыхъ дѣйствовалъ Глинка. Указанный мною речитативъ со статуей, очень близокъ къ безсмертному речитативу «Головы», въ концѣ втораго дѣйствія Руслана, и оба они, кажется, имѣютъ корень въ речитативѣ оракула Глуковской Адьцесты (почти буквально заимствованномъ Моцартомъ въ речитативѣ статуи командора, въ *Донъ-Жуанъ*, въ сценѣ на кладбищѣ).

О вліяніи италіянской школы на Глинку было уже часто говорено другими. Вліяніе это иногда и преувеличивали, но отрицать его нельзя: оно не только объясняетъ фактуру многихъ Глинкинскихъ арій (въ партіяхъ Людмилы Сабинина, Вави), но и проникаетъ собой цѣлые романсы Глинкинскіе, гдѣ, казалось, къ подражанію Италіянцамъ было наименѣ повода. Не только многіе посредственные романсы Гдинки, какъ *Не называй ее небесной*, но и нѣкоторые изъ наиболѣ глубокихъ, какъ *Я помню чудное мгновеніе* и *Не требуй тысьень отъ пѣвца*, носятъ на себѣ явные слѣды италіянскаго вліянія. Глинка жилъ въ Италіи и въ этой странѣ сочинилъ не мало варіацій, фантазій и дивертисментовъ на Беллиніевскія и Доницеттѣвскія темы. Отъ него не могла ускользнуть роскошная и обаятельная прелесть италіянской мелодіи, ея страстный, патетическій характеръ, ея ясно-очерченная и удобно-схватываемая форма. Онъ не перенялъ жалкой пустоты италіянской оркестровки; онъ не перенялъ также гармонической скудости и рутанности, изъ которой выходитъ Италіянцы рѣшаются лишь въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ, хотя у нихъ, напримѣръ у Доницетти, нѣтъ недостатка ни въ гармоническомъ умѣнїи, ни въ гармонической изобрѣтательности. Но Глинка проникся положительными, плодотворными качествами италіянскихъ композиторовъ: онъ усвоилъ ту теплоту и яркость мелодіи, которая составляетъ специфическую принадлежность Италіянцевъ и

разительно контрастируетъ съ характеромъ сѣверныхъ мелодій, также прелестныхъ и исполненныхъ поэзіи, но совершенно лишенныхъ блеска и поразительности. италіянскихъ напѣвовъ. Мелодія русская и мелодія италіянская у Глинки взаимно прониклись, причемъ огромный перевѣсъ, конечно, остался на сторонѣ русскаго элемента. Тѣмъ болѣе любопытно отыскивать въ самыхъ русскихъ, по тону и настроенію, вещахъ Глинки слѣды италіянскихъ вліяній. Въ превосходномъ первомъ финалѣ *Руслана*, где каждое слово проникнуто жизнію и драматическимъ движеніемъ, Ратмиръ обращается къ своимъ соперникамъ со словами: „О витязи! Скорѣй во чисто поле! Дорогъ часъ, путь далекъ! Вѣрный конь меня помчитъ по волѣ, какъ въ степи вѣтерокъ.“ Музыка на эти слова, совершенно италіянская по мотиву, становится русскою отъ того процесса чисто – Глинкинской гармонизаціи, отдѣлки формы и инструмента, которому она подверглась въ рукахъ нашего композитора; но освободивъ мелодію Ратмира отъ всѣхъ украшеній формы, аккомпанимента и оркестровки, мы получаемъ мелодію кровно-италіянскаго происхожденія, поражающую насъ среди всей этой кievской обстановки, но, спѣшу прибавить, столь красивую, пылкую и энергическую, что невольно заставляетъ примириться съ ея италіянскимъ происхожденіемъ, немотивированнымъ русскою сказкой, составляющею содержаніе оперы. Италіянскимъ же вліяніемъ навѣяна комическая арія Фарлафа: *Близокъ ужъ часъ торжества моего*; но италіянскому смѣхотворству, посредствомъ скороговорки и тому подобныхъ внѣшнихъ средствъ, здѣсь дано такое глубоко-комическое содержаніе, музыкальная фактура этого нумера такъ исполнена серьезности и изящества русской музыки, что и здѣсь, какъ въ вышеприведенной фразѣ Ратмира, италіянская мелодія является лишь какъ первобытный матеріалъ, какъ краска на палитрѣ, какъ средство, возведенное въ

область идеала одухотворящею силой чисто-русского вдохновенія.

Самое глубокое уваженіе питаль Глинка, а за нимъ питають и современные русскіе композиторы, къ школѣ германской. Школа эта, дѣйствительно, имѣла на русскую музыку вліяніе болѣе прямое и болѣе плодотворное нежели италіянская или французская. Отъ нѣмецкихъ композиторовъ Русскіе переняли не только весь гармоническій и контрапунктический матеріалъ, доведенный Нѣмцами до высочайшей утонченности и богатства, но и формы (сонатную и вариационную), а также и инструментарію, у Французовъ довольно-одностороннюю, у Италіянцевъ же крайне-плоскую и балаганную, и лишь у Нѣмцевъ развившуюся во всѣ стороны съ одинаковою силой. Участіе нѣмецкаго элемента въ образованіи того, что теперь въ сочиненіяхъ мододыхъ русскихъ композиторовъ начинается очень ясно и подчасъ даже односторонне обозначаться какъ стиль русской школы — гораздо сильнѣе и обширнѣе нежели участіе французской или италіянской музыки. Давно прошло время, когда въ сочиненіяхъ всѣхъ музыкальныхъ націй господствовалъ полифонный стиль и богатое голосоведеніе. Эта склонность нынѣ изъ западныхъ народовъ осталась у однихъ Нѣмцевъ, но отъ нихъ перешла къ Русскимъ. Фуга въ первомъ дѣйстви *Жизни за Царя*, канонъ въ первомъ дѣйстви *Руслана* и *Людмилы*, множество имитацій²¹, разсѣянныхъ во всѣхъ

²¹ Имитаціей называется такая фраза, въ которой мелодія, предложенная однимъ голосомъ, переходитъ въ другой, а иногда въ третій, четвертый и т. д., въ то время, какъ первый голосъ продолжаетъ свое пѣніе. Эффектъ этотъ, дѣлая нѣсколько голосовъ соучастниками въ одной и той же мелодіи, но въ различное время, чрезвычайно оживляетъ голосоведеніе и интересъ цѣлаго сочиненія. Изъ имитаціи развилась фуга, которая есть не что иное, какъ обширная имитація, гдѣ ступѣни, на которыхъ должно появляться повтореніе основаній мелодіи, а также форма цѣлаго, опредѣлены известными правилами между тѣмъ какъ имитація, не составляла отдѣльной, законченной композиціи не имѣетъ округленной формы,

сочиненіяхъ Глинки, не составляютъ, можетъ-быть, самыхъ зрѣлыхъ плодовъ русской полифоніи, но они суть прекрасные проблески и залого ея будущаго. Я уже указывалъ на сходство Глинкинской полифоніи съ Моцартовскою, причемъ счелъ долгомъ безпристрастія прибавить, что Моцартовская богаче и обширнѣе. Можно найти такое же родство между гармоніей Глинки и гармоніей Шумана. И Глинка, и Шуманъ принадлежатъ къ геаніальнѣйшимъ гармонистамъ нашего времени; у обоихъ есть склонность къ діатонизму, хотя у Глинки эта склонность болѣе выяснилась, у Шумана глубже скрывается; оба они модулируютъ смѣло и роскошно; оба они достигаютъ гармоническихъ эффектовъ не столько чрезъ нагроможденіе аккордовъ, сколько чрезъ богатое оживленіе голосовъ, преимущественно среднихъ, посредствомъ проходящихъ и вспомогательныхъ нотъ и задержаній. Это техническое сходство не осталось безъ вліянія и на поэтическое содержаніе обоихъ композиторовъ. Гармонія есть по преимуществу царство смутныхъ, но страстныхъ ощущеній, она, какъ колорить живописи, сообщаетъ музыкѣ теплоту и внутреннюю жазнь, между тѣмъ какъ мелодія составляетъ въ музыкѣ область внѣшнюю, образную, уподобляясь наиболѣе рисунку въ живописи. При томъ углубленіи и утонченіи лиризма, который мы наблюдаемъ въ XIX столѣтіи, можно было предвидѣть, что музыканты, слѣдуя за общимъ движеніемъ умовъ, съ особенною любовью возьмутся именно за эту сторону музыки, самую субъективную, самую способную высказывать разнообразнѣйшія волненія, словомъ, за гармонію. Такъ и случилось. Ни одна часть музыки (исключая даже инструментовку), не испытала въ нашемъ столѣтіи такого рѣшительнаго переворота, какъ гармонія: она не

а напротивъ того, въ своемъ качествѣ части большаго цѣлаго, сливается съ предыдущею и послѣдующею частями.

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

Кромѣ гармоніи, русская школа унаслѣдовала отъ нѣмецкой формы. Формы въ своемъ частнѣйшемъ примѣненіи составляютъ достояніе инструментальной

музыки; лишь в ней форма сама себя цель: в вокальной она определяется содержанием слов, дающим всей музыкальной фактуре закон и объяснение. Инструментальная же музыка выработана исключительно Нѣмцами. Поэтому лишь у Нѣмцевъ мы встречаемъ формы в ихъ высшемъ развитіи. Новѣйшее время преимущественно пользовалось двумя формами: формой сонаты и формой вариации. Изъ нихъ первая²², установленная, послѣ слишкомъ столѣтней постепенной подготовки, Иосифомъ Гайдномъ, съ особенною любовью разрабатывалась Бетговеиомъ (Моцартъ къ ней не прибавилъ отъ себя ничего замѣчательнаго, кромѣ слиянія ея съ контрапунктическими формами), который довелъ ее до разнообразія, гибкости и широты, раньше его немислимой. Но тотъ же Бетговеиъ не оставилъ безъ вниманія и второй изъ этихъ формъ²³ — вариации; онъ ее

²² Формой *сонаты* называется та, в которой двѣ темы, сначала появляющіяся в двухъ различныхъ тонахъ, в концѣ повторяются обѣ в одномъ и томъ же тонѣ, а передъ своимъ возвращеніемъ подвергаются разнообразнымъ превращеніямъ и видоизмѣненіямъ, повторяясь в отрывкхъ, чередуясь и т. п. Первая тема всегда в тонѣ тоники; вторая большею частью в тонѣ доминанты (такъ, если первая в до-мажорѣ, вторая в соль-мажорѣ), иногда же верхней медіанты (ми-миноръ или ми-мажорѣ), весьма рѣдко в тонѣ нижней медіанты. Повтореніе обѣихъ темъ всегда на тоникѣ (любопытное исключеніе представляетъ увертюра къ *Руслану* и *Людмилѣ*). Между первымъ появленіемъ двухъ темъ и ихъ повтореніемъ, в такъ-называемой средней части, обыкновенно помѣщается богатая и обширная модуляція отступающая в отдаленные тоны. Форха, сейчасъ описанная, необычайно распространена и особенно употребительна для обширныхъ пѣсней или частей пѣсней, сочиненныхъ в быстромъ темпѣ. Необходимо прибавить, что названіе этой формы заимствованно не изъ новѣйшей (напримѣръ Бетговеиовской) "сонаты", которой лишь одна изъ составныхъ частей (именно первое аллегро) придерживается этой формы, а изъ болѣе стариннаго вида сонаты (къ которому принадлежатъ, напримѣръ, *Скарлаттевская*), состоявшей не изъ трехъ или четырехъ отдѣльныхъ фразъ, какъ новѣйшая соната, а всего изъ одной.

²³ Форма *вариации* состоитъ изъ темы, большею частію небольшой по числу тактовъ, и ряда измѣненій этой темы, которыя и

соединилъ съ первую, замѣнивъ прежде употребительныя, рутинныя, буквальныя повторенія музыкальныхъ фразъ повтореніями измененными, расширенными, обогащенными. Ту и другую форму принялъ Глинка, но не въ одинаковой мѣрѣ. Сонатная форма ему понадобилась для увертюры: въ ней написаны увертюры къ *Руслану* и на тему *Арагонской хоты*, въ ней же (точнѣе сказать, въ *Веберовской* увертюрной формѣ, составляющей одно изъ видоизмѣненій сонатной формы) а увертюра къ *Жизни за Царя*. Вообще же, Глинка къ сонатной формѣ обнаружилъ мало склонности; она, вероятно, показалась ему неудобною для его техническихъ цѣлей, состоявшихъ большею частью въ проведеніи одной, небольшой по числу тактовъ, мелодіи, черезъ огромное множество гармоническихъ и инструментальныхъ превращеній. Этимъ цѣлямъ въ высшей степени соответствовала форма вариации. Къ ней-то обращался Глинка съ особою любовью. Изъ инструментальныхъ вещей его, *Арагонская хота* содержитъ сильную примѣсь вариации, *Камаринская* же вся въ формѣ вариации. Но особенно замечательно преобладаніе этой формы въ *Русланѣ* и *Людмилѣ*. Баллада Финна, разказъ живой головы, хоръ дѣвушекъ *Ложится въ полѣ мракѣ*

называются *вариациями*. Измѣненія эти могутъ касаться мелодическихъ деталей темы, или ея ритма, или ея гармоніи, или ея инструментовки. Обыкновенно при измѣненіи одного какого-либо условія темы, сохраняются остальные, дабы тема не дѣлалась неузнаваема. Тотъ видъ вариации, который наиболѣе извѣстенъ публикѣ и лѣтъ двадцать тридцать тому назадъ, въ сочиненіяхъ Герца, Черни, Тальберга, Делера и мн. др. пользовался огромнымъ распространеніемъ у любителей фортепіано, основанъ на разложеніи основной гармоніи темы на бравурные пассажи: этотъ видъ называется *фигуральною* вариацией и (такъ какъ онъ оставляетъ нетронутыми гармонію, ритмъ и инструментовку) можетъ быть отнесенъ къ разряду вариации мелодической. *Какъ* увидить читатель, вариации Глинки, хотя и принадлежатъ тоже къ общему *роду* вариации, относятся къ *виду* совершенно различному отъ того, который такъ хорошо былъ извѣстенъ пианистамъ прошедшаго поколенія.

ночной, лезгинские танцы, хоръ пятого дѣйствія *Ахъ ты свѣтъ*, *Людмила*, основаны на варіаціи, притомъ исключительно на двухъ ея видахъ: гармонической и инструментальной. Самый обширный рядъ варіацій заключаетъ въ себѣ баллада Фавна, написанная на чрезвычайно-удачный, простой и гибкій мотивъ, допускающій, какъ то доказали Глинка, огромное множество видоизмѣненій въ гармоніи и инструментовкѣ одно красивѣе, изящнѣе, увлекательнѣе другаго. Мнѣ въ другомъ мѣстѣ придется воротиться къ балладѣ Фавна, гдѣ я разберу важнѣйшее, внутреннее значеніе этой піесы; здѣсь же умѣстно заметить, что по утонченности отдѣлки, по интересу подробностей, по благородству и яркой оригинальности стиля, эта баллада есть образецъ варіаціонной формы, образецъ, какихъ немного можно найти у величайшахъ мастеровъ этой формы: Моцарта, Бетговена, Шумана.

Развитіе Глинки совпадаетъ съ эпохой появленія одного изъ свѣтилъ музыки XIX столѣтія, Гектора Берліоза. Никогда въ музыкѣ не было индивидуальности болѣе рѣзко и угловато очерченной, нежели этотъ до самого нашего времени мало изучаемый и мало понятый композиторъ. Оригинальность его такъ изумительно велика что не только связь Берліоза съ предыдущими композиторами, съ которыми онъ на первый взглядъ не представляетъ рѣшительно ничего общаго, но даже связь его со слѣдующими за нимъ отыскивается лишь съ величайшимъ трудомъ и кроется въ самыхъ отдаленныхъ и тонкихъ аналогіяхъ. Берліозъ, прежде всего, обозначаетъ одну изъ главныхъ чертъ музыки нашего времени: исключительное стремленіе къ оркестру. Но это стремленіе есть не что иное, какъ послѣдствіе другаго: это, въ противоположность трезвой разсудочности XVIII вѣка, стремленіе къ фантастическому, сверхъестественному, чудесному и невероятному. Хотя вкусъ къ поэзіи такого рода теперь уже значительно угомонился, но все же онъ составляетъ одну изъ характерныхъ чертъ нашего столѣтія и неизбѣжную реакцію противъ просвѣтительнаго

скептицизма, не слишкомъ благопріятнаго для поэтической грезы, скептицизма, которымъ отличался XVIII вѣкъ. Вокальная музыка соотвѣтствуетъ элементу реальному; музыка инструментальная — элементу идеальному; несвязанная, какъ въ вокальной музыкѣ, положительнымъ содержаніемъ словъ, мечта композитора въ инструментальномъ сочиненіи несетя въ необъятномъ просторѣ. Звукосочетанія, лишеныя всякаго реального повода, всякаго опредѣленнаго значенія (какое они имѣли бы въ оперѣ, ораторіи, романсѣ и т. д.) представляются его воображеніе со всею прелестью чистой музыки, не служащей никакой цѣли. Мудрено ли, что усовершенствованіе инструментовки и большее значеніе инструментальной композиціи, которымъ знаменовано музыкальное движеніе нашего столѣтія, встрѣтились съ тѣмъ порывомъ къ сверхъестественному и чудесному, которымъ отличалась романтическая школа поэтовъ, открывшая наше столѣтіе? Уже у Вебера проскользаетъ эта склонность къ міру чудесъ и сказки, но Веберъ, будучи оперный композиторъ, не далъ ей того простора, какой она получила затѣмъ. Движеніе музыки къ изображенію сказочныхъ грезъ усилилось съ появленіемъ «концертныхъ увертюръ» Мендельсона, изъ которыхъ наипопулярнѣйшая, *Сонъ въ лѣтнюю ночь*, дѣйствительно отличающаяся прелестнымъ сказочнымъ колоритомъ, многими принимается даже за эру въ музыкальномъ развитіи. Но высшее выраженіе свое элементъ сказочной мечты получилъ въ сочиненіяхъ Берліоза. Фантастичность его инструментовки соотвѣтствуетъ фантастичности его программъ: вездѣ, въ *Эпизодъ изъ жизни художника*, *Ромео и Джульеттѣ*, *Фаустѣ*, мелкіе фантастическіе эпизоды стремятся занять первое мѣсто, ясно изобличая пристрастіе къ нимъ композитора. У Берліоза неразрывно связаны роскошныя, затѣйливыя сочетанія инструментовъ и игра почувствовавшей себя на волѣ романтической фантазіи сновидѣнія, бредъ, Шекспировская фея Мабъ, Шекспировскій Аріель, Гетевскій Мефистофель, сильфы, гномы, блуждающіе огоньки, все здѣсь служитъ иногда внутреннимъ

поводомъ, а иногда а внѣшнимъ предлогомъ къ такимъ смѣлостямъ и нововведеніямъ инструментовки, то грозно-поразительнымъ, то обаятельно-граціознымъ, что ихъ избытокъ, ослѣпляющій и смущающій непривычнаго слушателя, долго мѣшаль установленію правильного взгляда на Берліоза, мѣшаль распространенію его сочиненій въ публикѣ и поддерживалъ въ массахъ клевету (а до сихъ поръ не вполнѣ разсѣянную), что Берліозъ не болѣе какъ искатель внѣшнихъ эффектовъ. Глинка, призванный наиболее къ музыкѣ вокальной, обладалъ, однакоже, и этою стороною творчества, являя ее хотя весьма умѣренной и смягченною сравнительно съ Берліозомъ, во тѣмъ не менѣе съ величавою оригинальностью. И Глинка, въ четвертомъ дѣйствіи *Руслана* и *Людмилы*, показалъ удивительный даръ къ изображенію роскошныхъ чудесъ восточно сказочнаго міра; а Глинка, вслѣдствіе такого свойства таланта, чувствовалъ влеченіе къ новымъ краскамъ оркестра, къ новымъ и поразительнымъ комбинаціямъ инструментовъ. Почти въ одно и то же время. Глинка и Берліозъ, первый въ *Русланѣ* второй въ *Лемо*, вводили фортепіано въ число оркестровыхъ инструментовъ; будничное и прозаическое фортепіано, звукъ котораго, по странной метаморфозѣ, въ оркестрѣ становятся чѣмъ-то фантастически нѣжнымъ и роскошнымъ (и способъ его употребленія у Глинки и Берліоза одинаковъ: оба взяли за его верхнія октавы, прельщенные какъ ихъ огромною высотой, недостижимою даже для малой флейты, такъ та ихъ свѣтлымъ, острымъ, стекляннымъ звукомъ). Почти въ одно и то же время. Глинка и Берліозъ старались дать англійскому рожку права гражданства въ оркестрѣ, выясняя богатый и теплый колоритъ этого инструмента, до нашего времена не вошедшаго въ общее употребленіе. Но Берліозъ, какъ въ фантастической поэзіи шель гораздо дальше Глинки, такъ и въ инструментовкѣ былъ гораздо смѣлѣе своего великаго современника, который, въ противоположность Берліозу, умѣлъ соединять яркую новизну колорита съ благоразумною умѣренностію требованій. Сочиненія Глинки, вопервыхъ, не требуютъ

того многочисленнаго и исключительнаго, на практикѣ лишь рѣдко осуществимаго, состава оркестра, какъ Берліозовскія; вовторыхъ же, онѣ не содержатъ такихъ техническихъ трудностей для инструментовъ, такими наполнены Берліозовскія партитуры. Съ этой стороны, для распространения Глинкинской музыки чрезъ концерты и представленія не предвидится тѣхъ затрудненій, какія окружали и будутъ окружать исполненіе Берліозовскихъ симфоній и увертюръ: оркестръ Глинки, если исключать его сильную склонность къ военной музыкѣ (играющей, напримѣръ, въ *Русланѣ* и *Людмилѣ* въ *трехъ* актахъ), почти равняется общеупотребительному съ мѣдными инструментами безъ клапановъ и тремя тромбонами; лишь рѣдко сюда входитъ арфа; басъ-кларнета, корнетъ-а-пистоновъ, тубы, непрерывнаго дѣленія скрипокъ и виолончелей, коими отличается современная оркестровка, у Глинки не было вовсе. Изъ того богатаго, но все-таки довольно умѣреннаго состава оркестра, чрезъ пределы котораго Глинка не переходилъ, онъ умѣлъ извлекать бездну эффектовъ самыхъ изящныхъ и восхитительныхъ. Благородство и возвышенность музыкальнаго стиля Глинки никогда не позволяли ему довольствоваться исключительно красивою окраской музыкальной мысли, самой по себѣ мелкой и пустяшной: поэтому его оркестровые эффекты никогда не обращаютъ на себя исключительнаго вниманія, а раздѣляютъ его съ гармоніей, съ мелодіей, съ подробностями формы; но однихъ этихъ эффектовъ достало бы для упроченія Глинкѣ почетнаго мѣста между его современниками. Его инструментовка, менѣе изысканная и затейливая нежели Берліозовская и Листовская, тѣмъ не менѣе блистаетъ разнообразіемъ, силой звучности, утонченностью отдѣлки и яркостью колорита. Если слить воедино тѣ разбросанныя черты, которыя я намѣтилъ въ предыдущемъ очеркѣ, то вамъ представляется художникъ, призваніе котораго было стать посредникомъ между многими крайностями, примирить многія противоположныя стремленія, стройно и гармонически соединить боровшіеся до него и во время его элементы. И въ этомъ, действительно,

заключается одна изъ важнѣйшихъ сторонъ великаго русскаго композитора, въ этомъ заключается то значеніе его, которое г. Стасовъ прекрасно выразилъ опредѣленіемъ: Глинка для Россіи то же, что Моцартъ для Германіи. И въ этомъ, по моему убѣжденію, заключается важность Глинки не для одной Россіи. Композиторъ, одаренный прелестью мелодіи, увлекательностью ритмовъ, но въ то же время силой и энергіей развитія, «разработки»; чистотой и правильностью изумительными, но въ то же время неисчерпаемою новизной и смѣлостью гармоніи; оригинальностью, бросающеюся въ глаза съ перваго взгляда, и въ то же время законченностью и прозрачностью формы, — такой композиторъ можетъ имѣть благодетельное и спасительное вліяніе на судьбы музыки.

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

СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ И ПОСЛѢДНЯЯ.

I.

Въ послѣднія десять лѣтъ на русскую музыкальную почву перенесено движеніе, появившееся въ Германіи и возбуждившее всеобщее вниманіе не одного музыкальнаго міра. Движеніе это, преимущественно отрицательнаго свойства, беретъ свое начало отъ нѣкоторыхъ полемическихъ книжекъ композитора Рихарда Вагнера (*Kund und Revolution* 1850, *Das Kunstwerk der Zukunft* 1850, *Oper und Drama* 1852) въ которыхъ авторъ отрицаетъ но и болѣе ни менѣ какъ всѣ современное искусство, разделившееся на отдѣльныя искусства и въ этомъ раздѣленіи будто бы обезсилѣвшее и измельчавшее. Отрицаніе это, въ первой изъ названныхъ книжекъ (первой по времени выхода), въ брошюрѣ *Kunst und Revolution*, обращенное на все искусство нашего времени и кстатѣ захватывающее христіанскую религію и монархическое правленіе, въ послѣдней и самой пространной, *Oper und Drama*, направлено уже почти исключительно на оперу, какъ на эстетическій грѣхъ, обязанный своимъ происхожденіемъ прихоти и произволу. „Зжблужденіе въ жанрѣ, называемомъ оперой, заключается въ томъ, что одно изъ средствъ выраженія (музыка) сдѣлалось цѣлью, цѣль же выраженія (драма) сдѣлалась средствомъ, говорить Вагнеръ (*Oper und Drama*, I часть, введеніе, стр. 21). Слова эти, содержащія квинтѣэссенцію Вагнеровскаго воззренія на оперу, и обставленныя въ его книгѣ ономъ значительныхъ полемическихъ выходокъ то противъ музыки, то противъ литературы, а больше всего противъ Мейербера, произвели въ Германіи большое впечатлѣніе. Множество музыкантовъ стали повторять

Вагнерово изрѣченіе какъ изрѣченіе оракула. Отрицается не то или другое направленіе, не та или другая школа въ извѣстномъ родѣ искусства, а цѣлый родъ искусства, какъ плодъ произвола и тлетворной роскоши. Съ улыбкой презрѣнія упоминается объ эстетическихъ уступкахъ и палиативахъ; въ критику вводится гильйотина. «Искусство», цѣльное, единое, распалось-де на отдѣльныя искусства, на поэзію, музыку, хореграфию, живопись, скульптуру, архитектуру, только вслѣдствіе ложнаго развитія всей нашей цивилизаціи. Въ этомъ разьединеніи ни одно изъ нихъ не способно дѣйствовать такъ, какъ должно действовать искусство: они чахнутъ и влачатъ искусственное существованіе. Спасеніе только въ соединеніи ихъ въ одно общее искусство, въ драму (музыкальную), гдѣ поэзія создаетъ текстъ, музыка — декламацію этого текста и оркестровое его сопровожденіе) хореграфія — мимическіе жесты и пластическія позы, живопись-декораціи, архитектура-зданіе для исполненія драмы, а скульптура... ничего не дѣлаетъ. Такъ какъ въ оперѣ уже есть нѣчто подобное, такъ какъ въ ней есть поэзія, музыка вокальная и инструментальная, танцы и декораціонная живопись, то на нее, какъ на самозванку драмы, и падаютъ главные перуны гнѣва Вагнера. «Самое безстыдное выраженіе постоянно нарастающаго высокомерія музыка сказалось въ оперѣ, говоритъ онъ (*Kunstwerk der Zukunft* стр. 133). Дѣятельность новейшей оперы, ея отношенія къ общественной физни для честныхъ художниковъ давно уже сдѣлались предметами глубочайшаго отвращенія; но они обвиняла лишь ипорченность вкуса и безнравственность тѣхъ художниковъ, которые ее эксплуа-тировали, не нападая на ту мысль, что эта ипорченность была явленіе вполне естественное, а потому и эта безнравственность — явленіе необходимое.» (*Oper und Drama*, I часть, введеііе, стр. 12.) Виноваты не частныя промахи, не недостатокъ

таланта въ томъ или другомъ композиторѣ, не временныя увлеченія въ ту или другую сторону, наконецъ, даже не всеобщій историческій упадокъ, нѣтъ, въ самомъ основаніи оперы лежитъ зло, которое не могло не сказаться въ развитіи и наконецъ, въ настоящее время, обвалилось вполнѣ. Но бесплодное, мизантропическое отрицаніе, фантастическія предложенія универсальнаго средства противъ сознаваемой утраты стиль, понятны ли среди мододаго, полного жизненныхъ задатковъ развитія? Понятенъ ли вагнеризмъ въ Россіи? Понятно ли торопливое отрицаніе оперы тамъ, гдѣ только что были созданы *Жизнь за Царя* и *Русланъ и Людмила*? Они становятся понятны, когда мы вспомнимъ обстановку, среди которой дѣйствовали и дѣйствуютъ наши художники. Въ нашей умственной пустынѣ внезапное появленіе колоссальнаго генія, какъ Глинка, не возбудило ни восторга, ни удивленія: за то успѣшно распространяется и охотно заучивается всякая громкая фраза, лишенная содержаыя и примѣненія. Понять и оцѣнить великаго отечественнаго художника трудно; но какъ легко и пріятно отрицать всю оперу, какъ отсталое заблужденіе, *нами-де постигнутое*? Въ геніальности Глинки, въ глубинѣ его произведеній — главная причина его въ началѣ незначительной и теперь еще медленно возрастающей популярности; въ заманчивости фразы, въ томъ особаго рода баловствѣ, какое заключается во всякомъ голословномъ отрицаніи, и тѣмъ въ большей степени чѣмъ отрицаніе голословнѣе — главная причина успеха, который въ послѣдніе годы имѣлъ у насъ вагнеризмъ. По мѣрѣ того какъ утверждается созваніе величія тѣхъ дѣяній, которые совершилъ Глинка на поприщѣ оперы, исчезаетъ и вѣра въ пророка, провозгласившаго оперу ложью и мишурой; и когда окрѣпнетъ энтузіазмъ къ нетлѣннымъ произведеніямъ русскаго музыканта, забудутся бредни о томъ, что музыка безсильна действовать въ томъ видѣ какъ

существуетъ, что она, вмѣстѣ со всѣма другими искусствами, должна отрешиться отъ всего своего прошлаго, равно какъ и отъ всякаго самостоятельнаго значенія. Въ странѣ, гдѣ только что появилась творческая музыкальная дѣятельность, гдѣ она только что вызвала школу приверженцевъ и последователей, гдѣ зданіе національной школы лишь начинаетъ строиться, но обѣщаетъ быть громаднѣмъ, въ такой странѣ, какъ наша, отрицательному направленію еще долго дожидаться своего череда. Оно могло появиться, и то лишь на поверхности, въ періодъ совершенно незрелый, когда мы не успѣли даже узнать, что у васъ есть свои собственные памятники искусства, залога будущаго для этого искусства, залоги художественнаго будущаго для васъ самихъ.

Задача, которую Глинка разрѣшилъ въ своихъ операхъ, преимущественно въ наименѣе извѣстной, въ *Русланъ, и Людмилы*, задача сложная и трудная: два столѣтія съ половиной потребовалось на подготовку этого рѣшенія, на постепенную выработку оперы, какъ рода искусства, основанного на сліяніи нѣсколькихъ искусствъ, причемъ каждое дѣлаетъ необходимые компромиссы, теряя извѣстную долю своей самостоятельности. Постараюсь определить выгоды, полученные изъ этого вѣковаго развитія для того искусства, которому посвященъ настоящий трудъ, для музыки.

Изъ всѣхъ искусствъ, музыка и архитектура, конечно, самые неопределенные: содержаніе музыкальнаго произведенія (независимо отъ словъ, если оно вокальное) или архитектурнаго зданія не поддается формулѣ; ни музыка, ни архитектура не *изображаютъ*: онѣ *суть* сами по себѣ. Архитектура въ этомъ отношеніи никогда и не возбуждала сомнѣній и препираній. Совсѣмъ иное дѣло музыка. То особенное обстоятельство, что музыка въ пѣснѣ соединяется со словами, что искусство, лишенное опредѣленнаго

значенія, идетъ такимъ образомъ рука объ руку съ искусствомъ, имѣющимъ определенное значеніе, издавна поставило музыку въ двойственное положеніе, издавна открыло двери для всякаго рода противорѣчій, недоразумѣній и споровъ. Споры эти сосредоточилась около того рода музыкальныхъ произведеній, гдѣ потребность въ определенно-осмысленной музыкѣ была всего ощутительнѣе: около комплекса одноголосныхъ и многоголосныхъ пѣсень, сопровождающихъ драматическое дѣйствіе, поддерживаемое всѣми иллюзіями сцены, комплекса, который мы называемъ *оперой*. Имѣя дѣло уже не съ общими настроеніями пѣсни (духовной или свѣтской), будучи лишена строфныхъ повтореній при перемѣнѣ словъ (этихъ свидѣтельствъ неопредѣленнаго характера музыки и въ самой пѣснѣ), подчиняясь необходимости становится характерною и индивидуальною при переходѣ изъ устъ одного дѣйствующаго лица въ уста другаго, словомъ, шагнувъ изъ области лиризма въ область драматизма, музыка очутилась лицомъ къ лицу съ такими задачами, которые могутъ показаться несогласимыми съ характеромъ ея, какъ искусства неопредѣленнаго. Но тотъ фактъ исторіи, что музыка приняла на себя драматическую задачу и, отъ послѣдняго десятилѣтія XVI столѣтія до нашего времени, неуклонно стремится къ ея осуществленію, неотразимо свидѣтельствуешь, что, въ музыкѣ, несмотря на неопределенность, несомненно составляющую ея общій характеръ, должны существовать спеціальныя стороны, увлекающія музыкантовъ въ сторону характеристики и дающія имъ бодрость и отвагу идти по пути драматизма. Действительно, стороны эти существуютъ, хотя музыканты и немудыканты болѣе склонны ихъ преувеливать, чѣмъ упускать изъ виду. Существуетъ аналогія, отчасти между музыкальными явленіями и явленіями другихъ искусствъ, отчасти между музыкальными явленіями и явленіями дѣйствительной

жизни. Въ простой гомофонной пѣснѣ уже есть два элемента, мелодія и ритмъ, вызывающая на отыскиваніе такихъ аналогій. Мелодія со своими повышеніями и пониженіями уподобляется акцентамъ человеческой рѣчи: въ словесной фразѣ, съ чувствомъ, съ паѳосомъ произнесенной, есть уже какъ бы мелодія; это та аналогія, которая дала поводъ къ образованію речитатива. Ритмъ со своими разнообразными формами движенія напоминаетъ собой движніа, свойственный тому или другому дѣйствию или состоянію человѣка: сторона реальная, которая въ пѣніи существуетъ въ самомъ ограниченномъ размѣрѣ, но получала огромное развитіе въ инструментальной музыкѣ. Съ тѣхъ поръ какъ сложился отдѣльный родъ инструментальной музыки, образовалось и огромное разнообразіе ритмовъ спокойно-плавныхъ, бѣгущихъ, скачущихъ, тяжеловѣсно падающихъ, нерѣшительныхъ, качающихся и т. п. ходячія опредѣленія, основанныя на весьма замѣтномъ, всѣмъ доступномъ сходствѣ. Приобрѣтая полифонию и ея одновременныя созвучія, становясь изъ одноголосной гармонической, музыка пріобрѣтаетъ новое поле для поэтическихъ и живописныхъ аналогій. Надобно заметить, что изъ всѣхъ этихъ аналогій тѣ, которыя представляются гармоніей, самая тоакія: что замѣтить ихъ можно лишь при значительной музыкальной одаренности, незамѣнимой никакою школой и рутиной. Я долженъ напомнить здѣсь то, что я говорилъ о консонансахъ и диссонансахъ въ первой статьѣ своей о Гланкѣ (въ *Русск. Вѣстн.* за 1867 г., № 10, стр. 545-546). Главное, основное различіе въ характерѣ, представляемое аккордами, состоитъ въ томъ, что одни изъ нихъ спокойны, другіе страстны. Ужь это первое опредѣленіе, заимствованное изъ нашей внутренней жизни, показываетъ, что гармонія по преимуществу носить характеръ лирической, внутренней; что она, въ противоположность ритму, не представляетъ осязательныхъ аналогій со

внѣшнюю действительностью; поэтому опредѣленія тѣхъ безчисленныхъ оттѣнковъ спокойствія и страсти, на который распадается основное опредѣленіе консонанса и диссонанса, опредѣленія характера каждаго отдѣльнаго аккорда и каждаго изъ безчисленныхъ сочетаній аккордовъ чрезвычайно шатки и обращены къ индивидуальному пониманію, къ личному чувству слушателя. Послѣдній элементъ музыки, который здѣсь остается упомянуть, инструментовка, опять переноситъ насъ въ область реальныхъ и осязательныхъ сходствъ; звучность различныхъ инструментовъ напоминаетъ намъ различные звуки природы, вызываетъ на звукоподражанія; а помимо этого грубѣйшаго своего сближенія съ действительною жизнію, инструментовка, рисуя разнообразными, то мрачными, то свѣтлыми, то нѣжными, то мощными тембрами своихъ орудій аналогическія настроенія души, дѣйствуетъ несравненно понятнѣе, доступнѣе и грубѣе нежели гармонія: всякій слухъ отличаетъ кларнетъ отъ скрипки, но требуется уже музыкально-организованный слухъ, чтобы различить между собою интервалы, на которыхъ держится вся гармонія. Изъ четырехъ перечисленныхъ мною факторовъ музыки самое грубое средство для музыкальной характеристики является *инструментовка*: допуская звукоподражаніе, она дѣйствуетъ уже чисто матеріально, давая намъ не намекъ, не сходство, а самый предметъ. За инструментовкой следуетъ *ритмъ*, уподобляясь внѣшнимъ движеніямъ, онъ приближается къ областп мимики и хореграфіи, почему онъ съ этою послѣднею и состоитъ въ тѣснѣйшей связи. Гораздо болѣе тонкое средство музыкальной характеристики мы видимъ въ *мелодіи*: уподобляясь декламация и охотно соединяясь съ нею, мелодія подаетъ руку уже не мимикѣ и хореграфіи, а риторикѣ и поэзіи. Наконецъ, самое неуловимое, самое зыбкое и, быть-можетъ, именно потому для гениальныхъ музыкантовъ самое заманчивое средство характеристики представляетъ *гармонія*: ея

созвучія, возбуждающія въ нашей душѣ смутный міръ настроеній и чувствъ, вѣчно ускользящій отъ всякаго словеснаго опредѣленія и недоступный даже лирической поэзіи, состоятъ въ какой-то таинственной связи съ самыми сокровенными, непосредственными, интимными движеніями нашей души. Гармонія, столь легко волнующая насъ своими переливами, въ теченіе исторіи музыки постоянно стремилась дѣлаться истолковательницей, переводчицей этихъ волненій: уже Габріели, уже мадригаллисты XVI столѣтія старалась гармоническими средствами, — сочетаніями и послѣдованіями аккордовъ, — передавать душевныя состоянія; съ постепеннымъ возрастаніемъ средствъ гармоніи, съ увеличеніемъ не только числа аккордовъ, но и въ особенности смѣлости въ ихъ сочетаніи, возрастала и порывъ гармоніи въ область передача опредѣленнаго содержанія, возрастала и вѣра въ способность гармоніи *изображать* чувства. Не следуетъ, однакоже, упускать изъ виду, что все перечисленное здѣсь не дѣлаетъ еще музыку искусствомъ изображенія въ смыслѣ живописи, пластики или поэзіи. Тѣ аналогіи ритма, методіи, гармоніи, инструментовки съ известными сторонами другихъ искусствъ, все-таки не болѣе какъ аналогіи, которыхъ въ концѣ концовъ можно и не признавать, на который неотразимыхъ доказательствъ нѣтъ и не можетъ быть, которыя охотно отыскиваются чувствомъ, но при этомъ постоянно создавали и продолжаютъ создавать легковѣрное увлеченіе, — увлеченіе, всегда вредное для искусства и подъ часъ чрезвычайно забавное для хладнокровнаго наблюдателя. Музыкѣ, въ разные періоды литературы, приписывали способность «выражать» или «изображать» (два любимые термина этого рода критика) честолюбіе, пресыщеніе, добродѣтель, корысть; давали рецепты для выраженія музыкой того или другаго чувства, словно видѣли въ неопредѣленности ея содержания какое-то униженіе для музыки предъ

другими искусствами, — униженіе, изъ котораго она должна была спѣшить выйдти. Какъ я говорилъ, увлеченія эти возвращались въ различные періоды; въ последнее время въ Германіи, Вагнеровское требованіе отъ музыки «драматизма» способствовало ихъ возвращенію, подготовленному уже многими другими неблагопріятными обстоятельствами²⁴. На днѣ этихъ увлеченій, какъ всегда, кроется правда, правда, по моему убѣжденію, та, что музыка, вообще чуждая выраженія или изображенія опредѣленной мысли, ситуации, происшеетвія, въ частностяхъ являетъ множество точекъ соприкосновенія съ другими искусствами, имеющими определенное содержаніе; что исторически эти точки соприкосновенія чрезвычайно важны, ибо издавно привлекала общее вниманіе и вызывали на развитіе музыки въ сторону опредѣленнаго содержанія; что существуетъ *родъ* музыки, постоянно дающій поводъ пользоваться тѣми сторонами этого искусства, которыя наиболѣе способны къ такому развитію, музыка вокальная, и *видъ* этой музыки, настоятельно требующій характерности и драматизма-музыка оперная.

Но общій духъ искусства, его основной характеръ, хотя бы криво понимаемый или упускаемый изъ виду, берутъ свое. Въ оперѣ болѣе чѣмъ гдѣ-либо музыка должна сосредоточиться, индивидуализоваться, примкнуть къ словамъ и дѣйствию. Сопутствуя психологическому развитію характера, сопровождая сценическія перемѣны и движнія, соединяясь со всѣми другими факторами оперы для того, чтобы мощною

²⁴ Не могу не упомянуть здѣсь о блестящей и остроумной брошюрѣ Ганслика: *О музыкально-прекрасномъ (Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst, v. Dr. Eduard Hanslick. 3. Aufl. Wina 1866)*, въ которой авторъ съ такимъ талантомъ далъ отпоръ ложному направленію модной нѣмецкой критики, видѣшей въ музыкѣ цѣли, задачи и средства вовсе ей чуждыя. Книжка Ганслика у насъ почти неизвестна, въ Германіи она очень известна, но не популярна, ибо плыветъ противъ теченія.

рукой вырвать слушателя изъ круга обыденныхъ представленій и перевести его въ міръ, поэтической, воображаемый, могла ли музыка оставаться въ своей сферѣ неопредѣленныхъ настроеній, безконечно-переливающихся и не достигающихъ энергической характеристики? А между тѣмъ такова была сила коренныхъ свойствъ этого искусства, такова была сила его почти исключительной склонности витать въ мірѣ смутныхъ настроеній, что и въ самой драматической музыкѣ общность, неопределенность, зыбкость брали и продолжаютъ брать верхъ надъ характеристикой, выразительностію и драматизмомъ. Въ большинствѣ существующихъ оперъ (и, конечно, я здѣсь, какъ вездѣ, говорю только о хорошихъ: произведенія неудавшіеся не даютъ мѣрила) музыка, написанная на тѣ или другія слова, совсѣмъ не произошла изъ этихъ словъ, не составляетъ необходимаго ихъ музыкальнаго выраженія; въ ней видно только настроеніе, въ самыхъ общихъ чертахъ сходное съ тѣмъ, которое господствуетъ въ содержаніи словъ. Весьма часто (и въ весьма классическихъ и прославленныхъ операхъ) сходство между словами и музыкой часто отрицательное, то-есть музыка лишь не противорѣчитъ словамъ, не бываетъ веселаго характера тамъ, гдѣ въ словахъ идетъ рѣчь о грусти, не смахиваетъ на маршъ, когда слова воспѣвають любовь. Для полноты, я упомяну здѣсь и о тѣхъ (на каждомъ шагу встрѣчающихся въ италіянскихъ операхъ) случаяхъ явнаго противорѣчія между текстомъ и музыкой, — случаяхъ, съ такою жадностію отыскиваемыхъ остряками и наложившихъ-было на всю оперу клеймо насмѣшки и презрѣнія. Они тамъ имеютъ, впрочемъ, и серіозную сторону, хотя крайне прискорбную. Они приучили слушающую публику къ такой безразличной снисходительности, они до того понизили ея требованія и притупили ея пониманія, что она повсюду принимаетъ за высшую степень музыкально-драматической выразительности тотъ

ходячій музыкальный языкъ, на которомъ пишутся оперы и который я выше характеризовалъ какъ въ общихъ чертахъ напоминающій содержаніе словъ или же только ей противорѣчащій ему. Публика довольствуется этою, весьма отдаленною связью между музыкой и словами. И могло ли пониманіе публики быть глубже, когда по пальцамъ можно перечестъ тѣ оперныя произведенія, гдѣ дѣйствительно музыка рождена непосредственно словомъ, гдѣ она составляетъ съ нимъ одно неразрывное цѣлое, гдѣ каждая частности музыкальной фактуры, каждый оборотъ мелодіи, каждое сочетаніе аккордовъ, каждая перемена инструментовъ, каждая ритмическая группа соотвѣтствуетъ какой-нибудь тонкой, бодьшенствомъ незамеченной чертѣ въ общемъ смыслѣ стихотворенія! Нуженъ крупный талантъ, нужно специальное, эвергически выдерживаемое стремленіе для того, чтобы, вопреки общему характеру искусства, гнуть его для драматическихъ цѣлей; нужно тончайшее артистическое чутье для того, чтобъ изъ этого моря напѣвовъ, аккордовъ, ритмовъ и тембровъ выхватить тѣ, которые представляютъ точки соприкосновенія, большею частію глубоко скрытыя, съ тѣмъ или другимъ представленіемъ, и воспользоваться ими для охарактеризованія лица, фразы, ситуаціи.

Если общее содержаніе нашего искусства совсѣмъ не таково, чтобы дѣлать его способнымъ замѣнить живопись или соперничать съ поэзіей, то, напротивъ, современное направленіе, вопреки этому общему характеру музыки, все обращено именно на то, чтобы сделать ее драматическою, стремиться къ высшей *правдѣ въ звукахъ*, къ меткости и живописности музыкального языка. Нельзя не сознаться, что матеріалъ, накопленный въ продолженіе вѣковаго развитія музыка, громаденъ; нельзя не видѣть, что этого громаднаго матеріала должно хватить и на цѣли спеціальныя, отдаленныя и трудно достижимыя. Память

каждаго музыканта, живушаго среди современной струи, наполнена самыми разнообразными мелодическими мотивами: плясовыми, пѣсенными, оперными, салонными, камерными, симфоническими. Къ нимъ въ послѣднее время стали прибавляться народные напѣвы различнѣйшихъ націй, собираемые съ любовью, перекладываемые, избираемые темами для большихъ сочиненій. Между тѣмъ какъ школы лейпцигская (Мендельсонъ, Шуманъ и послѣдователи) и веймарская (Вагнеръ, Листъ и послѣдователи) обогатили модуляцію и ввели въ область композиціи самый пестрый, самый капризный хроматизмъ; реакція противъ крайностей этого направления вызвала неожиданный контрастъ: возвращеніе къ церковнымъ ладамъ, къ гармоніямъ XVI столѣтія, такъ что современный гармониста обладаетъ несметными сокровищами трехъ вѣковъ. Французскіе оперные, нѣмецкіе танцовальныя композиторы до безконечности разнообразили ритмъ и сообщили ему живость, подвижность и прихотливость, неизвѣстныя ни въ какое прежнее время. Virtuозы и композиторы совокупными усиліями подвинули инструментовку; первые, все болѣе и болѣе расширяя кругъ того что инструменту доступно, все болѣе и болѣе популяризируя трудности, и вслѣдствіе своего громаднаго размноженія, наполнивъ собою оркестры и превративъ ихъ въ республика виртуозовъ; вторые, самолюбиво изощряясь придумывать все новыя и новыя сочетанія инструментовъ, все болѣе густыя и яркія краски, съ жадностію отыскивая небывалыя звучности и бросаясь на новоизобретенныя, или бывшіе неупотребительными, инструменты. Послѣдствіемъ этихъ усилій было то, что въ немногія послѣднія десятилѣтія оркестровый стиль сочиненія преобразился окончательно и пріобрѣлъ богатѣйшій лексиконъ комбинацій инструментовъ. Такамъ образомъ, въ областяхъ и гармоніи, и мелодіи, и ритма, и инструментовки, современные композиторы

обладаетъ достояніемъ громаднымъ, еле обозримымъ. Если въ такія времена, когда музыкальный языкъ былъ несравненно бѣднѣе, могла существовать попытки пользоваться его скудными средствами для выраженія душевныхъ состояній или для изображенія внѣшнихъ происшествій, неудивительно, что эта попытки сдѣлались многочисленнѣе, смѣлѣе, успѣшнѣе, когда этотъ языкъ приобрѣлъ такой громадный запасъ формъ и сочетаній. Очевидно, эти попытки избрали своею ареной не инструментальную музыку, а вокальную: очевидно, опредѣленно-рисующая музыка понадобилась тамъ, гдѣ есть слова подчиняющая сѣбе музыкальное содержаніе. *Усиленное стремленіе къ музыкѣ реальной, къ музыке по возможности выразительной и послушной требованіямъ слова, составляетъ положительную сторону того направленія, отрицательная сторона котораго имѣетъ средоточіемъ литературную дѣятельность Вагнера.* Частные случаи удачной музыкальной характеристики, встрѣчающіеся намъ въ большинствѣ прежнихъ и современныхъ оперъ, общаются, въ недалекомъ будущемъ, замѣнятся полнымъ, сплошнымъ подчиненіемъ музыки тексту. Въ великую классическую эпоху музыки, занимающую собой прошлое столѣтіе, эпоху, болѣе теперешней обращенную на оперу и считающую знаменитый, долго не сходившій со сцены оперы десятками, такого подчиненія музыкальнаго содержанія поэтическому далеко не было: но стремленіе къ нему, менѣе решительное и всеобщее нежели теперъ, существовало и тогда: оно воплотилось въ лицѣ великаго художника, имя котораго доселѣ неразрывно связано съ воспоминаніемъ о той великой борьбѣ, которую велъ онъ съ оперною рутини своего времени, — въ лицѣ Глука. Глукъ началъ свою реформаторскую дѣятельность въ богатую и оживленную эпоху, когда италіянская опера достигла апогея своего развитія и распространенія, а инструментальная музыка только что

начинала чувствовать свои крылья, робко, но съ успехомъ, отваживаясь на расширенія формы и плодотворныя нововведенія. Въ эту эпоху, дѣятельность которой на музыкальномъ поприщѣ была весьма обширна и разнообразна, опера, вопреки тѣмъ чисто-драматическимъ началамъ, которые были положены ей въ основание, успѣха превратится въ условный родъ музыкальнаго сочиненія, чрезвычайно далекій отъ своей истинной задача, родъ сочиненія, въ которомъ главною цѣлію было выставить какъ можно выгоднѣе виртуозность пѣвцовъ-исполнителей. Согласно этому старанію, оперы были переполнены нескончаемыми бравурными аріями, а эти аріи нескончаемыми фіоритурами, необходимыми пѣвцамъ какъ пробныя камни ихъ виртуозности. Самъ Глукъ сочинялъ не мало оперъ въ этомъ родѣ, прежде чѣмъ дошелъ до сознанія необходимости той музыкальной реформы, которую онъ затѣмъ и провелъ съ замѣчательною энергіей. Съ Глука, такимъ образомъ, начинается возрожденіе тѣхъ музыкально-драматическихъ стремленій, которыя породила самый жанръ оперы и были чрезвычайно сильны въ основателяхъ этого жанра, но совершенно заглушены послѣдующимъ, быстрымъ развитіемъ оперы въ совершенно другую сторону. Для осуществленія своего музыкально-драматическаго идеала, Глукъ соединяли многія данныя, но не всѣ. Драматизмъ его оперъ, при внимательномъ и вполнѣ объективномъ изученіи ихъ, заставляетъ преклоняться передъ тою силой и глубиной мысли, которая могла породить такія произведенія: но слѣдуетъ прибавить, что здѣсь за мѣрило принимаются только самые драматическіе моменты оперы, а не лирическія ея части: другими словами, только разговоры и сцены дѣйствія, а никакъ не монолога, которыхъ, однако, въ операхъ Глука довольно много. Поэтому Глукъ превосходевъ въ хорѣ и речитативѣ, но нерѣдко посредственъ въ spiu. Ему недоста-вало той гибкости и послушности дарованія,

при которыхъ онъ могъ бы окружить слово, само по себѣ незначительное, не согрѣтое поэтическимъ вдохновеніемъ, не просящееся на хорошую музыку, всѣмъ лучезарнымъ сіяніемъ музыкальной красоты и ею выкупить слабость и ничтожеотво текста. Местами чувствуется, что художникъ съ болѣе живою и роскошною фавтазіей далъ бы здѣсь несравненно болѣе: но ни одна нота не возмущаетъ несообразностью²⁵, нигдѣ нѣтъ слѣда легкаго, равнодушнаго отношенія къ тексту. Тщательность, логичность, соразмерность, зрѣлость, мудрость: вотъ неотъемлемыя качества Глуковской оперы, и ваше благоговѣніе предъ этимъ художникомъ-мыслителемъ не можетъ уменьшиться отъ той горькой истины, что музыка Глука имѣетъ подчасъ и другія качества, парализующія первыя: некоторую блѣдность, некоторое однообразіе, некоторую узкость горизонта. Опера Глука едва ли подѣйствуетъ теперь съ охватывающею силой на публику, не приготовленную къ ней славой и почетомъ его имени; ея успѣхъ въ наше время есть — *succes d'estime*: свою строгую и целомудренную красоту она раскрываетъ лишь предъ испытующимъ взоромъ внимательно, глубоко, объективно изучающего ее историка искусства.

Совершенную противоположность съ этимъ музыкантомъ рефлексіи составляетъ музыкантъ гениальнаго инстинкта, неистощимаго вдохновенія, Моцартъ. Обладая колоссальнымъ, баснословнымъ сочинительскимъ талантомъ, дѣлавшимъ его одинаково способнымъ къ созданію огненнаго, драматическаго финала и игровой, невинной пѣсенки, глубоко ученой фуги и чопорно граціознаго менуэта, безукоризненнаго струннаго квартета и блестящаго виртуознаго концерта, величественнаго церковнаго хора и шаловливо-

²⁵ Если исключить нѣкоторыя смѣшныя, но неизбѣжныя послѣдствія царившаго тогда рококо, какъ, на примѣръ, нестерпимое для нашего времени пренебреженіе къ местному колориту, особенно забавно бросающееся въ глаза въ балетахъ Глуковскихъ оперъ.

эротическаго романса, Моцартъ, и по склонности, и по сляѣ обстоятельствъ, съ самой ранней юности преимущественно занимался сочиненіемъ для сцены, и здѣсь имѣлъ онъ свои главные успехи. Но онъ внесъ въ свои оперы, вмѣстѣ со всѣми преимуществами, и всѣ недостатки своей феноменально-одаренной натуры. Не имѣя серіозности образованія Глука и серіозности его характера, будучи ребенкомъ въ душѣ на столько же, насколько Глукъ былъ мыслитель, Моцартъ въ своихъ операхъ то высоко возноспился надъ Глукомъ, то опускался глубоко ниже его уровня. Есть у Моцарта сцены, дышащія трагическою силой; есть другія, не менѣе превосходныя, гдѣ онъ ввесь въ музыку элементъ, вовсе недоступный Глуку, – элемента комизма (вспомнимъ первый финаль *Свадьбы Фигаро*); есть ансамбли и финалы, гдѣ онъ изумительно управляется со множествомъ дѣйствующихъ лицъ, сохраняя индивидуальнѣйшій характеръ каждаго, сохраняя общую стройность музыкальнаго сочиненія, словомъ, есть у него *нумера* оперъ капитальныя. Въ этихъ-то нумерахъ мѣткая правда выраженія соединяется съ чисто музыкальными красотами, которыхъ не было у Глука; съ этою акклиматизованною Моцартомъ въ Германіи италіянскою мелодіей, исполненною южной нѣги и страстной прелести; съ этою энергическою, гибкою и богатою гармоніей, небывалою у его современниковъ и (что нынѣ какъ-то упускается изъ виду) утраченною его преемниками; съ этою античною стройностью а симметріей, прирожденными Моцарту и присущими ничтожнѣйшему изъ его сочиненій. Но рядомъ съ этимъ мы нерѣдко встрѣчаетъ господство рутины; видимъ множество піесъ, написанныхъ, вслѣдствіе долгой привычка, гладко и безцвѣтно; видимъ преобладание виртуознаго пѣнія надъ драматическимъ, поспешность и равнодушіе къ содержанію.

Въ лицѣ Глука и Моцарта драматическая музыка, на Западѣ Европы, достигла своей высшей точки. Она

достигла ея тогда, когда модуляція была скуднѣе и одноцвѣтнѣе, а инструментовка менѣе свободна и менѣе обширна нежели теперь²⁶. Ея высшему процвѣтанію, какъ видно, не мешало то обстоятельство, что многія стороны техники такъ значительно обогатились въ следующее столѣтіе. Ближайшіе преемники Моцарта, школа последователей Глука, сосредоточившихся въ Парижѣ (Мегюль, Керубини и Спонтини), лишенные, въ особенности послѣдній, Моцартовскаго генія и неистощимости, гораздо болѣе сделала для упроченія того условнаго, привычнаго и знакомаго всѣмъ намъ опернаго музыкальнаго языка, въ которомъ извѣстныя чувства выражаются извѣстными, заранее определяемыми, звукосочетаніями, нежели для развитія объективнаго и вполне-правдиваго музыкальнаго стиля. Они были музыканты далеко не дюжинные: Мегюль и въ особенности Керубини были превосходные гармонисты, Спонтини тщательный и изобретательный инструментаторъ: его оркестръ уже составляетъ переходъ къ новѣйшему. Отдельные драматическіе моменты, свидѣтельствующіе о здравости пониманія и теплотѣ чувства, есть и у Керубини, есть въ особенности у Мегюля, — но въ общемъ итогъ парижская школа временъ революціи и имперіи, этотъ лучший плодъ Глуковскихъ реформъ, скорѣе расширила техническія средства опернаго стиля чѣмъ углубила его эстетическое значеніе. Но ея же стопамъ пошелъ Бетговенъ въ единственной написанной имъ оперѣ *Фиделіо*. Значеніе этого превосходнаго квартетнаго и симфоническаго композитора въ настоящее время обыкновенно

²⁶ Время Глука и Моцарта было лишено одного изъ могущественнѣйшихъ средствъ выраженія въ современной нашей музыкѣ: оркестра, какъ мы его теперь понимаемъ. Своимъ оркестромъ, окрестромъ. второй половины XVIII столѣтія, какъ Глукъ, такъ и, въ особенности, Моцартъ, распоряжались мастерски: но этотъ оркестръ имѣетъ очень мало общаго съ Берлиозовскимъ, на которомъ зиждется современная оркестровка.

преувеличивается съ фанатически-ослѣпленнымъ упорствомъ, причеиъ критика, для вящаго возвеличенія своего идола, съ одной стороны беретъ назадъ свои прежніе хвалебные отзыы о Моцартѣ, съ другой старается предупредить будущую, болѣе справедливую, оцѣнку Берліоза и Шумана. *Фиделіо* Бетговена по стилю, по средствамъ выразительности, по всѣмъ приѣмамъ, кромѣ способа инструментовки, въ которой Бетговень не могъ не быть оригинальнымъ, — чистое подражаніе отчасти Моцарту, отчасти французской Глуковской школѣ (не самому Глуку, а болѣе всего Керубини). Не достаеъ только прелести Моцаротовскаго годосоведенія, не достаеъ Керубиніевскаго богатства гармоніи: въ вознагражденіе за нихъ намъ предлагается чрезвычайно изящная инструментовка, достойная Бетговенскихъ симфоній. Какъ драматическое музыкальное произведеніе, *Фиделіо* Бетговева, по моему крайнему убѣжденію, принадлежать къ числу многочисленныхъ представителей рутины, какою она была въ началѣ нашего столѣтія. Только однажды въ цѣлой оперѣ Бетговену удалось выйти изъ очарованнаго круга рутины: это случилось въ концѣ перваго дѣйствія, въ сценѣ копанія могилы, дѣйствительно трагической и притомъ оригинальной по музыкальнымъ средствамъ²⁷. У Бетговева былъ современникъ, прославленный при жизни и прославляемый послѣ смерти Нѣмцами какъ великій драматическій композиторъ. Имя его Карль Марія Веберъ. Въ его музыкальномъ складѣ было много оригинальнаго. Онъ имѣлъ чутье къ простонародному элементу, хотя и не въ первобытной его частотѣ. Онъ безспорно имѣлъ большой мелодическій даръ, инструментоваль свои произведенія ярко и эффектно, но замечательно плохо владѣлъ гармоніей, нещадно

²⁷ Я не говорю о дивной интродукціи втораго дѣйствія, потому что его произведеніе *инструментальное*.

злоупотребляя одними аккордами, почти не вѣдая употребленія другихъ. Доказательствомъ его неспособности къ инструментальной композиціи сдужить его до смѣшнаго неудачная до-мажорная симфонія. Онъ никогда не могъ справиться съ формой: даже увертюры его сложены, на подобіе мозаики, изъ отдѣльных кусочковъ. Высокое мѣсто между драматическими композиторами было отведено Веберу главнымъ образомъ вслѣдствіе противоположности его тенденцій съ тѣми стремленіями, который въ его время воплотились въ Россини, сравнительно съ которымъ Веберъ очень драматическій композиторъ. Положеніе Вебера, съ одной стороны (въ отношеніи декламации и музыкальной характеристики) продолжавшаго идти по пути Глука, съ другой стороны (въ отношеніи выбора сюжетовъ я обусловленнаго ими музыкальнаго стиля) способствовавшаго открытію совершенно новаго въ музыкѣ міра — міра романтизма — было положеніе трудное а почтенное: его наградили производствомъ въ великіе музыкальные драматики, тогда какъ драматизмъ Вебера, грубый и наивный, являетъ не шагъ впередъ, а скорѣе шагъ назадъ послѣ Глука и Моцарта, и весь успѣхъ лежитъ тутъ въ простонародномъ тонѣ, мѣстномъ колоритѣ, средневековомъ романтизмѣ, словомъ, въ вещахъ не касающихся драмы. Вебера создалъ цѣлую школу нѣмецкихъ романтиковъ, все стараніе которыхъ было обращено на то, чтобы быть похожими на Вебера; будучи его подражателями, она, конечно, не могли сдѣлаться его продолжателями. Такимъ образомъ объясняется, что опера въ Германіи въ теченіе двадцати лѣтъ послѣ смерти Вебера не ознаменовалась ни однимъ крупнымъ явлениемъ: значительные фазисы ея развитія встрѣчаемъ во Франціи. Здѣсь, въ двадцатыхъ годахъ, опера приняла такъ называемое историческое направленіе. Родоначальница этого рода оперъ — Оберовская *Нѣмая изъ Портучи*, болѣе извѣстная намъ подъ именемъ

Фенеллы, самымъ вліятельнымъ образцомъ въ этомъ родѣ всегда былъ Россиніевскій *Вильгельмъ Тель*. Въ этихъ операхъ соединилось чрезвычайно много различныхъ элементовъ, онъ суть произведенія эклектическія. Италіанской пѣвческой виртуозности отведено въ нихъ не послѣднее мѣсто; во весьма часто также прибѣгаютъ въ нихъ къ французской музыкальной декламации. Историческіе сюжеты принуждали композиторовъ искать въ музыкѣ средствъ для исторической характеристики; а стремленіе къ популярности, нужда въ успѣхѣ заставляли тѣхъ же композиторовъ держаться въ предѣлахъ моды и рутины, дабы не быть непонятыми. Усовершенствованіе внѣшнихъ, техническихъ средствъ, знаменующее собою настоящее столѣтіе, нашло себѣ самое обширное поприще въ этой новой оперѣ; не только инструментовка, но машины, декораціи, костюмы, оптическіе эффекты и пр. и пр. были, для исторической оперы, доведены до величайшаго изошренія. Самый блестящій представитель этого направленія, въ теченіе трехъ десятилѣтій, былъ Мейерберъ. Онъ соединялъ огромный и оригинальный музыкальный талантъ съ тѣмъ многостороннимъ общимъ образованіемъ, которое было необходимо для новой оперы, гдѣ далеко не всѣ эффекты музыкальные, а часто музыкальные эффекты на послѣднемъ планѣ. Эклектическая натура Мейербера также пришлась какъ нельзя болѣе кстати для новаго, эклектическаго рода оперы. Мейерберъ былъ Нѣмецъ, обязанный болшею частію своего музыкальнаго образованія Италіи и пошедшій по стопамъ французскихъ композиторовъ исторической оперы. Поэтому въ его твореніяхъ явилась смѣсь стилей, сделавшая его музыку чрезвычайно гибкою и подвижною, а главное, способною нравиться различнейшимъ вкусамъ. Но направленіе этой музыка всегда было внѣшнее. Она не углублялась въ психологическія задачи; она была на внѣшній эффектъ.

Хододный разчетъ на эффектъ въ ней явно и несомнѣнно преобладаетъ надъ непосредственностью поэтическаго вдохновенія. Служеніе толпѣ, служеніе самое утонченное, самое обдуманное, но и самое податливое, главная характеристическая черта Мейерберовой музыки. И потому, хотя въ отдѣльныхъ проблескахъ въ Мейерберовскихъ партитурахъ и выказываются огромные драматическіе задатки, но въ общемъ часто драматическое стремленіе у него постоянно заглушается стараніемъ соединить въ одной оперѣ какъ можно болѣе, хотя бы совершенно чуждыхъ между собою, но только дѣйствующихъ эффектовъ. Италіянскіе композиторы, современники Мейербера, Беллини, Донацетти и Верди, раздѣлявшіе съ нимъ вниманіе и восторги публика, въ своихъ операхъ, вмѣстѣ съ несомнѣнными признаками таланта, обнаруживаютъ по отношенію къ развитію опернаго драматизма быстрый упадокъ искусства: ихъ задача лежитъ совершенно въ сторонѣ отъ задачи продолжателей Глука, они действовали не драматическою правдой, а счастливымъ мелодическимъ даромъ и своимъ часто-италіянскимъ умѣніемъ ладить съ великими певцами. Я не исключая изъ этого опредѣленія и Верди, несмотря на его внѣшнія замашки драматизма и характеристики. Французскіе же композиторы, современные Мейерберу, или целый вѣкъ пробавлялись безцвѣтнымъ подражательствомъ, какъ Галеви, или разрабатывали ту специфически-французскую область легкой находили соперниковъ. Сюда относятся Оберъ и Герольдъ. комизмъ ихъ не глубокъ. Оперы ихъ не суть комедіи въ звукахъ, въ смысле Модьеровскомъ или Гоголевскомъ; это скорѣе водевили, въ нихъ более остроумія нежели комизма. Но тѣмъ не менее, эта школа въ своихъ произведеніяхъ является гораздо чище, правдивее, богаче тонкими чертами нежели школа серіозной французской оперы. Грація и игривость, неподдельная веселость, безыскусственная легкость, соединенная,

однакоже, съ полнымъ владѣніемъ музыкальною техникой, съ прекрасною гармоніей и инструментовкой – вотъ существенные качества Оберовской и Герольдовской оперы. Но тесный, можно сказать, водевильный кругъ, въ который была заключена эта опера, ея условная, крайне неестественная форма (чередованіе разговоровъ и музыкальныхъ нумеровъ), мешали ей иметь вліяніе на общія судьбы музыкальной драмы: она вліяла только на свою собственную, узкую и специальную сферу.

Въ Германіи, въ одно время съ Мейерберомъ, жилъ и творилъ одинъ музыкантъ, произведенія котораго до того выходили изъ ряда обыкновеннаго, до того и въ общей постройкѣ, и въ мельчайшихъ подробностяхъ поражали дерзкою новизной и оригинальностью, что къ нему долго не могли приглядеться, не могли свыкнуться съ его могучею самобытностію. Оттого онъ провелъ всю свою жизнь въ тени, пользуясь уваженіемъ какъ отличный музыкантъ, не лишенный дарованія, но отнюдь не считающійся чѣмъ онъ былъ въ действительности – гениемъ, имя котораго нѣкогда делается символомъ бурнаго, страстнаго вдохновенія. То былъ Робертъ Шуманъ. Композиторъ этотъ (какъ и его бессмертные современники, Берліозъ и Глинка), еще дожидаящийся справедливой оцѣнки, почти всю свою деятельность посвятилъ камерной музыкѣ, въ особенности сочиненію фортепіанныхъ пьесъ и романсовъ; изрѣдка отваживался онъ на симфонію или кантату, роды, въ которыхъ онъ оставилъ бессмертныя произведенія; только разъ въ жизни онъ написалъ оперу. Опера эта была написана на сюжетъ знаменитой легенды о невинной Геновефѣ. Въ ея музыкѣ находятся сокровища вдохновенія, глубокаго чувства, драматическаго чутья и средневѣковаго колорита. какъ музыкальное произведеніе, *Геновефа* одна изъ первыхъ оперъ въ мірѣ. Она сверкаетъ неистощимыми красотоми гармоніи, въ которой

Шуманъ не имѣетъ равнаго. Но при всѣхъ своихъ нетлѣнныхъ красотахъ, Геновефа страдаетъ однимъ общимъ недугомъ: въ ней слишкомъ выдайся личность самого Шумана. Самое выпуклое лицо въ этой драме композиторъ. Субъективность, имевшая такую силу въ эпоху Шумана не въ одной музыкѣ, — главный недостатокъ и его оперы. Тѣмъ не менее, — высказываю взглядъ теперь еще парадоксальный, но къ которому, я убѣжденъ со временемъ неминуемо придуть, — после Глука, после Моцарта, не было музыкальной драмы на столько возвышенно-идеальной, на столько цѣломудренно-правдивой, какъ Шумановская Геновефа. Если сочиненія Шумана вообще лишь недавно стали делаться извѣстны, то опера его и до сихъ поръ еще для большинства составляетъ темный миѳъ: музыканты-спеціалисты, присяжные рецензенты едва вѣдаютъ о ея существованіи, еще менѣе о ея содержаніи. Изученіе ея должно, по моему мнѣнію, составлять одну изъ ближайшихъ и настоятельнѣйшихъ задачъ музыкальной критики.

II.

Преемникомъ Мейербера на поприще большой оперы явился Рихардъ Вагнеръ. Консервативный эклектизмъ замѣнился по-крайней мере на словахъ-революціоннымъ пуризмомъ. Отрицательное отношеніе къ пройденному пути, къ недавнему прошлому, обещало радикальныя улучшенія. Для этихъ улучшеній Вагнеръ принесъ на арену весьма значительныя силы. Помимо своей большой нечитанности, своего философскаго образованія, Вагнеръ обладаетъ несомнѣннымъ поэтическимъ талантомъ. Теоретическая проза его, тяжелая и запутанная, съ безсиліемъ отыскивающая мѣткое опредѣленіе и тщетно порывающаяся на остроуміе, можетъ дать совершенно превратный взглядъ на литературный талантъ Вагнера тому, кто незнакомъ

съ его поэтическими произведевіями. Либретто его оперь, сочиняемый всегда имь самимъ, выказываютъ значительный поэтическій даръ: теплота и искренность чувства, энергія и звучность стиха, чистота вполне народнаго языка, выказываютъ въ Вагнере отличнаго лирика, — конечно, не более: до драматизма, до созиданія индивидуальныхъ характеровъ Вагнеру далеко. Этотъ стихотворный талантъ соединяется въ лице Вагнера съ музыкальнымъ, выходящимъ изъ ряда обыкновеннаго. Музыкальный стиль его не похожъ ни на одинъ изъ существовавшихъ до него; лишь весьма подробный анализъ можетъ указать многочисленные элементы, изъ которыхъ сплавился этотъ стиль. Эта-то несомнѣнная оригинальность, эта свѣжесть музыкальнаго содержанія прежде всего и располагаетъ въ пользу Вагнера, увлекаая слушателя новизной самой музыки и укореняя въ ней заблужденіе, будто бы въ этихъ звукахъ заключается новая музыкальная эра. Между тѣмъ здесь новы чисто-музыкальные факторы, преимущественно гармонія и инструментовка, что совершенно случайно произошло отъ склада таланта Вагнера, что могло и не быть: въ догматахъ же Вагнера требуется новое отношеніе музыки къ слову и новое и строжайшее примѣненіе уже имеющагося музыкальнаго матеріала къ драматическому делу. Музыка Вагнера, разсматриваемая безо всякаго отношенія къ слову, безспорно очень ярка и обаятельна: прелесть мелодіи (упрекъ, что у Вагнера не достаетъ мелодіи, давно уже опровергнуть его же противниками), мелодіи не разнообразной, но полной мечтательности и экзальтаціи, гармонія сладострастная, постоянно волнуемая диссонансами и самыми неожиданными ихъ разрѣшеніями, во всегда ласкающая ухо какою-то жаркою негой²⁸, баснословное обиліе модуляцій,

²⁸ Секретъ этой обаятельной чувственнооти музыки, столь увлекательной въ соединеніи со сценой, заключается въ употребленіи преимущественно септаккордовъ и конаккордовъ, въ

далекихъ, но всегда мягкихъ и чувственно предестныхъ, инструментовка массивная, грубая, но необыкновенно блестящая, цветистая и расточительная; вотъ качества, объясняющія и первые неуспехи Вагнера, когда новизна этого музыкаднаго стилиа была слишкомъ поразительна, и теперешнее увлеченіе имъ. Увлеченіе это, вероятно, еще долго будетъ расти, распространяясь все более и становясь все исключительнѣе, по мере того какъ музыка Вагнера, прямой и чувственная, отучить слухъ отъ прежней простоты и воздержности. Когда и въ какой формѣ наступитъ реакція, рано предвѣщать теперь, но наступитъ она должна непременно. Тогда, вероятно, убѣдятся и въ той истинѣ, что менее всего *драматизма*, въ какомъ то ни было смыслѣ этого слова, обязанъ Вагнеръ своими заслуженными и незаслуженными лаврами. Къ сожалѣнію, вопросъ этотъ былъ крайне затемненъ музыкальными реакціонерами, которые, нападая на Вагнера, съ великимъ безвкусіемъ избирали всегда его музыку мишенью для своей стрельбы, находя ее неправильною, неблагозвучною, немелодическою, безформенною и т. п.. Нападая на сильнейшую сторону своего противника, они, разумеется, должны были понести пораженіе, и действительно, вопреки ихъ обвиненіямъ, общественное мнѣніе более и более высказывается въ пользу той самой музыки, въ которой реакціонные критики видели одни только отрицательные качества. Если бы критика, вместо узкаго и пристрастнаго осужденія музыкальной стороны Вагнеровскихъ произведеній, занялась разборомъ ихъ съ точки зрѣнія самого Вагнера, съ точки зрѣнія драматической правды, — исходъ борьбы, быть-можетъ, вышелъ бы другой. Задавъ себе вопросъ: на сколько самъ Вагнеръ ушелъ отъ той неправды, модульности, рутинности, внешности безъ содержанія,

благозвучномъ расположенго ихъ интерваловъ, а болѣе всего въ преобладаніи хроматизма.

которыя онъ такъ запальчиво порицалъ въ своихъ полемическихъ сочиненіяхъ, критика могла бы придти къ выводамъ, новизна и поучительность которыхъ съ избыткомъ вознаградили бы за трудъ такого анализа. Когда самъ художникъ пишетъ намъ пространные комментаріи къ своимъ твореніямъ, въ форме ли предисловія, въ форме ли отдѣльныхъ, теоретическихъ сочиненій, лишь ослѣпленіе, лишь упрямство можетъ насъ заставить не принимать его же требованій за мѣрило его заслугъ, а продолжать навязывать ему наши требованія, которыя онъ, можетъ-быть, и легко могъ бы, да совсѣмъ не хотеть выполнять.

Вагнеръ засталъ оперу въ эпоху значительнаго техникаго развитія, соединеннаго съ эстетическимъ огрубѣшемъ и распущенностію. Первый признакъ этого эстетическаго упадка заключается въ томъ характерѣ, который принялъ новѣйшій речитативъ, — тотъ родъ вокальнаго сочиненія, гдѣ въ словахъ преобладаетъ элементъ разсудочный, рефлексія, надъ эдементомъ чувства, вадъ лиризмомъ. Такія слова, строго говоря, не допускають вовсе музыки; музыка чужда логической мысли, она сродна только лирическому настроенію. Но въ большомъ цѣломъ, въ опере, ораторіи, кантате, какъ бы текстъ ни былъ музыкаденъ, какъ бы онъ ни былъ богата настроеніями, какъ бы ни былъ ничтоженъ тотъ *minutim* на который низведенъ въ немъ элементъ прозы и разсудочности, все же этотъ элементъ скажется въ большей или меньшей степени, мало того, въ большинствѣ вокальныхъ текстовъ, по необходимому требованію сюжета, ему отведено весьма обширное место. Речитативомъ пишется музыка на разговоры, необходимые для разъясненія дѣйствія, на большинство разказовъ, на приговоры, пророчества и пр., и пр.. Речитативъ есть нечто среднее между музыкой и поэзіей, что отзывается и на его исполненіи: онъ не вполне поется; исполненіе его держитъ середину между пѣніемъ и декламаціей. Такъ какъ лишь общее настроеніе

способно слить частности въ большое художественное целое, а при отсутствіи такого настроенія частности стремятся къ распаденію, къ индивидуализаціи; такъ какъ речитативомъ пишется музыка именно на такія слова, въ к общее настроеніе, то ясно, что речитативъ, какъ музыкальное произведеніе, не представляетъ удовлетворительно-объединенной формы. Форма его неопределенна. Это рядъ аккордовъ, модули рующихъ изъ тона въ тонъ и большею частью кончающихся въ другомъ тоне, нежели въ которомъ началось явное нарушеніе музыкальнаго единства. Неопределенность его формы искони побуждала музыкантовъ смотреть на речитативъ какъ на нечто второстепенное, какъ на необходимость, требуемую условнымъ обычаемъ, но неинтересную и неблагодарную. Нуждаясь въ общихъ настроеніяхъ для свободнаго и обширнаго развитія своихъ формъ, музыка суживается и бѣднѣетъ отъ необходимости подстрочно следовать за говоренною речью, всѣмъ жертвовать для декламаціи превращаться изъ самостоятельнаго искусства, изъ цели, въ искусство подчиненное, въ средство. Въ этомъ возрѣннй есть значительная доля правды: но оно повело къ тому, что композиторы стали слишкомъ легко относиться къ этому роду сочиненія, что они спешили отделаться отъ речитатива какъ можно скорѣе, и что вслѣдствіе этого для речитатива скоро образовался особый, чрезвычайно тесный и ограниченный лексиконъ мелодическихъ оборотовъ, стереотипно повторяемыхъ повсюду. Самые великіе композиторы не совсѣмъ свободны отъ этой условности речитатива: Глукъ хотя въ примѣненіи этихъ рутинныхъ формъ къ содержанію словъ выказаль тончайшую разборчивость, хотя въ этихъ рамкахъ достигъ высшаго совершенства декламаціи, во въ музыкальномъ содержаніи своихъ речитативовъ весьма мало отличается отъ своихъ современниковъ: вліяніе общихъ мѣстъ, потопившихъ собой речитативы всѣхъ оперъ, оказалось сильнее даже Глуковскаго генія, и

лишь рѣдко (большею частью къ концу) въ речитативе Глука мелькають фразы более самобытнѣй и мелодически-интересныя.

Я сейчасъ сказалъ, что въ речитативе музыка становится изъ *цѣли средствомъ*. Читатель вспомнить, что именно этими двумя словами Вагнеръ обозначилъ противоположность между тѣмъ, чѣмъ опера должна быть, а тѣмъ, что она въ действительности. Музыка въ оперѣ настоящаго — цель: въ этомъ заключается-де ложь и заблужденіе, музыка въ драме будущаго — средство: въ этомъ-де успѣхъ и возрожденіе. Согласно съ этимъ, Вагнеръ чрезвычайно много пользуется формой речитатива. Декламація въ его операхъ играетъ почти такую же обширную роль, какъ въ тѣхъ первоначальныхъ попыткахъ оперы, произведеніяхъ Каччини и Пери, которыя цѣликомъ состояла изъ сухаго, одвообразнаго речитатива. Но въ *качествѣ* этого речитатива, въ его приѣмахъ и оборотахъ, у Вагнера не видно ни малѣйшаго успѣха противъ Мейербера и другихъ композиторовъ, занимавшихъ собою оперный горизонтъ въ послѣднія десятилѣтія. Та же рутинная, казенная декламація; то же подстрочное слѣдованіе музыкальнаго ритма за просодіей словъ, уничтожающее всякую поэзію, всякій музыкальный смыслъ, всякую теплоту и симпатичность въ методіи; тѣ же антимзыкальныя фигураціи аккордовъ голосомъ; тѣ же избитые крики на высокихъ нотахъ, злоупотребляемые Вагнеромъ не менее Верди; то же общее отсутствію движенія, жизни.

Это скудное проявленіе речитатива давнишними и обычными формами, столь разительно контрастирующее съ громогласнымъ проповѣдничествомъ новыхъ путей, новыхъ истинъ въ искусствѣ, неминуемо ведетъ къ тому, что у Вагнера недостаетъ главнаго условія всякой драмы, недостаетъ сильно, индивидуально очерченныхъ характеровъ. Стараніе обрисовывать характеры есть; оно даже такъ

наивно сказывается *стараніемъ*, что возбуждает невольное подозрѣніе. Такъ, каждое изъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ снабжено особою мелодіей, играемою въ оркестрѣ при каждомъ его появленіи. Несмотря на эти грубыя, отчаянные средства индивидуализовать личности, эти личности сплываются въ общую безразличную массу. Онѣ говорятъ одинаковымъ языкомъ не только въ речитативе, въ этомъ казенномъ и безцвѣтномъ речитативе, составляющемъ самую слабую сторону Вагнеровыхъ оперъ, но и въ пѣвучихъ мѣстахъ; общій Вагнеровскій стиль, который я выше характеризовалъ въ его главныхъ чертахъ, сопутствуетъ пѣнію каждого отдѣльнаго лица, не принимая никакихъ отбѣнокъ, кроме самыхъ общихъ, относящихся къ настроению минуты, а не къ характеристике лица. Музыка Вагнера рабски слѣдуетъ за *ситуацей*: для обрисовки этой ситуаціи Вагнеръ жертвуетъ другою, более идеальною стороною музыкальной характеристики, именно обрисовкой отдѣльныхъ, индивидуальныхъ характеровъ. Разумеется, что громадный талантъ Вагнера чувствуется и въ примѣненіи его музыки къ слову, и несмотря на ложность направленія, часто выручаетъ композитора и на этомъ поприще. Но у Вагнера — драматурга есть такіе коренные недостатки, съ которыми ему невозможно было повернуть оперу на драматическій путь. До какой степени музыка его *сама по себѣ*, до какой степени она существуетъ самостоятельно отъ словъ, видно уже изъ того, что оркестръ Вагнера на каждомъ шагу заглушаетъ пѣніе. Самое элементарное условіе опернаго драматизма остается невыполненнымъ. Прежде чѣмъ требовать глубокаго выраженія поэтическаго смысла словъ музыкой, я требую, чтобы слова эти, хорошо или дурно выраженный, были просто слышны. Если вы и неудачно обрисовали вашего опернаго героя музыкальною фразой, то все же онъ словами своего монолога или разговора до некоторой степени успѣетъ объяснить что

онъ такое. А у Вагнера этого нѣтъ. Голосъ гибнетъ въ неравной борьбѣ съ громаднымъ оркестромъ, нужными для выраженія народнаго ликованія; тамъ они потребовались для обрисовки страсти, дошедшей до своего зенита; чрезъ двѣ страницы они еще необходимее, ибо сопровождаютъ поединокъ, совершающійся на сценѣ, и выражаютъ напряженіе борьбы и физическую опасность; наконецъ, она окончательно неизбежна, ибо на сценѣ происходитъ великолѣпное сборище всѣхъ графовъ Германіи съ ихъ вооруженными вассалами. На этотъ случай, впрочемъ, трубы учетверены. Но въ результатѣ оказывается, что ревъ мѣдныхъ и гулъ ударныхъ инструментовъ прекращаются лишь изрѣдка, ибо они постоянно и настойчиво требуются Вагнеровскимъ пониманіемъ сцены. Но, могутъ возразить защитники, если въ употребленіи оркестровыхъ силъ Вагнеромъ и есть некоторая неумеренность, то драматизмъ музыки отъ этого мало страдаетъ; правда, дѣйствующихъ лицъ, сколько бы они ни кричали на высокихъ нотахъ, не слышно сплошь да рядомъ, но музыка Вагнера такъ превосходно выражаетъ ихъ душевныя движенія, что мы угадываемъ слова, которыхъ и не слышимъ. Итакъ музыка, несмотря на постоянную тяжелину оркестровки, полна выразительности? Въ чемъ же? Въ гармоніи? Действительно, сколько тутъ превосходящаго гармоническаго матеріала, но какъ онъ безжалостно, безразсудно растрочивъ! Саособность модулировать у Вагнера необычайная: ничто не можетъ быть ярче, благозвучнее, увлекательнее, поразительнее, роскошнѣе его быстрыхъ переходовъ въ отдаленнѣйшіе тоны, причѣмъ онъ тщательно избѣгаетъ тоновъ ближайшихъ. Но онъ сыплетъ этими сокровищами безъ малѣйшаго разбора. Великолѣпнѣ ли королевскаго двора, торжество ли справедливости, упоеніе ли любви, томленіе ли желанія составляетъ программу даннаго места, въ музыкѣ пестрые аккорды кишатъ все тою же густою

толпой, неожиданно сталкиваясь и безконечно переливаясь. Но не въ этомъ главная беда. Беда въ томъ, что Вагнеръ становится и безцвѣтенъ, и рутиненъ, каждый разъ какъ ужь очень пожелаетъ быть глубокимъ и трагическимъ. Высшіе моменты драмы, какого бы они ни были свойства, обозначаются въ оркестровкѣ — посредствомъ тремоло, а въ гармоніи — посредствомъ уменьшеннаго септаккорда²⁹. Грозитъ ли несчастіе, гремитъ ли проклятіе, шипитъ ли злоба, трепещетъ ли страхъ, раскрывается ли тайна, совершается ли смертоубійство — весь струнный квинтетъ дрожитъ на уменьшенномъ септаккордѣ. Не Вагнеръ изобрѣлъ это универсальное средство противъ недостаточной типичности въ музыкѣ; не Вагнеръ ввелъ этотъ спасительный рецептъ для изображенія музыкой *ужасовъ* самаго разнообразнаго калибра. Тѣмъ прискорбнѣе, что онъ, въ самыхъ драматическихъ мѣстахъ своихъ оперъ, растративъ свои несмѣтныя гармоническіе сокровища на лирическія изліянія, а больше всего на аксессуары и обстановку, оказывается ни съ чѣмъ и принужденъ обратиться къ избитому эффекту, злоупотребленіе которымъ можно было предчувствовать уже по операмъ Глука и видеть въ полномъ развитіи у Вебера и Мейербера. Нигде это злоупотребленіе, это обращеніе одного изъ самыхъ исключительныхъ по существу своему аккордовъ въ «хлѣбъ насущный» гармоніи, не достигало такихъ размѣровъ какъ у Вагнера. Самый голосъ, вопреки своей природе, вопреки самымъ очевиднымъ требованіямъ интонаціи, въ речитативъ виляетъ и вьется на интервалахъ все того же уменьшеннаго септаккорда: словно аккордъ этотъ, подобно саранчѣ, выѣлъ до корня не только гармоническое, но и мелодическое изобретеніе.

²⁹ Напримѣръ, фа-двѣзъ, ла, до, ми-бемоль; си, ре, фа, ла-бемоль; ми, соль, си-бемоль, ре-бемоль, и пр.

Но и помимо этого общаго места, къ которому такъ неумеренно часто прибѣгаетъ музыкальный реформаторъ, его музыка совершенно лишена той объективности, которая составляетъ необходимое условіе драматизма. Нигде не видать, чтобы субъективныя влеченія, чтобы любимыя «коньки» композитора отодвигались на задній планъ ради необходимости выяснять, на сколько то доступно звукамъ, поэтическое содержаніе текста. Напротивъ того, и Вагнеровская «опера есть ошибка, потому что въ ней средство (музыка) обращено въ цель, а цель (драма) въ средство.» Сравнивая *Лоэнгрин* съ *Тангейзеромъ* и съ *Тристаномъ и Изольдою* убеждаешься въ томъ, что Вагнеровскіе тексты съ любовью отыскиваютъ и создаютъ положенія, нѣкоторыхъ могла бы разыгратъ главная струя Вагверовскаго музыкаднаго вдохновенія. Струя эта — сладострастіе. Трудно отыскать поэта или романиста, который бы такъ исключительно посвятилъ себя на изображеніе сладострастныхъ сценъ, какъ музыкантъ Вагнеръ. Тангейзеръ ли съ Венерой, Лоэнгринъ ли съ Эльзой, Тристанъ ли съ Изольдой — везде въ операхъ Вагнера поются длинныя любовныя изліянія, въ которыхъ выпреннія, романтически-безтѣлесныя слова многозначительно комментируются музыкой, усиливающейся (и весьма успешно усиливающейся) выразить самую изступленную чувственность. Я не отношу этихъ большею частию музыкально-превосходныхъ дуэтовъ къ примѣрамъ противоречія между словомъ и музыкой. Витающій романтизмъ текста и грубый материализмъ музыки здесь другъ другу необходимы: между ними существуетъ интересная для наблюденія солидарность какъ Талейрану въ дипломатіи, такъ Вагнеру въ эротическихъ пассажахъ «слово дано для того, чтобы скрывать мысль», и музыка Вагнера положительно нуждается въ этомъ прикрытіи слова. Но главное зло не въ лицемѣрго этой заоблачно-мечтательной поэзіи,

призванной для прикрытія грубо-сладоэстрастной музыки, не въ расчетѣ на низкія страсти толпы у художника, на каждой странице своихъ теоретическихъ произведеній взывающаго къ цѣломудрію и чистоте. Главное зло въ противорѣчьи между теоріей, обрекающею музыку на безусловное служеніе тексту, и практикой, обрекающею, напротивъ того, текстъ на совершенно специальное, исключительное служеніе музыкѣ; въ противорѣчьи, которое такъ ясно выступаетъ во всѣхъ Вагнеровскихъ операхъ и дѣлаетъ ихъ неспособными на истинный, объективный драматизмъ. какъ и следуетъ громадному музыкальному таланту, Вагнеръ, до некоторой степени, обладаетъ и противоположнымъ элементомъ. Его гармонія иногда вдругъ озарится какимъ-то вдохновеніемъ средневѣковаго аскетизма. Появляются ряды трезвучій, круто слѣдующихъ одно за другимъ безъ общихъ между собою тоновъ. Одинъ изъ лучишихъ образцовъ этой стороны Вагнеровской гармоніи — стороны энергически-суровой — хоръ *Heil deiner Faunt* въ концѣ перваго дѣйствія *Лоэнгрин* (после поедипнка). Менее типично нежели въ этомъ хоре, *трезвучность* появляется во многихъ фразахъ Вагнера, какъ напримѣръ въ начале увертюры къ *Тангейзеру* и къ *Лоэнгрину*: особенно красиво и оригинально сочетаніе ихъ въ последней. Но въ обоихъ упомянутыхъ случаяхъ трезвучія скоро утопаютъ въ дряблой и сладкой зыби хроматизма; Вагнеръ часто прибѣгаетъ къ элементу трезвучному, очень эффектно и талантливо вводитъ его, но въ душе онъ все-таки чуждъ этого элемента: его область не гармонія спокойная и мощная, а гармонія тревожная и вместе съ тѣмъ вкрадчивая. Обладая, какъ никто, этою специальною областью, Вагнеръ если где и выходитъ изъ нея, то не надолго, быть-можетъ, чувствуя, что стиль его неспособенъ приноравливаться къ задачамъ всякаго рода, а напротивъ того, требуетъ созиданія задачъ

особаго, тѣсно-очерченнаго рода, внѣ которыхъ онъ не можетъ вымазаться выгодно и блестяще.

Въ объективности, въ гибкости, музыка Вагнера сделала, сравнительно съ Глукомъ и Моцартомъ, не шагъ впередь, а шагъ назадъ, и шагъ значительный. Если большинство думаетъ иначе, это происходитъ отъ того, что внешнюю форму смешали со внутреннимъ содержаниемъ, что оболочку приняли за самую суть. Вагнеръ, начиная отъ своей оперы *Лоэнгрима*, уничтожилъ дѣленіе оперы на нумера, называемые по числу поющихъ въ нихъ лицъ (аріи, дуэты, тріо, квартеты, квинтеты и пр. хоры), и замѣнилъ его дѣлениемъ на сцены, въ которыхъ музыка непрерывна, то-есть нѣтъ заключеній, замыкающихъ одну часть дѣйствія отъ другой (какъ то большею частью бывало до сихъ поръ). Въ этомъ внѣшнемъ приѣмѣ. Конечно, есть успѣхъ; ибо разграниченность прежней оперной музыки на отдѣльныя піесы состояла въ явномъ противорѣчьи съ непрерывностью драматическаго дѣйствія; но успѣхъ этотъ касается внешнего покроя музыки, отъ котораго до ея внутренняго строя еще очень далеко. Музыка можетъ быть лишена частыхъ заключительныхъ каденцій, и тѣмъ не менее лишена вместе съ тѣмъ и всякихъ драматическихъ достоинствъ. У Вагнера редко встречаются каденціи, которыя не кстати останавливали бы на себе слушателя во время продолжающагося сценическаго дѣйствія, но, по моему мнѣнію, столь же редко встречаются музыкальныя черта, глубоко-характеризующія характеры дѣйствующихъ лицъ.

Успехи, сделанные музыкальною драмой со времени Глука, невелики. Самые даровитые оперные композиторы писали въ своихъ операхъ более себя нежели своихъ лицъ. Самые вліятельные новаторы обогатили и расширили музыкальную технику оперы, не касаясь ея внутренняго содержанія, не укрепляя связи между ея музыкой и словомъ. Лишь кое-где, лишь въ

особенныхъ случаяхъ, или же въ совершенно специальныхъ жанрахъ, нѣмецкіе и французскіе композиторы XIX вѣка достигали въ своихъ операхъ драматической выразительности и правды. У Глинки впервые мы видимъ превосходную и богатую музыку, цѣликомъ обращенную на служеніе поэтической идее. Очень можетъ быть, что самъ Глинка не сознавалъ своего высокаго значенія; очень можетъ быть, что онъ лишь по гениальному чутью, безъ придумываній и изощреній, находилъ такіе дышащіе правдой звуки для передачи мыслей, настроеній, для обрисовки характеровъ и ситуаций. Тѣмъ не менее онъ одинъ, изъ всѣхъ музыкантовъ нашего столѣтія, написалъ оперу (*Русланъ и Людмила*), которая почти вся объективна, почти вся, въ своей музыке, изображаетъ не общія, неопредѣленные чувства, не ощущенія самого композитора, а страсти и характеры дѣйствующихъ лицъ; оперу, въ которой некоторые характеры переданы звуками съ такою изумительною мѣткостью, что исчезни слова оперы и сохранись только ея музыка — музыкальный анализъ могъ бы воссоздать эти характеры во всей ихъ целостности, до того они намъ рисуются въ мелодіи, въ ритме, въ гармоніи, въ оркестровкѣ; оперу, въ которой музыкальный стиль ея удивительною гибкостью слѣдуетъ за безконечнымъ разнообразіемъ сюжета, изображая отдаленныя эпохи, схватывая характеръ различнѣйшихъ народностей, рисуя цѣлые пейзажи, словно изъ мрамора вырубая предъ нами фигуры и группы; наконецъ оперу, въ которой нѣтъ места заплатамъ и балласту, въ которой ни одна нота не написана для выполненія времени сценическаго представляемаго чѣмъ попало, оперу, где нѣтъ второстепенныхъ ролей и побочныхъ сценъ, а мельчайшая подробность доведена до высочайшей законченности. Разные элементы, которые слились въ *Русланъ и Людмилу*, можно, въ отдельности, отыскать у другихъ композиторовъ, пожалуй даже въ большей

степени развитія: въ такомъ сліянніи они существуютъ только въ твореніи нашего великаго соотечественника, и, что здесь особенно важно, въ числѣ этихъ элементовъ не последнее место занимаетъ *драматизмъ* Глинкинской музыки, драматизмъ, соединяющій Глуковскую строгость и глубину съ Моцартовскою гибкостью и богатствомъ. Знаменательное стеченіе обстоятельствъ! Почти въ одно и то же время вопросъ музыкальной драмы получаетъ, и въ Россіи и въ Германіи, толчокъ къ своему разрѣшенію; въ Германіи словомъ (выходомъ полемическихъ книгъ и брошюръ Вагнера), въ Россіи дѣломъ (сочиненіемъ Руслана и Людмилы). Но какая разница во вниманіи, которымъ современники почтили то и другое явленіе! Въ Россіи великій художникъ, среди царствующаго кругомъ него незнанія и равнодушія, создаетъ великую музыкальную драму, открывающую развитію оперы новые пути — и совершаетъ свой подвигъ безъ шума, безъ крику о себе, не образуя около себя клики льстецовъ и обожателей, даже поминутно стушевуясь предъ модными блестками всѣмъ доступной посредственности. Въ Германіи даровитый композиторъ, но еще более громкій фразеръ, ловко маскируясь пророческимъ негодованіемъ, гремитъ всему искусству, гремитъ всей цивилизаціи словомъ осужденія, выставляетъ самого себя мессіей этого искусства и въ своихъ сочиненіяхъ удачно повторяя на новый ладъ старую ложь, эффектно украшенную новейшими приправами, достигаетъ того, что всеми признаются его притязанія, что никто не обличаетъ въ немъ самозванца, что предъ нимъ спѣшатъ преклониться, изъ боязни прослыть отсталыми. Самые противники Вагнера словно пишутъ свои рецензіи только для большаго возвеличенія его: оспариваютъ необходимость, оспариваютъ возможность въ музыкѣ такого драматизма, какого требуетъ Вагнеръ, вместо того чтобы подвергнуть сомнѣнію присутствіе такого драматизма въ самихъ сочиненіяхъ Вагнера.

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

III

Теккерей однажды сказалъ (*English Humourists*, въ лекціи о Гогартѣ): «Я полагаю, что когда-будутъ держаться повѣсти, пока авторы будутъ стремиться интересовать свою публику, въ сюжетѣ всегда будетъ

находиться доблестный герой, его противникъ — злое чудовище, и дѣвушка-красавица, которая находитъ защитника.... Быть-можетъ, не найдется ни одного разказа, достигшаго высокой популярности, въ которомъ бы не былъ проведенъ этотъ простой сюжета.» *Русланъ* и Людмила Пушкина не принадлежитъ къ разказамъ, «достигшимъ высокой популярности», но и въ сказкѣ послужившей канвой поэту, какъ читатель знаетъ, основной сюжетъ тождественъ съ тѣмъ, который Теккерей полагаетъ необходимыми и безсмертнымъ. Опера, какъ драма лирическая, должна действовать на слушателя простейшими и понятнѣйшими мотивами: въ ней нѣтъ места тѣмъ психологическимъ утонченностямъ и исключеніямъ, которыя съ жадностію отыскиваетъ, напримѣръ, новѣйшій романъ. По-этому такой сюжетъ, какъ *Руслана* сюжетъ наивный и существовавшій въ своихъ основнѣхъ чертахъ уже за тысячелѣтіе, въ которомъ почти всѣ характеры — основные сказочные типы, для оперы какъ нельзя более выгоденъ. Только слѣдуетъ забыть то, что у Пушкина сделано изъ этого сюжета: иначе мы не доберемся до правильного пониманія оперы. Не игривая шутка, въ какую у поэта облеклось простонародное содержаніе, нѣтъ, самая сказка, во всемъ ея поэтическомъ простодушіи, взята Глинкой и положена имъ на музыку. Иначе у чуткаго и глубокаго музыканта и не могло быть. Какъ бы мы ни были увѣрены въ эластичности музыкальной выразительности и какъ бы, вслѣдствіе этого, мы ни изошрялись расширить ее, нужно окончательно не понимать музыки, этого міра настроеній, чтобъ искать въ ней средствъ для выраженія ироніи или каррикатуры. Подобнаго непониманія своего искусства у Глинки нельзя и предположить. Сказка Пушкина взята имъ съ самой серіозной стороны: легкая усмѣшка надъ пріемами и мотивами русской сказки превращена въ глубокое благоговѣніе предъ нашею поэтическою старинной. Кто Глинкѣ за это дѣлаетъ упрекъ (а такой

упрекъ ему делали въ нашей литературѣ), тотъ требуетъ, чтобъ игривому разказу Пушкина, принадлежащему къ его слабѣйшимъ произведеніямъ, подчинилась величественная и глубокомысленная опера — величайшій доселе памятникъ русскаго музыкальнаго творчества. Изъ Пушкинскаго *Руслана* Глинка взялъ только основное содержаніе, но отношеніе къ этому содержанію у Глинки вполне національное, что значитъ: искреннее, глубокое и правдивое.

Сдѣдуетъ, впрочемъ, различать тонъ Глинкинской оперы, который могъ ей дать только музыкантъ, отъ постройка, которую ей сообщили многочисленные либреттисты, изъ которыхъ каждый, безъ общаго плана, приносилъ свою лепту стиховъ для пѣнія. Въ каждомъ отдѣльномъ моментѣ, за самыми незначительными, исчезающими исключеніями, мы встретимся съ этимъ чисто-народнымъ, эпическимъ тономъ, котораго никто не умѣлъ находить такъ, какъ Глинка; въ общемъ же плане насъ прежде всего поражаетъ неловкость, неэффектность, подчасъ и нелогичность постройки къ личностямъ княжны, трехъ (у Пушкина четырехъ) искателей ея руки, карла, добраго волшебника, злой волшебницы, необходимымъ, но и совершенно достаточнымъ для выраженія сюжета, въ оперѣ присоединяется личность одной изъ наложницъ одного изъ искателей руки (хозарскаго князя Ратмира), странствующая по лѣсамъ и болотамъ обширной Руси для отысканія своего возлюбленнаго князя и весьма неожиданно, но чрезвычайно счастливо встречающая его въ волшебномъ замкѣ. Музыкантъ сдѣлалъ чудеса, чтобъ оправдать фантазію либреттиста. Характеръ Гориславы — одинъ изъ перловъ Глинкинской характеристики, поразительное соединеніе страстности съ граціей. Эпизодъ 3-го акта, въ которомъ Горислава играетъ не последнюю роль и который, заднимъ числомъ, до нѣкоторой степени оправдываетъ ея невероятное появленіе, очерченъ въ

музыкѣ такими вдохновенными и правдивыми звуками, какіе рѣдко слышались на оперной сцене. Глубокая внутренняя драма, дивная картина чедовѣческихъ страстей, до которой Глинка, силой своего генія, умѣлъ возвысить это неловко-скроенное и белыми нитками шитое либретто, не въ одномъ этомъ месте, а весьма и весьма часто заставляютъ забывать недостатки сценической постройки, недостатки внѣшніе, но именно потому бьющіе въ глаза. Безпристрастіе обязываетъ критика указать на произвольность и безсвязность, отъ которыхъ не свободно это либретто: его зерно, его внутреннее содержанію здорово и народно; тѣмъ более здорово и народно его музыкальное выраженіе, созданное Глинкой; переходная же ступень отъ первоначальнаго замысла до музыкальнаго исполненія, — и сценарій, и стиха, — многое оставляетъ желать, и защита Глинки отъ современныхъ псевдокритиковъ вовсе не нуждается въ оправданіи этого сценарія и этихъ стиховъ.

Но какъ высоко вознесся драматургъ-музыкантъ надъ мелкими недостатками сценической фактуры! Какъ заставляеть онъ васъ мѣткимъ и оригинальнымъ, тонкимъ и разнообразнымъ выраженіемъ чедовѣческихъ характеровъ и данныхъ ситуацій, забывать о томъ, какую малую заслугу въ втомъ общемъ деле поэзіи и музыки имели услужливые стихоплеты! Какъ симпатиченъ основной мотивъ этой драмы и какъ совершенно ея музыкальное воплощеніе!

Разборъ *Руслана* я начну съ увертюры. Кто знаетъ постройку увертюрь къ *Жизни за Царя* и къ *Руслану*, тому известно, что онѣ состоятъ изъ мотивовъ самыхъ оперъ. Въ первой названной увертюре соединеніе этихъ мотивовъ более внешнее, на подобіе Веберовскихъ увертюрь (я здесь говорю только о формѣ); во второй же (въ увертюре Къ *Руслану*) сліяніе этихъ мотивовъ более глубокое и прочное. Но и здесь и тамъ оригиналень порядокъ, въ которомъ въ увертюре

слѣдуютъ одинъ за другимъ мотивы оперы. Глинка начинаетъ съ *послѣдняго* изъ нихъ по ходу піесы. Увертюра къ *Жизни за Царя* начинается съ плача Вами: «Ахъ не мне бедному», находящагося въ эпилоге (ему въ увертюре предшествуютъ нѣсколько нотъ вступленія, заимствованныя изъ хора «Въ бурю во грозу»), затѣмъ (черезъ нѣсколько аккордовъ, взятыхъ изъ квартета 3-го дѣйствія) слѣдуетъ мелодія финала 3-го дѣйствія (играемая оркестромъ во время словъ: «Что такое? какъ Поляки взять могли у насъ отца!»); затѣмъ, служа переходомъ въ новый тонъ, появляется отрывокъ изъ сцены 3-го дѣйствія съ Поляками, именно оркестровый рисунокъ на слова Поляковъ: «Сейчасъ приведи насъ къ Жилищу Царя!» Только въ самомъ заключеніи увертюры композиторъ измѣнилъ этому обратно-хронологическому порядку размѣщенія мотивовъ, построивъ это великолѣпное заключеніе на мотиве изъ 4-го дѣйствія (въ сцене пробужденія Поляковъ). Такой же порядокъ господствуетъ и въ увертюре къ *Руслану*. Она начинается съ аккордовъ заключительнаго хора 5-го дѣйствія: «Слава великимъ богамъ! Слава Руслану съ княжной! Славься нашъ Кіевъ родной!» Всю первую тему (или, говоря технически, главную партію) увертюры составляетъ этотъ хоръ; вторую же тему (побочную партію) — арія Руслана во второмъ дѣйствіи «О, Людмила! Лель судилъ мне счастье»; следующая затѣмъ средняя часть увертюры состоитъ изъ отрывковъ предыдущихъ темъ, прерываемыхъ нѣсколько разъ повторяющимся отрывкомъ изъ финала первого дѣйствія (после похищенія Людмилы и предъ канономъ), и опять только въ концѣ Глинка измѣнилъ этому порядку, вавекнувъ въ нѣсколькихъ тактахъ на хоръ *четвертого* дѣйствія: «Погибнетъ, погибнетъ». Такое, на первый взглядъ капризное размѣщеніе музыкальныхъ мыслей, появляющихся въ совершенно иномъ порядкѣ при поднятомъ занавесе, чрезвычайно поэтично и заманчиво. Видѣнь художникъ со спокойной

высоты озирающійся на свой оконченный трудъ, съ любовью останавливающійся прежде всего на моментъ заключенія (скорби о падшемъ герою въ *Жизни за Царя*, апофеозѣ верной любви въ *Русланѣ*) и уже потомъ припоминающій и те смуты и борьбы, Которыя предшествовали окончательному торжеству его героевъ. Мысль я чувство музыканта находятся всецело подъ обаяніемъ этого окончательнаго торжества. Онъ сначала видитъ лишь конечную цель драмы, и потому увертюры его прежде всего устанавливаютъ эту конечную цель, а уже потомъ выражаютъ моменты предшествующіе, где дѣль эта то затемнялась, то преграждалась. Отъ этихъ моментовъ увертюра къ *Жизни за Царя* возвращается къ настроенно ликующаго торжества; увертюра же къ *Руслану* и вообще удѣляетъ имъ самое второстепенное место, будучи почти вся переполнена свѣтлаго, отраднаго настроенія послѣдняго финала. Это преобладаніе одного момента и одного настроема, какое мы замѣчаемъ въ увертюре къ *Руслану*, вместо равноправнаго сопоставленія различныхъ моментовъ и настроеній, какимъ отличается увертюра къ *Жизни за Царя*, и сообщаетъ первой предъ последнею преимущество внутреннего единства и органической связи.

Дѣйствующія лица *Руслана* и *Людмилы* богатыри. Колоссальные размеры и наивныя чувства, вотъ первые признаки богатырской легенды. Это мы и слышимъ въ увертюре, съ первыхъ ея аккордовъ, мощныхъ и радостныхъ, но простодушно-грубоватыхъ и слѣдующихъ одинъ за другимъ въ томъ параллельномъ движеніи, какое было въ ходу въ древнѣйшій періодъ гармоніи. Это чрезвычайно оригинальное вступленіе увертюры (первые 18 тактовъ) ведетъ насъ къ главной ея мелодіи, молодцоватаго и праздничнаго характера, какъ нельзя лучше идущей къ тому хору пирующихъ Кіевлянъ, который она сопровождаетъ въ послѣдствіи, въ видѣ оркестроваго рисунка (въ финале 5-го дѣйствія

на словахъ «Да процвѣтаетъ» и т. д.). После широкаго развитія, более округленнаго нежели то бываетъ обыкновенно въ самомъ начале увертюры, мелодія эта прерывается крутымъ и внезапнымъ переходомъ, ведущимъ къ новой мелодіи, къ страстной теме песни Руслана о его уповающей и волной веры любви, не дающей ему унывать среди трудныхъ и опасныхъ подвиговъ его скитанія. Инструментовка вступленія и первой мелодіи была громкая и пышная, какъ подобало ихъ пиршественному, ликующему характеру; инструментовка второй мелодіи нѣжная и утонченная: подъ легкимъ покровомъ изящнаго скрипичнаго аккомпанимента, Рисуется и выступаетъ дивная мелодія, интонируемая страстными віолончелями, тембръ которыхъ на этотъ разъ еще нѣсколько сгущается и смягчается унисономъ альтовъ и фагота (когда же мелодія аріи Руслана въ увертюре появляется во второй разъ, ее играютъ одни віолончели, терціей выше и безъ альтовъ и фагота, причемъ ихъ обнаженный тембръ получаетъ силу, яркость и страстность вдесятеро сильнѣйшія нежели въ первый разъ). Но вскорѣ, разрывая и этотъ легкій покровъ аккомпанимента, поставленнаго въ высшую противъ нея октаву, мелодія появляется на верху; на этотъ разъ опять громко и энергически инструментованная, какъ бы говоря тѣмъ, что любовь Руслана, воспеваемая ею, уже не робкая мечта, а стала действительностью. Это триумфальное появленіе второй темы кратковременно и прерывается модуляціей въ минорный лады, после котораго главная масса оркестра умолкаетъ, а немногіе инструменты въ разныхъ концахъ оркестра перекликаются отрывками изъ второй темы. Здесь начинается вторая (средняя), или такъ-называемая модуляціонная часть увертюры. Техническая часть ея постройки въ высшей степени ловка и блестяща: она вся состоитъ изъ красивыхъ имитацій, весьма эффектно инструментованныхъ. Но гораздо замечательнее ея поэтическая сторона. Она

проникнута настроениемъ тревожнымъ и безпокойнымъ. Она подготавливаетъ, по духу, она отчасти прямо указываетъ, по музыкальному содержанию, на те остроумныя попытки музыкальнаго выраженія *истуга* и *страха*, съ которыми мы нѣсколько разъ встретимся въ послѣдствія, въ продолженіе этой партитуры. Фразы появляются и исчезаютъ тот-часъ же, смѣняемыя другими или поглощенныя внезапнымъ и грознымъ взрывомъ цѣлаго оркестра, столь же внезапно умолкающаго. Глинка здесь превосходно разрѣшилъ двойную задачу: выразить музыкой разрозненность и безсвязность испуганныхъ мыслей и сохранить строжайшее единство и логичность музыкальнаго склада. Какъ и вездѣ, въ этой увертюрѣ Глинка для выраженія «программы», этого конька новейшей музыки, не жертвовалъ музыкальною целостно, не жертвовалъ ни однимъ условіемъ музыкальной красоты. Средняя часть увертюры къ *Руслану*, при всемъ мастерствѣ, съ которымъ она передаетъ безпорядокъ мыслей и смутность чувства, блеститъ, какъ и все что писалъ Глинка, мудрымъ порядкомъ постройки и ясностью изложенья. Грозный и мрачный аккордъ, выдерживаемый двумя тромбонами и четырьмя волторнами въ продолженіи четырехъ тактовъ, при тремоло литавръ и общемъ *crescendo*, снова возвращаетъ васъ къ темѣ заключительнаго хора, другими словами, ведетъ къ третьей части увертюры, которая, какъ принято, составляетъ повтореніе ея первой части. Но и тутъ Глинка сумѣлъ отступить отъ рутины, видоизменяя ее по требованію своего, всегда оригинальнаго гения, но не нарушая эстетическихъ требованій единства и ясности. Въ первой части, первая тема была въ тонѣ ре-мажоръ, вторая въ фа-мажоръ; во второй части, первая тема опять въ ре-мажоръ. До сихъ поръ все какъ всегда вѣздѣ принято. Но повтореніе второй темы, по правиламъ подтверждаемымъ всеобщимъ обычаемъ болѣе чѣмъ лѣтъ должно бы быть также въ тонѣ ре-

мажоръ. Форма увертюры въ первой своей части *противопоставляетъ* одну другой две темы, находящіяся въ различныхъ тональностяхъ, а въ третьей части, напротивъ того, сливаемъ ихъ въ одной и той же тональности. Въ разбираемой же нами увертюрѣ, вторая тема, въ первой части появившаяся въ фа-мажоръ (въ тоне малой терца отъ главнаго тона), на третьей части является въ ла-мажоръ (въ тоне доминанты отъ главнаго тона) и такимъ образомъ не *замыкаетъ* всего тематическаго развитія, а открываетъ ему новую, теряющуюся вдали перспективу. Разумеется, после такого рѣзкаго и единственнаго въ своемъ роде отступления отъ общепринятой формы увертюры (правило, нарушенное здѣсь Глинкой, соблюдается во всѣхъ сонатныхъ формахъ и въ нѣкоторыхъ видахъ рондо; его следы можно даже отыскать въ форме фуги), после такого потрясенія тональнаго единства предъ самымъ концомъ, потребовалось широкое энергическое заключеніе, возстановляющее вѣсь и силу поколебленной тоники. Иначе вся увертюра представилась бы отрывкомъ и должна была бы, какъ прелюдія, непосредственно перейти въ первое дѣйствіе, между тѣмъ какъ она, напротивъ того, составляетъ отдѣльное целое. И действительно, Глинка, сейчасъ же послѣ второй темы, возвратившись въ главный тонъ ре-мажоръ, кончаетъ эту увертюру пространнымъ, богатымъ заключеніемъ, въ которомъ, по обыкновенію, развертываетъ всѣ сокровища своей неистощимой гармоніи. Единство формы спасено, и стройное зданіе увертюры прекрасно завершено: тѣмъ не менѣе, въ его постройкѣ видна рѣзкая оригинальность, единственный въ своемъ роде случай повторенія второй темы *не* на тоникѣ. По-моему мнѣнію, въ этомъ фактѣ нельзя не видеть новаго свидетельства приверженности Глинки къ церковнымъ ладамъ. Окончаніе целой піесы на доминанте, или даже намекъ на такое окончаніе, естъ прямое слѣдствіе вліяніе миксолидійскаго лада — лада,

играющаго не последнюю роль въ русской народной пѣснѣ, также и въ сочиненіяхъ наиболее народнаго изъ нашихъ композиторовъ.

Духъ бодрости и отваги, духъ радости и торжества, провозглающій собой всю эту чудную увертюру, дѣлаеть ее достойнымъ и глубокимъ выраженіемъ одной изъ основныхъ чертъ нашей народности — выраженіемъ того смѣлаго удалства, поэтическому возвеличенно котораго такъ часто бывають посвящены ваши народные преданія и сказки. Увертюра къ *Руслану* непосредственно навеяна этою поэзіей геризма; въ ея наивно мощныхъ, свѣтло-богатырскихъ звукахъ такъ и слящится русская сказка съ ея простодушными, победоносными витязями, идеалами народной фантазіи.

Занавѣсъ поднимается. Мы видимъ картину свадебнаго пира, съ котораго начинается Пушкинская сказка. Прекрасная княжна Людмила, дочь кіевскаго великаго князя Святояра, выходитъ замужъ за русскаго витязя, Руслана; за свадебнымъ ужиномъ сидятъ между прочимъ и два отверженные княжной соперника Руслана, хозарскій князь Ратмиръ, еще совершенный юноша, и варяжскій князь Фарлафъ, съ которымъ мы короче познакоимся въ слѣдующемъ дѣйствіи. Толпы царедворцевъ и воиновъ окружають великокняжескую семью съ ея гостями: на первомъ плане, отдельно ото всѣхъ, мы узнаемъ Баяна, княжескаго гуслера и пѣсенника, собирающагося воспеть «дела давно минувшихъ дней, преданья старины глубокой». Тихіе и благоговейные аккорды, которые поются хоромъ мужскихъ голосовъ (женщины при, соединяются лишь гораздо позже) и сопровождаются торжественно-тайнственнымъ тембромъ одного кларнета и двухъ уготовъ на низкихъ тонахъ, соединенныхъ съ волторнами, выражаютъ то религиозное преклоненіе предъ высокими предметами Баяновыхъ пѣсень, которымъ полонъ древне-эпическій народъ. И

действительно, Баянъ, въ сопровожденіи мощныхъ и величавыхъ аккордовъ, начинаетъ воспевать «славу Русскія земли, какъ наши деды удалые на Царь-градъ войною шли". Какъ умильное колено преклоненіе действуютъ кроткіе и тихіе звуки, которыми отвѣчаетъ хоръ на эти слова Баяна (слова хора: «Да снидетъ миръ на ихъ могилы!»); но свадебное пиршество требуетъ иныхъ пѣсень; отдавъ дань святыне народныхъ, воинственныхъ воспоминаній, хоръ шумно и весело требуетъ отъ «сладостнаго певца», чтобъ онъ воспѣлъ «Руслана и красы Людмилы, и Лелемъ свитый имъ вѣнецъ». Обратимъ мимоходомъ вниманіи на прекрасную форму, прямо схваченную съ природы, которую Глинка далъ здесь рѣчамъ хора. Когда большая толпа людей произноситъ одну и ту же фразу, слова отдѣльныхъ говорящихъ не могутъ вполне совпасть по времени; некоторые говорятъ раньше, другіе опаздываютъ. Такимъ образомъ, мы обыкновенно слышимъ *последнее* слово фразы нѣсколько разъ. Глинка выразилъ это въ музыкѣ разбираемаго нумера такъ: онъ построилъ имитацию въ унисонъ, т. е. заставилъ одну половину хора петь буквально то же, что и другую, но полтактомъ позже. Такимъ образомъ стихи: «Послушаемъ его рѣчей», «Завиденъ даръ певца высокій», „Воспой намъ, сладостный пѣвецъ», и «Руслана и красы Людмилы» произносятся неодновременно; слышенъ какъ бы говоръ обширной толпы, и последнее слово cadaго стиха ясно и отчетливо долетаетъ до слушателя *дважды*, какъ бы это случилось въ действительности. Я не считаю указанія на эти тонкости реализма излишнимъ, какъ не считаю и самыя тонкости мелочными: оперный композиторъ не въ правѣ пренебречь ни одною чертой, которая способна сделать эту музыку живее, естественнее и живописнее, и мелкія стали тщательно и съ любовію обработанныя, въ своей совокупности составляютъ большую картину, где ни одна подробность не оставляетъ ничего желать. Но

возвратимся къ Баяну. Вдохновенный вызовомъ слушателей, жаждущихъ его пѣсенъ, онъ произноситъ мерный и величавый речитативъ, какъ бы пророчество судьбы *Руслана и Людмилы*: «За благомъ вслѣдъ идутъ печали, печаль же радостей залогъ. Природу вместе созидали Бѣлбогъ и мрачный Чернобогъ.» Этотъ первый во всей опере речитативъ. Уже даетъ почувствовать всю бездну, разделяющую речитативъ, который мы услышимъ въ этой опере, отъ речитатива обыкновеннаго, рутиннаго, которымъ полны оперы не только посредственныхъ, но даже классическихъ композиторовъ, и предшествовавшихъ Глинкѣ, и явившихся после него. Торная дорога оставлена решительно и безвозвратно. Избитыя фразы, до невероятности похожія одна на другую и безразлично писавшіяся на самые различные тексты, исчезли и заменились оригинальными методическими оборотами, всегда приближающимися къ аріозо, къ кантиленѣ, въ противоположность царящему въ обыкновенныхъ речитативахъ *говорку* (отчего они въ техническомъ языкѣ получили прозваніе *сухихъ* речитативовъ, *recitative secchi*, какъ будто слово *сухой* не есть упрекъ, а простая классификація явленія, равноправнаго съ другими Речитативъ, слова котораго я сейчасъ выписалъ, еще выигрываетъ въ древнемъ и національномъ колоритѣ отъ того, что построены, на фригійской гаммѣ. За нимъ слѣдуетъ пророческая песня Баяна, содержащая въ себе какъ бы прологъ всей оперы:

Одѣнется съ зарею
Роскошною Красою,
Цвѣтокъ любви весны,
И вдругъ порывомъ бури
Подъ самый сводъ лазури
Листки разнесены.
Женихъ воспламененный
Въ пріютъ уединенный
На зовъ любви спѣшитъ,

А рокъ ему на встречу
Готовить злую сѣчу
И гибелью грозить.
Великъ Перунъ могучій,
Исчезнуть въ небѣ тучи
И солнце вновь взойдетъ
И радости примѣта,
Дитя дождя и свѣта,
Вновь радуга взойдетъ."

Методія этой песни (какъ и все пѣтое Баяномъ) сопровождается арфой и фортепiano, соединенный звукъ которыхъ подражаетъ звуку гуслей, къ нимъ вскорѣ присоединяются альты, разделенные на три самостоятельныя партіи, и виолончели; наконецъ контрабасы. Надъ этимъ легкимъ и нѣжнымъ аккомпаниментомъ, которому дѣленіе альтовъ и отдѣленіе виолончелей отъ контрабаса сообщаетъ, однако же, томный колоритъ, свободно паритъ великолѣпная мелодія Баяновой песни, спокойная и величавая грусть которой, объективно возносящаяся подъ страстными тревоженіями минуты, живо напоминаетъ намъ тонъ и настроена наилучшихъ лирическихъ стихотвореній великаго поэта, съ которымъ Глинка имѣлъ такъ много общаго — Пушкина. Каждая изъ двухъ первыхъ строфъ этой пѣсни оканчивается фригійскою каденціей, мелодическая фраза которой тождественна съ окончаніемъ предыдущаго речитатива (то-есть мелодія на слова песни: *Листки разнесены* и *И гибелью грозить*, за исключеніемъ первой ноты, тождественна съ мелодіей на слова речитатива: *И мрачный Чернобогъ*). Вотъ новое доказательство той тѣсной связи, которая существуетъ у Глинки между речитативомъ и аріей, связи, никогда не дающей речитативу утрачивать мелодическую сочность и прелесть. Вторая строфа Баяновой пѣсни прерывается замѣчаніями а *parte* Фарлафа и Ратмира, которые въ словахъ Баяна увидали радостное пророчество, каждый

для себя, замѣчаемъ Свѣтозара Баяну: «Ужели въ памяти твоей нѣтъ брачныхъ пѣсень веселее?» и страстными увѣреніями Руслана и Людмилы во взаимной любви и верности, причемъ Людмила, однако же, чувствуетъ грозящую близость какого-то тайнаго, могучаго врага. Всѣ эти столь различныя фразы сливаются въ одно полифонное целое, при всей своей сложности, какъ нельзя более свободное и текучее, аккомпанируемое въ оркестрѣ (такъ объяснялъ самъ Глинка оркестровку этого места) звукоподражаемъ шуму ножей, вилокъ и тарелокъ на ужинѣ. Опять реализмъ, и чрезвычайно удачный. Между тѣмъ какъ главныя действующая лица волнуются различнейшими страстями, надеждами и опасеніями, веселый ужинъ идетъ своимъ чередомъ, сменяются блюда и суетятся прислуга. Но снова раздается пѣснь Баяна на этотъ разъ аккомпанируемая выдержанными аккордами во виолончеляхъ и (опять раздѣленныхъ на три) альтяхъ. Альты употреблены здесь въ самомъ высокомъ регистре, такъ что звукъ ихъ (сопровождающій слова: *Великъ Перунъ могучій* и т. д.) является какъ бы сіяніемъ, окружающимъ священную фигуру; эффектъ, еще усиливающийся отъ присоединенія къ нимъ двухъ флейтъ и одного кларнета. На третьемъ стихе третьей строфы Баяна опять прерываютъ Русланъ и Людмила, говоря другъ другу те же слова и на ту же музыку: какъ любовники, они могутъ лишь бесконечно повторять въ своихъ рѣчахъ одно и то же; полнота настроенія и его страстность исключаютъ здесь разнообразіе формъ. После этого вторичнато перерыва Баянъ поетъ послѣдныя три стиха своей пѣсни, стихи раскрывающіе ея истинное значеніе — какъ пророчества успокоительнаго и отраднаго для новой четы. Но слова бессильны передать музыкальныя красоты этой послѣдней фразы: «И радости примѣта, дитя дождя и света, вновь радуга взойдетъ». Слова бессильны описать это томленіе счастья, это сдадко-мучительное волненіе, эту

страстную и обаятельную грацію, господствующія въ этихъ немногихъ, но многознаменательныхъ тактахъ.

Бездна, которая раздѣляетъ утонченную натуру поэта и пророка Баяна отъ грубой среды, бессознательно ему поклоняющейся, но неспособной вполне постигнуть его — превосходно выражена въ томъ, что хоръ, вступающій теперь на послѣднемъ слогѣ Баяновой песни (слова: «Миръ и блаженство» и т. д.) начинается въ совершенно другомъ тоне (си-бемоль) нежели тонъ окончанія Баяновой песни (ре). Мы сразу переносимся въ другой міръ, міръ простодушныхъ богатырей, которымъ, говоря словами либретто, «непонятенъ тайный смыслъ речей» и чужды всѣ утонченія лиризма. Фраза, съ которою вступаетъ хоръ, великолѣпна. Хоръ въ полномъ составе — въ немъ впервые участвуютъ и женщины. Оркестръ подкѣпленъ мощнымъ хоромъ военныхъ инструментовъ, то же впервые являющимся. Сила звучности громадная, и контрастъ ея съ нѣжною и утонченную инструментовкой предыдущей пѣсни Баяна — одинъ изъ грандіознѣйшихъ эффектовъ, которыхъ когда-либо достигала инструментовка. Но этотъ первый взрывъ оркестровыхъ и хоровыхъ силъ непродолжителенъ: его смѣняетъ великолѣпный ансамбль, начинаемый вакхическою фразой Ратмира:

"Лейте полнѣ кубокъ златой!

Всѣмъ намъ написанъ часъ роковой».

фраза, на подробномъ развитіи которой основана вся следующая за нею часть интродукціи. После репликъ Фарлафа и Свѣтозара снова впадаетъ хоръ съ громадною массой двухъ оркестровъ, на этотъ разъ прерываемый второю песней Баяна, на представленіяхъ всегда пропускаемою. Пѣсня эта заключаетъ въ себѣ пророчество о томъ, что на дальнемъ, пустынномъ сѣвере, чрезъ много столѣтій, появится молодой пѣвецъ, который воспоетъ Людмилу съ ея витяземъ и сохранить ихъ отъ забвенія. Насколько пророчество о судьбахъ

дѣйствующихъ лицъ оперы было уместно, поэтично и увлекательно въ устахъ Баяна, настолько его пророчество о будущихъ судьбахъ русской литературы — странно, натянуто и насильственно. Съ дѣйствиємъ оперы оно, разумеется, не являетъ ни малейшей связи; не только тогда, когда оно изрекается, но и въ послѣдствіи, при развязкѣ оперы, оно никѣмъ изъ дѣйствующихъ лицъ понято быть не можетъ; даже охотно и съ верой становясь на сказочную почву, неизбежно чувствуешь всю неправдоподобность и неестественность такого пророчества, къ сожалѣнію, музыка этого нумера не выкупаетъ самостоятельными красотами неэстетичность и неразумность текста. Плавъ модуляціи чрезвычайно оригинальный; церковный ладъ (эолинскій) далъ поводъ къ совершенно новой и смелой постройкѣ; но внутри этихъ широкихъ и искусно очерченныхъ рамокъ вы не найдете ни мелодической теплоты, ни гармоническаго интереса. Опушеніе этого нумера (совсѣмъ не требующее слѣдующихъ далее сокращеній, также всегда дѣлаемыхъ на сцене въ Петербургѣ и Москвѣ), такимъ образомъ, мне кажется оправданнымъ: въ поэтическомъ отношеніи тутъ уничтожается тяжкій и безтактный промахъ, въ музыкальномъ же — жертвуется нумеромъ, правда, весьма остроумно и интересно скомпанованнымъ, но холоднымъ и совершенно лишеннымъ той непосредственности, которою обыкновенно такъ богата каждая строка Глинкинской музыки. Высшія красоты этой интродукціа еще впереди. Громадный хоръ, следующей за второю песнью Баяна, громадный по мысли, громадный по ея развитію, громадный по силе звучности, составляетъ одну изъ высшихъ точекъ Глинкинскаго творчества. Въ целой литературе нашего искусства трудно найти второй примѣръ такого соединения исполинской мощи съ обаятельною граціей. Послѣдняя сторона особенно прелестно выступаетъ во фразѣ «Радость Людмила, кто красотой равенъ съ

тобой»; первая во всемъ блескъ выказывается въ великолѣпнои заключеніи: «Да здравствуетъ чета младая, краса Людмила и Русланъ! Храни ихъ, благодать неземная, на радость вѣрныхъ Кіевлянъ.» Ослѣпительное богатство гармоніи, блистающая роскошь колорита, широта концепція, полнота развитія, дѣлають это изумительное произведеніе одинъ изъ совершеннѣйшихъ образцовъ музыкальной композиціи.

Интродукція великолепно сдержала то, что обещала увертюра. Древній, эпическій тонъ, разъ найденный въ увертюрѣ, выдержанъ и здесь, при всемъ богатомъ разнообразіи частностей, со строгою, неизменною последовательностью, каждая изъ мелодій, при всей ихъ роскошной обдѣлкѣ, сама по себе проста, наивна и сольна; каждая строка дышетъ тою цельностью и здоровьемъ жизни, которымъ чужды страданія новейшей рефлексіи; богатая музыка XIX столѣтія, на зените гармоническаго и оркестроваго развитія, оказалась средствомъ для удачнѣйшаго воспроизведенія бедной и грубой жизни богатырскихъ временъ.

Умолкаетъ громъ оркестровыхъ массъ; выступаетъ Людмила и впервые сказывается ея личность. До сихъ поръ мы слышали ее только въ небольшой, хотя полной поэзіи и прелести фразе: «Русланъ, верна твоя Людмила, но тайный врагъ меня страшитъ». Теперь она поетъ большую арію, форма которой, нѣсколько рутинная и знакомая, съ избыткомъ выкупается прелестью мелодій и чисто Глинкинскою утонченностью подробностей. Но особенно замечательна въ этомъ номерѣ небольшая вставка, хоръ нянекъ и слугъ: «Не тужи, дитя родимое, будто всѣ земныя радости — беззаботно песнью тешатся за косящатымъ окошечкомъ», хоръ, въ которомъ, въ предѣлахъ немногихъ тактовъ, русская грусть и русская грація выразились съ такою полнотою, вылились въ такія оригинальныя, самобытныя музыкальныя формы, что дѣлають этотъ ничтожный по своему объему хорикъ

опять-таки произведемъ исключительнымъ и единственнымъ въ своемъ роде.

Наступаетъ сцена прощанія молодыхъ со старикомъ — отцомъ и всеми присутствующими, сцена, начинающаяся превосходнымъ речитативомъ стараго князя: «Чада родимые! Небо устроить вамъ радость! Сердце родителя верный вѣщунъ» — речитативомъ, въ которомъ такъ и звучать старческая кротость и нѣжная отеческая любовь. Хоръ отвѣчаетъ необычайно величественною, крутою и суровою фразой: «Скрой отъ ненастья, отъ чары опасной ихъ младость, сильный, державный, великій Перунъ!» За симъ слѣдуетъ большой ансамбль, где на первомъ плане — личность Ратмира, до нихъ поръ ничѣмъ почти не заявившаяся. Ратмиръ, обманутый въ своей надеждѣ подучить руку Людмилы, вновь вспоминаетъ «брегъ далекій, брегъ желанный, где все нѣга и краса», свою Хозарію, где онъ не звалъ напрасныхъ вздоховъ и неисполненныхъ желаній, и въ сторону выражаетъ свое страстное желаніе скорѣе вернуться «къ милымъ девамъ, къ тихой лени, къ прежней нѣгѣ и пирамъ». Пѣніе его проникнуто характеромъ усталости и жажды успокоенія, вместе съ тѣмъ въ немъ слышится восточная нѣга и чувственность — качества преобладающія въ характере Ратмира и имѣющія еще развернуться въ третьемъ дѣйствіи. Одновременно съ этимъ *a parte* Ратмира идутъ клятвы въ верности молодыхъ и другое *a parte* Фарлафа, выражающаго намѣрше не отдавать княжны Руслану безъ бою, и даже собирающагося ее похитить, «въ темномъ лесе притаясь». Молодые прощаются и удаляются на фонъ сцены, между тѣмъ какъ хоръ поетъ языческую свадебную песнь, слова которой я привожу здесь вполне:

(Полнымъ хоромъ)

Лель таинственный, упоительный,
Ты восторги льешь въ сердце намъ.
Славимъ власть твою и могущество,

Неизбѣжныя на землѣ.

Ой, Дидо, Ладо, Лель!

(Однѣ женщины:)

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

(Всѣмъ хоромъ:)

Ой, Дидо, Ладо, Лель!

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

Все великое, все преступное

Смертный вѣдаетъ чрезъ тебя....

Въ этихъ стихахъ (на сколько удачно — здесь разбирать не место) высказана та господствующая мысль, что любовь есть несокрушимая и неотразимая сила, властвующая надъ людьми и руководствующая ихъ дѣйствіями. Любовь здесь воспевается какъ грозное, могущественное божество, лишь второстепенное значеніе (въ строфе женскаго хора) дается ея граціозной и отрадной стороне. Такъ, по крайней мере, слова эта поняты великимъ музыкантомъ, положившимъ ихъ на мотивъ дикій, угловатый и варварски — грандіозный. Те медоточивыя изліянія, къ которымъ обыкновенно приступаютъ музыканты, какъ только завидятъ въ текстѣ слово «любовь» или одинъ язъ его суррогатовъ, заменены здесь грозною я величавою мелодіей, на первый взглядъ не имеющею ничего общаго съ воспѣваемымъ предметомъ. Но въ этомъ оригинальномъ пониманіи текста и выказалась вся глубина

Глинкинской мысли, вся его поразительная способность къ психическому анализу и воспроизведение музыкой нашей душевной жизни. Любовь — рычага житейскихъ трагедій, частая причина преступленій; любовь — деспотическая власть, гнетущая человѣческую волю и разумъ. какой-то дикій и суеверный страхъ передъ «Лелемъ таинственнымъ» дышетъ въ этомъ порывистомъ и безпокойномъ мотивѣ, который поется всѣмъ хоромъ въ унисонъ, подкрѣпляемъ также унисономъ всѣхъ струнныхъ инструментовъ. Но этотъ счастливый мотивъ чрезвычайно-многосторонень. Во второй строфе, где понадобилось воспеть радости и наслажденія любви, Глинка опять беретъ тотъ же мотивъ, но поручаетъ его одному женскому хору; сопрано и альты поютъ его въ секстахъ, аккомпанируемыхъ сладкимъ звукомъ кларнетовъ и роскошною трелью скрипокъ и альтовъ. Въ мотиве «Лель таинственный», несмотря на его жестко-грандиозный характеръ, есть какая-то чарующая грація. Этотъ качающійся ритмъ $\frac{5}{4}$ имѣетъ что-то убаюкивающее, зовущее къ нѣгѣ: качества, въ первой строфе скрытыя энергической инструментовкой, но теперь неожиданно выступающія. Мягкая, хроматическая гармонизація второй половины этой строфы еще увеличиваетъ ея впечатлѣніе, посредствомъ контраста съ грубымъ, дикимъ унисономъ первой строфы. Если первая строфа хора дала намъ общій обликъ всесильнаго бога любви, если вторая на мгновение увлекла насъ въ область граціозно-сладоэротическихъ представленій, въ третьей строфе («Но чудесный Лель, ты богъ ревности») предъ нами во всемъ своемъ величій возстаетъ трагическая сторона любви. Мотивъ хора (снова унисовъ всѣхъ голосовъ) круто и безъ перехода является въ совершенно новомъ и далекомъ тоне (ре-мажоръ после фа-дизезъ мажоръ), что дѣйствуетъ на слухъ такъ же какъ внезапная перемена декорацій на глазъ. Пѣніе хора на этотъ разъ

сопродождается грозными акцентами трембоновъ (также всѣхъ трехъ въ унисонъ) и рѣзкимъ, зловѣщимъ свистомъ скрипокъ: мрачная инструментовка совершенно преобразила мотивъ, а между тѣмъ онъ остался строго соблюденнымъ. То необычайное искусство во владѣннн варіаціей, которое Глинка повсюду обнаруживаетъ въ *Русланъ*, ни разу не послужило ему для внѣшняго, анти-эстетическаго щеголянья техникой: везде, напротивъ того, мы видимъ, что при строгомъ соблюденіи взятой темы, сообщаемъ музыке стройность и единство, рядъ превращеній этой темы вдохновленъ гдубокимъ и тончайшимъ пониманіемъ смысла словъ, и что всѣ богатства контрапункта, гармоніи и инструментовки, щедро расточенныя въ этихъ варіаціяхъ, не более какъ средства для наисовершеннѣйшаго выраженія поэтической мысли. Свадебный хоръ прерывается внезапнымъ ударомъ грома, сцена повергается въ мракъ; Людмилу похищаютъ злое чудовище, карло Черноморъ, всѣ присутствующіе повержены въ безмолвное оцѣпенѣніе. Полетъ страшнаго и безобразнаго Черномора, схватившаго Людмилу и унесшагося съ ней, чрезвычайно удачно и остроумно живописуется комбинаціей; двухъ скрипокъ и деревянныхъ инструментовъ; здесь впервые является знаменитая гамма целыми торами, характерн-зующая уродливую, но страшную фигуру Черномора, — гамма, возвращающаяся въ четвертомъ дѣйствіи. Состояніе внезапно овладѣвшаго всѣми нѣмаго и неподвижнаго ужаса прекрасно выражено въ робкой и коротенькой, словно начинающейся фразе флейты, переходящей въ кларнетъ, потомъ въ фаготъ: словно звонъ въ ушахъ после страшнаго громоваго удара, въ валторнахъ долго и глухо тянется октава ми-бемоль-ми-бемоль. На этой октавѣ безсвязно интонируются въ разныхъ частяхъ оркестра, одинъ после другаго, самые чуждые одинъ другому аккорды: всѣ присутствующіе растерялись и

обезумели отъ страха. Молчаніе этой многочисленной толпы людей, наконецъ, прерывается Русланомъ, восклицающимъ: «Какое чудное мгновенье! Что значить этотъ дивный сонъ и это чувство оцепененье, и мракъ таинственный кругомъ?» Сознаніе грозной беды ни въ немъ, ни въ комъ изъ остальныхъ не пробудилось еще; слова, произносимый Русланомъ, не более какъ бессмысленный лепетъ ужаса предъ сверхъестественною, непонятною силой. Ужась этотъ для всѣхъ одинаковъ; не горе объ утрате невесты, дочери, возлюбленной, нѣтъ, покажѣсть одно только «чувство оцепененье» при виде непонятнаго и страшнаго чуда, предъ всеми совершившагося, овладело всеми присутствующими. Для рельефнаго выраженія этого момента, Глинка выбралъ особенную музыкальную форму, очень рѣдко встречающуюся въ оперной музыкѣ, именно канонъ. Канонъ есть піеса, въ которой мелодія, предложенная первымъ (по времени вступленія) голосомъ, подхватывается и буквально повторяется другимъ, въ то время какъ первый годось поеть уже дальше; затѣмъ ту же мелодію столь же буквально интонируетъ третій голосъ и т. д. Каждый голосъ сначала до конца поеть совершенно одно и то же, но вступають голоса отдельно, одинъ после другаго; буквально исполненіе этого требованія тождества всѣхъ голосовъ ограничивается тѣмъ, что обыкновенно канонъ где-нибудь прерывается во всѣхъ голосахъ одновременно, такъ что чѣмъ позже голосъ вступилъ, тѣмъ менее онъ пропѣлъ изъ общей мелодіи. Понятно, что канонъ форма не живая, органическая, а мертвая, механическая, что вообще неподвижность его противна всѣмъ потребностямъ драматической музыки, почему онъ въ ней и неупотребителенъ. Но въ разбираемомъ здесь моментѣ нужно было выразить именно омертвѣніе всѣхъ присутствующихъ; нужно было звуками передать именно общность и. безразличіе того ужаса, который равно охватилъ и дряхлаго Свѣтозара, и юнаго Ратмира,

и трусливаго Фарлафа, и мужественнаго Руслана. Никакая форма не могла отвѣчать на эту потребность такъ совершенно, какъ форма канона, уничтожающая всякую индивидуальную жизнь въ голосѣ и подчиняющая пѣніе мертвой схеме. Но выборъ формы здесь еще далеко не все. Безукоризненная декламация текста, богатѣйшая контрапунктическая ткань голосовъ, мрачный характеръ гармонизаціи, удивительная инструментовка, въ которой низкія ноты альтовъ и педаль *pianissimo* волторнъ сообщаютъ целому колоритъ ночной, таинственный, а двойные удары литавръ уподобляются содраганіемъ ужаса; все это дѣлаетъ разбираемый канонъ по замыслу и исполненія однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ. После окончанія канона, хоръ, въ немногихъ, во оригинальныхъ и красиво-сопоставленныхъ аккордахъ (все на той же неподвижной педали *ми-бемоль*) выражаетъ ужасъ, объявили и его. Но столь же внезапно, какъ былъ погруженъ во мракъ, снова освещается княжескій дворецъ; теперь лишь всѣ присутствующе приходятъ въ себя и замѣчаютъ отсутствіе Людмилы. Старый Свѣтозарь, въ порыве отеческаго отчаянія, умоляетъ cadaго изъ окружающихъ его спасти княжну, обещая ей руку тому, кто ее снова приведетъ къ отцу. Тогда, одушевленный надеждой найдти Людмилу и победить своихъ соперниковъ, юный и страстный Ратмиръ обнажаетъ мечъ и восклицаетъ:

« О витязи! скорѣй во чисто поле,
Дорогъ часъ, путь далекъ.
Борзый конь меня помчитъ по волѣ,
Какъ въ степи вѣтерокъ»

Удалая, пылкая, героическая мелодія этого вызова превосходно аккомпанируется скачущамя ритмомъ струннаго квантета и двухъ волторнъ. Мелодія эта въ тонѣ *ми-бемоль*; но быстрая и поразительная модуляция (на возгласахъ хора; «Безъ удиль полетить») приводитъ васъ въ тонъ *ми-бекаръ*, где на педали си, на

этотъ разъ дрожащей въ *pizzicato* струннаго квинтета, строится дивная имитація въ три голоса (Ратмиръ, Русланъ, Фарлафъ), взятая изъ мотива «О витязи»; смыслъ этой формы здесь тотъ, что искатели руки Людмилы не даютъ договорить другъ другу, наперерывъ успокоивая и ободряя ея сокрушеннаго отца. Потому, когда столь же быстрая и внезапная модуляція возвратила насъ въ прежній тонъ ми-бемоль, пѣніе Ратмира, прежде бывшее соло, подхватывается Фарлафомъ и Русланомъ, которые имитируютъ его мелодическій рисунокъ и повторяютъ его слова. Модуляція въ ми-бемоль и возвращена въ ми-бемоль повторяются съ незначительнымъ измѣненіемъ, после чего слѣдуетъ заключеніе, пышное и великолѣпное, всюю массой хора и оркестра. Громкіе, полнзвучные, заключательные аккорды еще разъ прерываются новымъ *piano*, и еще разъ строится имитація, на этотъ разъ четырехголосная (Ратмиръ, Русланъ, Фарлафъ, Свѣтозаръ), на тему «О витязи» имитація, въ которой нельзя обойти молчаніемъ одну тонкую и остроумную черту. Хвастунъ и трусь Фарлафъ лишь во второмъ дѣйствіи развертывается предъ нами во всемъ своемъ величіи; первое дѣйствіе рисуется намъ его лишь въ намекахъ, разъ въ интродукціи, въ превосходной фразе: «Вѣщія пѣсни не для меня; песни не страшны храбрымъ какъ а!» другой разъ именно въ разбираемомъ мѣстѣ финала. Въ имитаціи голосъ Фарлафа вступаетъ съ темой на той же ноте (си-бемоль), слѣдовательно на одинаковой высотѣ съ голосомъ Руслана. Но пѣть о своихъ будущихъ подвигахъ тономъ Руслана ему совсѣмъ не по характеру; ему нужно во что бы то ни стало перекричать другихъ, и. вотъ онъ, наперекоръ мелодическому содержанію самой темы, забираетъ тономъ выше, заявляя такимъ образомъ громче Руслана и Ратмира о своихъ геройскихъ намѣреніяхъ. Смелая и оригинальная каденція заключаетъ собой громадное и стройное зданіе этого вдохновеннаго финала, где такъ

неразрывно слилась глубокая драматическая правда и неисчерпаемое богатство музыкальнаго изобрѣтенія. Первое дѣйствіе, начавшееся такъ эпически-спокойно, такъ легендарно-торжественно, оканчивается полнымъ разгаромъ драматическаго движенія. И въ первомъ, и во второмъ моменте оно одинаково совершенно по замыслу и исполненію. Средства музыкальнаго выраженія, употребленныя въ немъ, необычайныя въ опере и отчасти встречающіяся только въ операхъ Глинки, могутъ вооружить противъ него рутину, ту рутину, которая охотно прячется подъ драпировкой прогресса и реформы. Оперный слушатель не привыкъ къ этимъ «ученымъ» формамъ канона и имитаций; онъ не привыкъ къ этимъ широкимъ постройкамъ варіаций, где (какъ въ хоре «Лель таинственный»), вдохновенная одною основною мыслию, выше и выше поднимается творческая фантазія композитора; онъ не привыкъ къ такой все исчерпывающей тематизации, какъ во второй части интродукціи, построенной цѣликомъ на немногихъ нотахъ мотива «Лейте полнее» Но если можно было а priori высказать сомнѣнія въ уместности церковныхъ и инструментальныхъ формъ, приложенныхъ къ оперной музыкѣ, а posteriori можно только преклониться предъ побѣдоноснымъ счастьемъ, сопутствующимъ самымъ дерзкимъ начинаніемъ генія. И въ церковную, а въ инструментальную музыку изобильно вносилась разрозненность формы и произволь фактуры, чаще всего встречающіяся въ опере: глубоко-обдуманная, тесно сплоченная, богато-разросшіяся формы не всегда имъ были свойственны, а въ иные періоды исторіи искусства считались педантскимъ стѣснетемъ, порожденіемъ близорукой школы. Глинка пошелъ путемъ противоположнымъ: въ тотъ музыкальный стиль, область котораго до сего более всѣхъ другихъ была открыта дилеттантизму, онъ внесъ строгость тематическаго единства и богатую полифонію. Вникая въ это глубоко задуманное первое дѣйствіе

Руслана, изучая его неувядаемыя красоты, критикъ находится подъ вліяніемъ двухъ совершенно различныхъ тоновъ, совокупное дѣйствіе которыхъ, единичное и гармоническое въ художественномъ произведеніи, можетъ быть лишь въ отдельности изучаемо и заносимо на страницы критики. Онъ можетъ отдаваться *звуку*, онъ можетъ на время поглощаться интересами этихъ звуковыхъ сочетаній, онъ можетъ увлекаться этими чудесами музыкальнаго творчества, которыя здесь на каждой странице разсыпаны столь щедрою рукой. Или же критикъ отдается слову, онъ изучаетъ это слово въ его музыкальномъ толкованіи Глинкой, онъ находитъ въ немъ все новыя и новыя откровенія музыкальнаго драматизма — и тогда исчезаетъ мысль о музыкальной технику, уступая место анализу той великой драмы человѣческихъ страстей, которую намъ оставилъ Глинка. До сихъ поръ преобладало восхищеніе музыкальными красотами *Руслана и Людмила* надъ пониманіемъ ихъ эстетической причинной связи. Такъ и въ первомъ дѣйствіи *Руслана* за прелестно звука, за сверкающею роскошью мелодіи и гармоній не замечали этихъ столь безукоризненно-изваянныхъ фигуръ маститаго, кротко-величаваго Свѣтозара, плутовски-невинной Людмилы, пророчески-вдохновеннаго лирика Баяна, чувственнаго, избалованнаго, быстро переходящаго изъ одной крайности въ другую Ратмира; не замечали этого богатырскаго хора, каждое слово котораго запечатлено первобытною силой; не замечали этого дивнаго, постепеннаго перехода въ настроеніи интродукціи отъ благоговейной, религіозной сосредоточенности къ вакхическому, изступленному восторгу; не замечали этого момента ужаса и оцѣпенѣнія, удачнѣйшаго, быть-можетъ, изъ всѣхъ покушеній музыки на живопись; не замечали этого пробужденія отваги и геройства, которымъ дышетъ дивное заключеніе финала.

На участь этой музыки не осталось безъ вліянія то обстоятельство, что въ ней красоты одного порядка, слишкомъ яркія и многочисленныя, застилаютъ собой более глубокія и утонченныя красоты другаго порядка, заставляють ихъ забывать, а иногда, въ рукахъ недобросовѣстнаго пристрастія, становятся и оружіемъ для оспариванія этихъ другихъ красотъ. Не менее нежели разобранное въ предыдущихъ строкахъ первое дѣйствіе, къ такому заблужденію располагаетъ и антрактъ ко второму действию, піеса, въ которой оригинальность музыкальной концепціи, на каждомъ шагу встрѣчающіеся сюрпризы гармоніи и оркестровки, пленяя и увлекая слушателя, могутъ на время заставить его позабыть, что въ основаніи ихъ лежитъ глубокая мысль, для уясненія которой я здесь долженъ вкратцѣ изложить содержаніе будущаго дѣйствія. Искатели руки Людмилы отправились изъ Кіева выведать ея участь и, если имъ удастся, воротить ее изъ похищенія. Куда имъ направиться, что предпринять для отысканія княжны — неизвестно. Предъ ними разстилается грозная, девственная природа тогдашней Руси, безчисленныя фазическія препятствія, дремучіе леса, населенные колдунами и ведьмами, лешими и русалками, словомъ, и полная темныхъ и волшебныхъ силъ природа эпическихъ временъ, суеверный страхъ предъ которою такъ легко соединялся съ неустрашимымъ богатырскимъ мужествомъ въ борьбѣ съ людьми. Въ первой же сценѣ втората дѣйствія Русланъ находитъ волшебника, благопріятствующаго ему. Финна, и узнаетъ отъ него кто похитилъ Людмилу. Похитителемъ оказывается могущественный карло Черноморъ, надъ которымъ, однако, Финнъ пророчитъ Руслану победу, ограничиваясь притомъ совѣтомъ «держать путь на сѣверъ» и предупреждая Руслана противъ чаръ злой волшебницы Наины. Въ третьей сцене этого дѣйствія Русланъ овладѣваетъ чудеснымъ мечомъ. Который одинъ способенъ сразить Черномора, и узнаетъ отъ

«живой головы» (голова убитаго великана, сохранившей способность говорить), въ пространномъ фантастическомъ разказѣ, цену и значеніе этого меча для него, Руслана. Во второй же сцене Фарлафъ встречается съ волшебницей Наиной, враждебною Финну, а потому и Руслану, которая обещаетъ доставить Фарлафу обладаніе Людмилой и погубить Руслана. Какъ видитъ читатель, здесь царятъ силы сверхъестественныя, противъ которыхъ безсильны чевовѣческая воля и энергія. Трепетъ предъ непонятною силой волшебства, робкое преклоненіе предъ грозною властью этихъ таинственныхъ существъ, играющихъ чевовѣческою судьбой — вотъ все, что можетъ чувствовать дикій и суеверный варваръ въ борьбѣ съ олицетворяющимися для него такимъ образомъ силами природы. Вотъ идея, музыкальное воплощеніе которой мы находимъ въ антрактѣ втораго дѣйствія. Этотъ антрактъ построенъ на темѣ разказа живой головы («Насъ было двое, братъ мой и я»); въ него также входитъ одинъ гармоническій мотивъ (гобоевъ и фаготовъ) принадлежавши къ сценѣ Фарлафа съ Наиной. Грозно-фантастическій характеръ, причудливые и внезапные перерывы, словно смущенныя остановки предъ новымъ, угрожающимъ страшилищемъ, ярко пластическое выраженіе страха и ужаса, инструментавка то мрачно-угрожающая (выдержанныя ноты трубъ и тромбоновъ), то какъ бы насмѣшливо-шутливая, словно издѣвка этихъ волшебныхъ силъ надъ немощью чевовѣка — все это дѣлаетъ разбараенный антрактъ однимъ изъ тѣхъ великолѣпныхъ оправданій стремленія къ «програмной» музыкѣ, которыхъ такъ мало въ нашемъ, неподатливомъ въ эту сторону, искусствѣ. Поднятый занавѣсъ открываетъ вамъ пещеру волшебника — Финна, въ которую входитъ Русланъ. Маститый волшебникъ привѣтствуетъ Руслана речитативомъ, где (впервые съ начала оперы), равно какъ и въ следующей балладѣ

Финна, сохранены стихи Пушкина. Предъ нами выступает новое лицо оперы, лицо, играющее въ ней вліятельнѣйшую и могущественнейшую роль. Это добрый геній, благодаря которому Людмила освобождается изъ плена и возвращается Руслану. Его величавая фигура съ первыхъ же тактовъ речитатива рисуется вамъ во всей своей кротости и симпатичности. Покойный, безмятежный тонъ первыхъ стиховъ речитатива постепенно оживляется: слова «мрачный Черноморъ» превосходно оттеняются звучностью низкихъ кларнетъ; въ и фаготовъ; слова «злодей падеть отъ руки твоей» поются, какъ бы победный возгласъ, на трубный мотивъ. Когда же Финнъ начинаетъ говорить о себе и о своей бывшей любви къ Наинѣ, новый, элегическій характеръ, отпечатокъ давно успокоившейся, но неизменной и безутешной грусти кладется на его декламацию: отпечатокъ этотъ наиболее выступает во фразе: «И я любовь узналъ душой, съ ея небесною отрадой, съ ея мучительной тоской». До этихъ словъ, разказъ Финна имѣетъ форму речитатива; начиная отъ нихъ, онъ принимаетъ форму пѣсни со строфными повтореніями. Мелодія переходитъ изъ декламации въ кантилену, безъ всякаго измѣненія въ характерѣ словъ, которыя на первый взглядъ требовали речитатива цѣликомъ до конца, или же гораздо более ранняго начала аріи. Этотъ кажущейся произвольный выясняетъ намъ глубокую *субъективность* этого творенія Глинка. При словахъ: «Умчалась года половина; я съ трепетомъ признался ей, сказалъ: люблю тебя, Наина», и пр. воспоминаніе о быломъ внезапно съ такою силой нахлынуло на старца, исторія этой многолетней и многострадальной любви съ такою вчерашнею живостью и непосредственностью воскресаетъ предъ его духовными очами, что онъ сразу, цѣликомъ переносится въ настроеніе той минуты, когда онъ впервые сказалъ: «люблю тебя, Наина», — настроенію, музыкальнымъ представителемъ котораго у

Глинки послужилъ тотъ грустный и монотонно-граціозный мотивъ баллады, съ которымъ композиторъ отъ этой минуты до конца своего нумера не расстаётся ни разу. По формѣ своей, баллада Финна состоитъ изъ темы (въ 16 тактовъ) и семи вариаций, изъ коихъ между нѣкоторыми находятся интермедіи, освоенныя также на главномъ мотиве (эта вариация и составляютъ то, что я выше назвалъ строфными повтореніями, такъ какъ вся вариационная ткань поручена оркестру, а голосъ (Финна) при всѣхъ измѣненіяхъ въ оркестровомъ аккомпаниментѣ буквально повторяетъ свою тему). Форма вариации, любимая Глинкой, никогда такъ щедро не награждала его за вниманіе, ей оказанное, никогда не помогала ему къ созиданію такого глубоко-поэтическаго произведенія, какъ въ настоящемъ случае. Надъ всею балладой царствуетъ тотъ общій колоритъ грустнаго воспоминанія о давнишнемъ горе и тревоженіяхъ, который принимаютъ предметы на большомъ разстояніи: баллада лишена того драматическаго движенія, которое бы сообщило ей характеръ не разказа о давно-прошедшемъ, а происшествія, совершающагося предъ нами въ очію, и лишена его именно вслѣдствіе сохраненія этого неизмѣняющагося мотива. Но при этомъ единстве и сосредоточенности настроенія, въ частностяхъ баллады господствуетъ величайшее разнообразіе: отгѣнки ситуаціи и ощущеній отмечены тончайшими чертами гармоніи и инструментовки. Нѣтъ ни одного перехода аккомпанимента отъ струнныхъ къ духовымъ, отъ духовыхъ къ струннымъ инструментамъ, нѣтъ ни одной перемены въ гармонизаціи, ни одного диссонанса, ни одной модуляціи, которой бы нельзя было пріискать соответствующей черты въ словахъ баллады, очевидно мотивировавшей музыкальный деталь. Указывать ли на примѣры, на удивительныя музыкальныя воплощенія стиховъ: «И все мне мрачно, дико стало,» «Ничто тоски не утешало», «Предъ нею, страстно упоенный, густой толпою окруженный ея

завистливыхъ подругъ, стоялъ я плѣнникомъ послушнымъ», «По бородѣ моей седой слеза тяжелая катится.» «Въ родине моей... живутъ седые колдуны», «Въ мечтахъ надежды молодой, въ восторге пылкаго желанья, творю поспешно заклинанья»; насиловать ли себя и это неразрывно-единое твореніе для приисканія въ немъ наиболее рельефныхъ мѣстъ, когда вся баллада Финна, отъ перваго стиха до послѣдняго, служитъ подтвержденіемъ высказаннаго сужденія? Разборъ, который поставилъ бы себе задачей истощить предметъ и проследить глубокую мысль художника во всѣхъ подробностяхъ этой баллады, занялъ бы обширный томъ. Спешу перейти къ менее известному перлу этой оперы, къ дуэту (речитативному) между Русланомъ и Фарлафомъ, следующему за балладой Финна. Этотъ краткій разговоръ замѣчательнъ выраженіемъ *ревности*, которую Русланъ высказываетъ, узнавъ отъ Финна, что Людмила во власти Черномора. Мрачное и злобное чувство, какъ туча поднимающееся въ душе Руслана, превосходно характеризовано, особенно при повтореніи стиха: «Где ты, ненавистный злодей?» Контрастъ спокойствія и кротости волшебника съ тревожною взволнованностью молодаго витязя великолѣпенъ: онъ тонко и изящно оттеняется тѣмъ приѣмомъ, что пѣніе Финна постоянно приближается къ аріозо, къ кантилене, тогда какъ Русланъ поетъ чистымъ речитативомъ. Следующая за этою сцена Фарлафа съ Наиной не принадлежитъ къ числу тѣхъ, вниманіе къ которымъ еще должна возбуждать критика. Благодаря своему увлекательному, блестящему характеру, своей неотразимой веселости, благодаря и своему исключительно-превосходному исполненію на сцене О. А. Петровымъ, этимъ, до сихъ поръ единственнымъ, пѣвцомъ, которому Глинкинскія задачи были вполне по силамъ, сцена норманскаго героя съ колдуньей пользуется уже теперь тою популярностью, которая современемъ неминуемо распространителя на всю

оперу. Соединеніе въ этой сцене фантастичности и комизма, необычайная сила воображенія, создающая предъ слушателемъ небывалый и невозможный сказочный образъ съ такою реальностью и осязательностью, что вы какъ бы хватаете его руками, вотъ качества, которыми блистаетъ эта сцена, и которыя обнаруживаютъ сродство Глинки съ Гофманомъ и Гоголемъ. Чудовищная, безобразная колдунья и трусливый рыцарь характеризованы неподражаемо. Въ аккордахъ гобоевъ и фаготовъ, сопровождающихъ речитативъ Наины, слышится нечто шутовское, словно насмѣшка страшной колдуньи надъ трусостью Фарлафа. Трепетъ страха превосходно переданъ не посредствомъ избитаго эффекта *тремоло*, а посредствомъ пиццикато, раздѣленнаго на чередующіеся струнные инструменты. Съ глубокимъ пониманіемъ формы, всему дуэту дана форма *секвенци*, послѣдованія безостановочнаго, не раздѣленнаго каденціями на участки и колена; встрѣчающіяся и то рѣдко, каденціи — всѣ фригійскія или же такъ-называемыя несовершенныя, следовательно такія, которыя не могутъ остановить неуправляемаго, безпокойнаго движенія музыка. Слова Наины: «Итакъ, узнай: волшебница Наина я, » сопровождаются грозными аккордами тромбоновъ, образующихъ великолѣпныя, поразительныя послѣдованія, такъ-называемыя прерванныя каденціи. Сцена кончается исчезновеніемъ Наины, давшей Фарлафу такія ободрительныя увѣренія, что онъ, какъ истый трусъ, сразу пере мѣняетъ робкій тонъ на громко-хвастливый. Арія Фарлафа, которую онъ поетъ после исчезновенія волшебницы, вся проникнута этимъ характеромъ напускной храбрости и молодчества; въ ней остроумнѣйшимъ образомъ пародируется воинственный тонъ, для чего, между прочимъ, она почти вся аккомпанируется трубами. Она оркестрована громче и тяжелѣе какого бы то на было пѣвческаго соло во всей опере; Глинка, такъ-сказать, даль въ ней

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

Въ третьей и послѣдней сцене этого дѣйствія, часть словъ принадлежитъ опять Пушкину, именно первая воловина монолога Руслана на оставленномъ поле битвы, предъ сценой съ головой. Монологъ этотъ, содержащій размышленія о павшихъ на поле битвы, высказывающій мрачное предчувствіе близости собственной смерти и нечуждый характера разочарованности, проникшей въ нашу литературу около времени сочиненія Пушкинскаго *Руслана*, не совсѣмъ согласенъ съ характеромъ Руслана, какимъ мы склонны заранее представлять его себе и какимъ мы, действительно, узнаемъ его изъ второй половины (аллегро) аріи. Какъ всегда въ случаяхъ непоследовательности либретто, Глинка и здѣсь сдѣлалъ все, что могъ сделать музыкантъ для искупленія недостатковъ текста. Какъ речитативъ; «О поле, поле», такъ и анданте: «Время отъ вечной темноты», проникнуты характеромъ скорби, но скорби величавой, въ которой чувствуется скрытая сила, которая свободна отъ изнѣженности и которую болѣе нежели всякій другой оттѣнокъ этого настроенія, мы можемъ предположить въ Руслане. При переходе ко второй части аріи, къ allegro: «Дай, Перунъ, мне мечъ», не чувствуется внезапной перемены характера, не чувствуется крушенія единства настроенія. Тѣмъ не менее настоящій, наивный, удалой Русланъ выступаетъ лишь въ этой, второй части аріи, въ которую вошла и

мелодія; «О Людмила, Лель сулилъ мнѣ счастье», знакомая намъ уже изъ увертюры. Но всѣ три части этого монолога равно отличаются великолѣпиемъ музыки, необычайнымъ богатствомъ гармоніи, сыплющей смелыми переходами и энгармоническими превращеніями, и эффектностью въ вокальномъ исполненіи, вслѣдствіе чего арія эта сравнительно часто появляется въ концертныхъ программахъ.

Арія Руслана прерывается словами „живой головы, запрещающей ему приближаться къ ней. Ея слова у Глинки поручены целому хору (теноровъ и басовъ) въ унисонъ, хору, по замыслу композитора помещенному внутри самой головы (которая должна быть огромная), но на представленіяхъ всегда поставляемому за кулисы, чѣмъ значительно уменьшается эффектъ звучности. Русланъ убиваетъ голову копьемъ и затѣмъ, приблизившись къ ней, находитъ мечъ, о которомъ умирающая голова рассказываетъ ему, что это мечъ, угрожающій жизни Черномора и могущій доставать Руслану победу надъ карломъ. Речитативъ головы, прерывающій арію Руслана, аккомпанируется мрачною, гробовою звучностью фаготовъ, кларнетовъ и англійскаго рожка на низкихъ нотахъ; дивная гармонія этого аккомпанимента и мертвенно-неподвижный характеръ самого речитатива, въ соединеніи съ тембромъ выбранныхъ инструментовъ, съ изумительною силою вызываютъ предъ воображеніемъ образъ страшнаго мертвеца. Въ слѣдующемъ затѣмъ разказъ головы впечатлѣныя этого образа поддержано съ неизменяющимся искусствомъ. Разказъ опять въ форме варіаціи, и даже въ частностяхъ постройки представляетъ не мало общаго съ балладой Финна; но форма, которая тамъ послужила къ выраженію полноты жизни, всецело отданной одному воспоминанію, одному настроенію, здесь, при совершенномъ различіи содержанія, выразила (и не менее счастливо выразила)

мертвенную неподвижность. Строфы разказа головы прерываются изумленными, нетерпеливыми восклицаніями и вопросами Руслана, и въ каждой его фразе вы слышите речъ живаго челоуѣка, точно такъ же, какъ въ неизмѣнно-повторяемомъ после каждаго изъ этихъ перерывовъ, тяжеломъ и безстрастно-мрачномъ главномъ мотиве, на которомъ голова, никогда ни отвѣчая прямо на вопросы Руслана, продолжаетъ свой разказъ, вы слышите, что такъ должны бы были говорить мертвецы, еслибъ они говорили. Послѣдняя строфа разказа, въ которой голова убитаго великана взываетъ къ Руслану о мщенга убійцѣ (тому же Черномору) гармонизована и оркестрована съ грозною энергіей; ею оканчивается второе дѣйствіе оперы. Дѣйствіе это, быть-можетъ, более всѣхъ остальныхъ исполнено тончайшихъ поэтическихъ черта въ музыкѣ, музыкально-драматическихъ частностей, доказывающихъ, что Глинка въ небывалой степени обладалъ даромъ объективировать музыку и заставлятъ ее служить идее. Такихъ чертъ въ этомъ второмъ дѣйствіи такъ много, что одна застилаетъ другую, что на поверхностный взглядъ и десятой доли ихъ незаметно, что анализъ ихъ раскрываетъ предъ критикомъ, по мере проникновемя въ нихъ, все новыя и новыя глубины. Къ несчастно, такому богатому содержанію далеко не соотвѣтствуетъ внешняя сценическая форма этого дѣйствія. Сцены не связаны между собой ничѣмъ; въ каждой отдельной изъ нихъ дѣйствующія лица почти ничего не дѣлаютъ (въ первой и второй буквально ничего), а только узнаютъ различныя чудеса. Съ тѣмъ только условіемъ, чтобы третья сцена непременно была после первой, три сцены этого дѣйствія могутъ следовать одна за другою въ любомъ порядкѣ; еслибы, на примѣръ, вторая сцена была въ начале или концѣ дѣйствія, то исчезла бы прелесть музыкальнаго контраста веселой юмористической картины между элегическою первою сценою и мрачнымъ разказомъ

головы, но смыслъ дѣйствія не пострадалъ бы. Такіе внѣшніе недостатки гдубоко вредятъ не одному сценическому успеху оперы; они повліяли на критику, которая, смешивая ловкую сценическую выкройку съ драматизмомъ, качествомъ чисто-внутреннимъ, не преминула упрекнуть Глинку въ отсутствіи музыкальнаго драматизма, тогда какъ Глинка на каждой странице партитуры *Руслана* даетъ доказательства несправедливости такого сужденія. Главные два признака этого дара музыкальнаго драматизма, способность создавать характеры и способность музыкально понять ситуацию, на каждой странице именно этого втораго дѣйствія, выступаютъ съ поразительною яркостью. Финнъ, Наина, Фарлафъ, Русланъ обрисовываются предъ вами съ ясностью и цельностью; перипетіи въ исторіи несчастной любви Финна, характеризованы такъ гдубоко и счастливо, что слушаніе его баллады интересуеть васъ, какъ чтеніе увлекательнаго романа. Гдѣ найдти еще более богатые задатки музыкальной драмы? Если они остались задаткамта, то потому, что для совершенства музыкальной драмы *Руслану и Людмилъ*, (какъ показывается и разобранное дѣйствіе) недостаеть одного качества, правда внѣшняго, но при исполненіи рѣшающаго участь: прочной, разумной и ловкой сценической постройки.

Недостатокъ этотъ снова бросается въ глаза въ третьемъ дѣйствіи. Оно начинается небольшою оркестровою прелюдіей, названною «антрактомъ», но далеко не представляющею собой такого законченнаго и богатаго содержаніемъ цѣлаго, какъ антрактъ къ предыдущему второму дѣйствію, и отличающеюся только тщательною и утонченною оркестровкой. Занавѣсъ открывается надъ роскошнымъ волшебнымъ замкомъ Наины, воздвигнутымъ ею для очарованія и гибели Ратмира и Руслана, и группою дѣвъ замка, поющихъ (опять стихами Пушкина) обольстительную,

призывную песнь путникамъ. Нѣга этого, на гибель манящаго призыва весьма счастливо выражена мотивомъ спокойно-убаюкивающимъ, какъ бы усталымъ, и совсѣмъ не страстнаго свойства. Опять строфныя повторенія и форма варіацій. Изъ отдѣльныхъ варіацій особенно восхитительна предпоследняя, где фигура віолончелей, на самыхъ низкихъ нотахъ, глухимъ гуломъ (подражаніемъ звуку отдаленнаго, морскаго прибора) сопровождаетъ тему хора, на этотъ разъ гармонизованную вместо мажорныхъ аккордовъ минорными, и получившую чрезъ это характеръ сладостно-волнующаго томленія. Вместо призываемаго «путника» появляется Горислава, о мѣстѣ которой въ общемъ плане оперы я уже имѣлъ случай говорить. Ея речитативъ и арія обнаруживаютъ предъ нами еще характеръ, цельно и выдержанно очерченный: характеръ страстно-любящей женщины, покинутой, но не перестающей любить. Грація и прелесть этой страстной скорби объ утраченномъ счастьи высказываются въ удивительныхъ звукахъ; гармонія большею частью покоится на роскошныхъ педаляхъ; инструментовка, почти ограничивающаяся струннымъ квинтетомъ и фаготомъ соло, при всей своей простоте превосходно поддерживаетъ тотъ характеръ страстной грусти, который заключается въ мелодіи и гармоніи. Укажу, какъ на фразу отличающуюся особенно полнотою и глубиной страсти, на слова: «Ужели мне, во цвете лѣтъ, сказать любви: прости на вѣкъ?» Разбираемый номеръ являетъ новое свидетельство того исключительнаго дарованія, благодаря которому Глинка умѣлъ сливать страстное и правдивое выраженіе снедающей тоски и скорби съ изяществомъ и идеальностью формы, умѣлъ заключать глубоко-поэтическое содержаніе въ роскошнѣйшую и вместе съ тѣмъ безукоризненнѣйшую музыку. Арія Гориславы основана на чрезвычайно-простомъ мотиве того чисто-русскаго склада, который вездѣ въ этой оперѣ выступаетъ съ такою яркою

выпуклостью. Изъ этого мотива образуется богатѣйшая гармоническая ткань, строятся каноническія имитациі, педали на доминантѣ, педали на тоникѣ; строится чудесное музыкальное зданіе, технически не похожее ни на одинъ изъ остальныхъ нумеровъ *Руслана*, но не менее ихъ законченное и совершенное.

Горислава уходитъ, и появляется наконецъ призванный девами очарованнаго замка „путникъ молодой“, въ лицѣ Ратмира, котораго мы не видали съ перваго дѣйствія. Заколдованная атмосфера Наинина замка сразу охватила его: нѣтъ въ немъ и следа того пыла и порыва, съ которыми онъ, въ конце перваго дѣйствія, решался на трудный и пугающе-неопределенный подвигъ; имъ овладело полное забвеніе цели, съ которою онъ отправился въ путь, забвеніе, соединенное съ тою жаждой отдыха отъ волненій, съ тою жаждой «мирной лени», которую онъ уже высказывалъ въ первомъ дѣйствіи, но которая теперь приняла новый характеръ, характеръ какой то пассивности, словно на Ратмира всею своею тяжестью легла неотразимая, тайная сила волшебнаго замка. Эта широкая и ленивая восточная, мелодія (представляющая замечательное сходство съ нѣкоторыми средне азіятскими народными пѣснями), эти тяжелые и вместе съ тѣмъ мягкозвучные аккорды кларнетовъ и волторвъ, сопровождающіе ее; этотъ протяжный ритмъ, котораго не въ состояніи оживить и капризные, чисто-восточныя фіоритуръ; этотъ жаркій и сонный тембръ англійскаго рожка, вторящаго голосу, сообщаютъ целому какой-то тропически-знойный, изнеможенный и въ то же время роскошный колоритъ. Очарованный замокъ манитъ къ отдыху и нѣгѣ, но не даритъ ея; Ратмиръ, на минуту прилегшій, вскакиваетъ съ ложа съ тревожнымъ речитативомъ. «Нѣтъ, сонъ бѣжитъ! Знакомыя кругомъ мелькаютъ тени, тоскуетъ кровь, и въ памяти зажглась забытая любовь. И рой живыхъ видѣній о брошенномъ гареме говоритъ.» Воскресшіе образы роднаго гарема

олицетворяются въ мувыкѣ арабскою пѣснью, уныло-граціозною и появляющеюся такъ же неожиданно, какъ всплываетъ иногда въ душе забытое на время представленіе. Гармонизаціи этой медодіи счастливо сохранила и еще более отметила ея оригинальную физиономію. Отданный весь новому настроенію, Ратмиръ поетъ пылкое аллегро, въ которомъ высказываетъ его. Въ его воображеніи мелькають и сменяются образы воспоминаемыхъ гаремныхъ красавиць; эта непостоянная фантазмагорія воображенія счастливо передана ритмомъ вальса, но вальса идеализованнаго, богатаго гармоніей, — вальса, какой могъ написать Глинка. Особенно роскошна средняя часть этого вальса, начинающаяся словами: «Страстный шумъ живыхъ речей, » и пр. По окончаніи этой аріи, къ Ратмиру являються снова девы замка, но не певицы, а танцовщицы: начинается довольно длинный балетъ, музыка котораго, обильная мелодіями и инструментованная съ обычнымъ тщаніемъ и богатствомъ, не отличается однакоже тѣмъ обаяніемъ сладострастія, тѣмъ чувственнымъ жаромъ, который здесь былъ бы у мѣста. Балетъ третьяго дѣйствія, миловидный, опрятный и совершенно чуждый той пошлости, которая охотно забирается въ балетную музыку, прнадлежитъ тѣмъ не менее къ весьма немногимъ частямъ этой партитуры, где характеръ не выдержавъ вовсе, ни характеръ цѣлаго, ни характеръ ситуаціи.

Вбѣгаетъ Горислава и бросается къ Ратмиру, столь неожиданно ею найденному. Здесь начинается финаль. Девы замка обступаютъ плѣнненнаго ими Ратмира и заслоняють отъ него Гориславу, которой онъ, подъ вліяніемъ чаръ Наины, и не узнаетъ. Горислава тщетно старается пробудить въ Ратмирѣ прежнія воспоминанія и прежнее чувство: ее заглушаетъ хоръ дѣвъ, окружавшихъ Ратмира. Въ это время входитъ Русланъ. Онъ входитъ занятый идеей отыскать и спасти

Людмилу, но и на него эта чарующая и мутящая разумъ атмосфера сразу оказываетъ свое дѣйствіе: увидя Гориславу, онъ влюбляется въ нее и забываетъ Людмилу. Уже, кажется, сбылись обѣщанія Наины Фарлафу, и гибель его двухъ соперниковъ неминуема, но является Финнъ и своимъ мощнымъ словомъ разрушаетъ замокъ и возвращаетъ память Ратмиру и Руслану. Въ Ратмирѣ снова просыпается любовь къ его верной Гориславѣ, а Русланъ съ прежнимъ нетерпѣніемъ и безстрашиемъ отправляется отыскивать Черномора и освободить изъ его власти Людмилу. Вотъ содержаніе этой сцены. Музыка ея опять рядъ вариаций (съ некоторыми отступленіями, среди которыхъ, однако, чувствуется сосредоточивающее и стягивающее вліяніе главной темы). При такомъ подвижномъ, безпокойномъ сценическомъ содержаніи, форма эта кажется невысказанною; и она была бы невысказанна, еслибы все происходящее здесь было реально, еслибы мы находилась не въ сказочномъ мірѣ, имѣющемъ свою мѣрку и свою логику. Не движеніе сценическое и не перемены въ дѣйствіи составляютъ сущность этой сцены, а именно эта очарованная *атмосфера*, охватывающая и одуряющая смѣльчака, вступившаго въ эти волшебныя хоромы. Полное безразличіе, къ которому сводится тутъ все разнообразіе людскихъ страстей и мыслей, свободно развивавшихся вне этихъ стѣнъ; безумный чадъ, въ которомъ теряется созваніе и тонуть прежнія цели, мечты, желанія, стремленія, — вотъ что прежде всего надлежало характеризовать. Для этой цели сохраненіе одной и той же темы и проведеніе ея чрезъ рядъ модификацій, никогда не дѣлающихъ ее неузнаваемою — средство мудрое и вполне художественное. И темою прекрасно выбрана фраза хора дѣвъ, такъ что этотъ хоръ съ его обольщеніями составляетъ центръ всего финала. Какъ подъ вліяніемъ неотразимой силы, мало-по-малу всѣ находящіяся на сценѣ лица начинаютъ пѣть на мотивъ этого хора. Самая

тема имѣетъ шутливый оттѣнокъ, словно тутъ иронія надъ судьбой неосторожныхъ, вовлеченныхъ въ замокъ Наины. Не варіаціи превосходно оттѣняютъ положенія, въ которыя поставлены Горислава, Ратмиръ и Русланъ. Сила волшебства глубже и глубже вовлекаетъ Руслана и Ратмира въ свой омутъ: оркестровка, въ продолженіи всей сцены легкая и прозрачная, начинаетъ расти съ грозною силой, какъ вдругъ — внезапное появленіе Финна (сопровожаемое тремя громкими и долговыдержанными аккордами, теми самими съ которыхъ начинается и антрактъ къ этому действию; разрываетъ сети волшебства и спасаетъ опутанныхъ ими. Въ грандіозномъ речитативе, запечатлѣнномъ однако, при всей своей мощи и величіи, тѣмъ характеромъ кротости коимъ проникнута вся партія добраго волшебника, Финнъ возвѣщаетъ освобожденнымъ «великія судьбы». Речитативъ этотъ гармонизованъ сложно и богато; каждому отдельному стиху или предшествуетъ. или сопутствуетъ отдаленная модуляція, какъ бы призывая полное вниманіе на каждое новое изреченіе; множество. задержаній сообщаетъ этой великолѣпной гармоніи тонъ священный, храмовой. То благодарное, радостное настроеніе, въ которое повергнуты Русланъ, Ратмиръ и Горислава, высказывается слѣдующемъ за речитативомъ Финна гимнѣ, которому также приданъ религіозный оттѣнокъ и который аккомпанируетъ яркимъ и теплымъ тембромъ віолончелей, раздѣленныхъ на четыре партіи. Этимъ гимномъ заключается третій актъ, замечательный более всего обрисовкой характеровъ Гориславы и Ратмира — обрисовкой, дивная объективность которой съ избыткомъ вознаграждаетъ за сценическую безсвязность и неэффектность, которыми дѣйствіе это страдаетъ не многоамъ менее нежели второе.

Четвертое дѣйствіе вводитъ насъ въ замокъ Черномора. Оно развертываетъ предъ вами чудеса и очарованія этого замка, показываетъ вамъ Людмилу, тоскующую въ своемъ заточеніи и поединокъ Руслана съ

Черноморомъ, кончающийся смертью похитителя и оовобожденіемъ Людмилы. Поднятію занавеса предшествуетъ бодрый, энергическій, маршеобразный антрактъ, рѣшательному характеру когороаго способствуютъ и ритмъ, и смѣлыя, внезапныя модуляціи, и эти рѣзкіе контрасты между *forte* и чудесно-гармонизованными *piano*. Антрактъ этотъ состоитъ изъ двухъ половинокъ, изъ коихъ вторая есть буквальное повтореніе первой въ мелодическомъ и гармоническомъ отношеніяхъ, но съ значительными измѣненіями въ инструментовкѣ. Первая сцена дѣйствія показываетъ вамъ Людмилу одну, въ саду волшебнаго замка, окруженную фантастическою роскошью, но безутешно горящую. Арія ея (си-миноръ, аллегро), прелестная по мелодіи, прелестна также и по выраженію безсильнаго нетерпѣнія, безсильнаго порыва къ свободѣ; ритмъ мечется, какъ птичка, непривычная къ клѣткѣ; тихая и скромная интрументовка изумляетъ внезапными порывами силы, но оркестровый громъ столь же быстро улегается, какъ и поднимается. Людмила хочетъ броситься въ воду, но две нимфы замка удерживаютъ ее; въ это время невидимый хоръ (женскихъ голосовъ) поетъ ей: «Покорись судьбы велѣніямъ, о прекрасная княжна! Все здесь манитъ къ наслажденіямъ, жизнь здесь радостей полна.» Но напѣвъ этого хора грустенъ: протяжные аккорды, сопровождающіе его, въ оркестрѣ окрашены уныло; легко-колеблющаяся фигура віолончелей и раздѣленныхъ альтовъ, выдерживаемыя ноты фаготовъ и волторнъ, все это противоречитъ словамъ, гласящимъ о радостяхъ и наслажденияхъ. Надъ этимъ замкомъ тяготѣетъ власть злаго и могущественнаго карла: уныніе рабства, грустная апатія звучитъ въ пѣніи этихъ нимфъ и геніевъ, принужденныхъ воспѣвать радость. Людмила снова предается жалобамъ; прежняя фраза ея арія повторяется значительно расширенная и обогащенная новыми прекрасными подробностями. Ей отвечаетъ

опять хоръ — хоръ цвѣтовъ, неожиданно появившихся развлечъ ее и утешить. Этотъ хоръ цвѣтовъ (ми-бемоль мажоръ, $^{12}/_8$) поручень также женскимъ голосамъ, въ числѣ трехъ. Сопровождается онъ двумя флейтами, двумя гобоями, двумя кларнетами, двумя фаготами, двумя волторнами, альтами и виолончелями. Каждый изъ этихъ инструментовъ индивидуализованъ и (то по очереди, то вместе, полифонно) рисуется самостоятельно. Оркестровка этого упоительно-благоуханнаго хора легка, воздушна и прозрачна: волнистая, ласкающая слухъ фигура пробѣгаетъ, какъ дуновение вѣтерка, по флейтамъ, кларнетамъ и фаготамъ; по и здесь напѣвъ, хотя сладко-зовущій, сохраняетъ следы этой грусти, господствующей, среди сказочно-затѣйливой роскоши, въ замкѣ Черномора. какъ и все четвертое дѣйствіе *Руслана*, разбираемый хоръ отличается поразительнѣйшею оригинальностью: при его безукоризненномъ изяществе, нѣтъ во всей музыкѣ піесы, которая бы стилемъ, мелодіей, формой, оркестровкой сколько-нибудь его напоминала. Людмила, все безутешная, продолжаетъ грустить и пость вторую арію, къ сожалѣнію, вполне уничтожающую впечатлѣніе первой. И здесь господствуетъ привычная тщательность и щеголеватость техники; инетрументовка (виолончели разделенные на три, контробасы, альты и скрипка соло) выбрана прекрасно; постоянная имитация голоса скрипичнымъ соло контрапунктически столь же изящна, какъ и все, что выходило азъ подъ пера Глинки со времени *Жизни за Царя*; но сантиментальная мелодія, легшая въ основу этой безукоризненной работы, дѣлаеть арію «Ахъ ты доля, долюшка» безспорно слабѣйшимъ язъ всѣхъ нумеровъ оперы. Мелодія эта, по стилю своему, вполне подходит къ тѣмъ поддѣлкамъ подъ русскую «заунывность», фабрикованнымъ плохими композиторами романсовъ, котормя лишь въ самое последнее время начинаютъ терять кредитъ у

публики, долго считавшей ихъ вѣнцомъ „русокаго“ элемента въ музыкѣ. Появленіе такой мелодіи среда вдохновеннѣйшаго полета сказочной фантазіи, среди всѣхъ этихъ роскошныхъ чудесъ музыкальнаго творчества, которыми полно четвертое дѣйствіе — дѣло необъяснимое; критикъ остается заявить грустный фактъ, а также оговориться, что и этотъ слабый номеръ имѣетъ одну прекрасную подробность оркестровую ригурнель въ самомъ концѣ, состоящую всего изъ восьми тактовъ, но чисто — Глинкинскую по своей гармоніи. Хоръ цвѣтовъ отвѣчаетъ отрывкомъ изъ своего прежняго напѣва; Людмила прерываетъ его, также отрывкомъ (изъ своей первой аріи); хоръ цвѣтовъ прерываетъ ее въ свою очередь къ прежней оркестровкѣ хора тутъ присоединился еще инструментъ: колокольчики (clochettes), рѣзко-металлическій, раздражительный тембръ которыхъ превосходно идетъ ко всей этой роскошной, опьяняющей обстановке. Но сладкіе и обольстительные напѣвы хора прерываются со стороны Людмилы новымъ взрывомъ энергіи и негодованія: она бросаетъ Черномору вызовъ когда-нибудь склонить се сердце и заставить ее изменить Руслану. Аллегро «Бѣзумный волшебникъ, я дочь Свѣтозара, » которое слѣдуетъ после втораго изъ упомянутыхъ двухъ хоровыхъ отрывковъ и составляетъ заключеніе всей Людмилиной аріи, прекрасно контрастируетъ со всеми предъидущими частями аріи: въ ней слышится гордая сала; ритмъ аккомпанимента (въ струнномъ квартетѣ, характерно соединенномъ съ литаврами) полонъ юной, страстной жизни. Эта часть аріи составляетъ прекрасное выраженіе той геройской воли и решимости, которая дается женщине страстно. Полный хоръ (мужскихъ и женскихъ голосовъ, все еще за кулисами) вступающей къ концу этого аллегро, пророчить Людмиле; «смиришься, гордая княжна, предъ властью Черномора»; Людмила бросаетъ отчаянный возгласъ (на соль-дѣзъ); «Презрѣнія девы ничѣмъ не

изменить» Это заключеніе, по инструментовкѣ, одно изъ самыхъ громкихъ мѣстъ оперы; искуснымъ распредѣленіемъ аккордовъ между мѣдными, деревянными и струнными инструментами достигается огромная сила звучности, свидетельствующая, что Глинка хотѣлъ дать этой борьбѣ человѣческой воли со сверхъ-естественною силой самое выпуклое, интенсивное выраженіе, на которое только способно искусство. Изнемогающая отъ кратковременнаго взрыва энергіи, Людмила падаетъ на диванъ и засыпаетъ: быстрый переходъ отъ напряженнаго волненія къ утомленному безсилію сопровождается рядомъ спускающихся, выдерживаемыхъ (при постоянномъ *diminendo*) аккордовъ въ струнномъ квинтетѣ. Невидимый хоръ (опять въ три женские голоса) убаюкиваютъ Людмилу прелестною пѣснью («Мерный сонъ! успокой сердца девы») сопровождаемую двумя флейтами, однимъ гобоемъ, двумя волторнами, арфой и колокольчиками. Еще обращикъ этихъ волшебнo-обольстительныхъ хоровъ, и опять въ новомъ роде: настоящій хорикъ является совершенно другимъ нежели предшествовавшіе ему «Покорись судьбы вѣлѣніямъ» и «Не сѣтуй, милая княжна, » но не менее ихъ онъ блистаетъ сказочно-фантастическимъ колоритомъ, не менее ихъ онъ нѣженъ, сладокъ и воздушенъ. И здесь можно наблюдать форму вариации, хотя только въ зародыше, такъ какъ размера этого нумера очень тесные. Къ концу звука стихаетъ более и более и словно засыпаютъ на *pianissimo*, внезапно прерываемомъ громкимъ взрывомъ военнаго оркестра за сценой. Это маршь Черномора. Самъ властитель чудеснаго замка, грозный и безобразный карло, приближается въ сопровожденіи огромной свиты (хоръ и кордебалетъ). Черноморъ лицо немое; Глинка не далъ ему участвовать въ языкѣ, общемъ всей оперномъ пѣніи. Поэтому обрисовка его сосредоточивается въ марше, возвѣщающемъ его прибытіе. Маршь этотъ, снаружи

вполне соответствующій обычной формѣ (онъ состоитъ изъ главной части и тріо, после котораго буквально повторяется главная часть), подикой, каррикатурной угловатости своей мелодіи и гармоніи составляетъ явленіе исключительное и небывалое въ музыкѣ. Онъ не принадлежитъ ни къ какому тону. Начальная тема его не оказываетъ даже отдаленнаго вліянія на дальнейшее развитіе, если не считать тупыхъ и упрямыхъ повтореній ея. Отдѣльные ритмическіе участки (разграниченные четвертными паузами) не представляютъ никакой органической связи. Но въ общемъ, этотъ маршъ проникнуть какою-то колоссальною, чудовищною силой. Онъ живо напоминаетъ те сказочные обряды, сграшные и однако смѣшные, грандіозные и каррикатурные, которые создала неудержимая фантазія Гофмана. Говорить ли, что гений Глинки сумѣлъ и при самой этой каррикатурности замысла, при этой умышленной жесткости и безсвязности, щедро рассыпать музыкальныя красоты? Какъ ни капризна фактура марша Черномора, она носитъ отпечатокъ Глинкинскаго изящества и богатства. Быть-можетъ, никому, кроме Глинки, не удалось бы сохранить, это изящество при отсутствіи такихъ важныхъ факторовъ его (тональнаго единства, тематическаго единства). Съ чудовищною грандіозностію первой части контрастируетъ тріо, въ которомъ главный голосъ играется колокольчиками и которое принадлежитъ къ той же категоріи фантастически-граціозныхъ, заманчивыхъ піесъ, какъ и хоры цвѣтовъ и невидимыхъ геніевъ, разсмотрѣнные въ предыдущей сценѣ, а также некоторые изъ танцрвъ, следующихъ за маршемъ. По той вольности, которою пользуется фантастическій поэтъ, не стесняемый историческимъ или географическимъ контролемъ, этимъ танцамъ приданъ костюмъ отчасти кавказскій, отчасти арабскій. Кроме прелести мѣстнаго колорита, на которую Глинка вообще былъ падокъ, въ пользу этой

поэтической вольности говорить и следующее соображеніе: мы знаемъ отъ Финна, что замокъ Черномора находится «на севере». Могущество карла, следовательно, ни въ чемъ такъ ярко не выступаетъ какъ въ его власти собирать въ свое северное жилище произведенія странъ южныхъ, жаркихъ: не только тропическія растенія и роскошная немая природа, но и цѣлыя населенія, носящія южные костюмы, окружаютъ северный замокъ и свидѣтельствуютъ намъ о силе волшебствъ своего властелина.

Балетъ четвертаго дѣйствія, въ совершенную противоположность балету третьяго, отличается рѣзкою характерностію и яркою оригинальнію. Въ немъ нѣтъ следа рутиннаго балетнаго стиля, котораго балетъ третьяго дѣйствія есть представитель, хотя облагороженный: напротивъ того, онъ не менее выпукль и своеобразенъ какъ и предшествовавшіе хоры и маршъ. Танцы въ замкѣ Черномора представляютъ тотъ же контрастъ дикой силы и фантастической граціи, который мы наблюдаемъ въ марте, и такимъ образомъ служатъ прекраснымъ его дополненіемъ. Этихъ танцевъ четыре нумера. Первый изъ нихъ (ре-мажоръ $\frac{6}{8}$), плавный и медленный, состоитъ изъ темы съ двумя варіаціями. Тема излагается віолончелями, аккомпанируемыи остальными струнными инструментами; первая варіація состоитъ изъ повторенія темы военнымъ³⁰ и обыкновеннымъ оркестромъ *fortissimo*; вторая, изъ велнколѣпнаго гармоническаго измѣненія. Второй нумеръ (ла-мажоръ $\frac{3}{4}$), живой, удалой и блестящій, написанъ въ трехъ-колѣнной формѣ; но третье колено (повторяющее, по обыкновенію, первое) присовокупляетъ къ мелодіи перваго поразительный контрапунктъ хроматической гаммы въ четыре октавы, играемый военными

³⁰ Военный оркестръ, пришедшій на сцену съ Червоморомъ, остается на ней и участвуетъ въ музыкѣ всѣхъ танцевъ, инструментованной на оба оркестра то поочередно, то вмѣстѣ.

инструментами. Оригинальная, энергическая оркестровка этого нумера, вместе съ бойкимъ, словно капризнымъ характеромъ мелодіи и съ упомянутымъ контрапунктическимъ *tour de force*, даютъ ему совершенно исключительную фізіономію. И здесь съ грубымъ и удалымъ первымъ колѣномъ контрастируетъ второе, инструментованное легко (съ участіемъ колокольчиковъ) и полное граціи. Слѣдующій номеръ, третій, есть знаменитая лезгинка; по танцамъ онъ состоитъ изъ кордебалета и соло, по музыкѣ — изъ интродукціи, темы и варіацій: интродукція отчасти состоитъ изъ контрапункта, въ послѣдствіи соединяющагося съ темой; тема народная, кавказская. Лезгинка *Руслана и Людмилы* принадлежитъ къ одной категоріи съ теми превосходными обработками народныхъ плясокъ и пѣсень, которыми композиторъ нашъ обогатилъ симфоническую музыку, и во главе которыхъ стоитъ *Арагонская Хота*; какъ балетная музыка, лезгинка — вѣнецъ характерныхъ танцевъ. Чисто восточный колоритъ ея, гениально сообщенный всей обдѣлкѣ и неослабно выдержанный, дикая порывистость, воинственный потибъ, — вотъ бросающіяся въ глаза свойства этого нумера. Гармоніи и инструментовка его отличаются истинно-восточною пестротой. Послѣдній номеръ танцевъ (ре-ма-жоръ, $\frac{3}{4}$), оригинальный до странности, основанъ на звуко-подражаніи нѣкоторымъ восточнымъ инструментамъ. Въ интересе подробностей онъ много уступаетъ предыдущимъ отдѣленіямъ танцевъ, во въ цѣломъ составляетъ смелое и любопытное гармоническое нововведеніе.

Труба возвещающая прибытіе Руслана, прекращаетъ танцы и вызываетъ карлу на борьбу съ пришельцемъ. Схватившись съ Русланомъ, Черноморъ взлетаетъ на воздухъ; Русланъ держась за его бороду, не перестаетъ съ нимъ сражаться. Продолжительный поединокъ на воздухе кончается смертію Черномора.

Онъ комментируется восклицаніями и замѣчаніями хора (свиты и дружины Черномора), наблюдающаго его съ земли. Глинка воспользовался этою задачей для созиданія одного изъ капитальнѣйшихъ нумеровъ оперы.

Сказочно-нелѣпное содержаніе дало здесь поводъ къ музыкѣ, не менѣе дико-грандіозной и не менее юмористически-карикатурной, нежели маршъ Черномора, по получившей широкую, богато развитую форму, какой не имѣетъ и не можетъ имѣть маршъ. Хоръ «Погибнетъ, погибнетъ!», сопровождающій поединокъ, основанъ на *гаммѣ цѣлыми тонами* (гаммѣ изъ шести ступеней вместо семи). Въ этой гамме есть нечто противящееся здравому музыкальному чувству, нечто неестественное, насильственное, уродливое (почему именно — легко объясняется акустикой). Ода, если можно такъ выразиться, гамма не человѣческая. Но эти свойства, прекрасно приспособляющія ее какъ средство живописной характеристики къ настоящему положенію оперы — моменту борьбы на воздухе со сказочнымъ чудовищемъ, вовсе не лишаютъ ея способности принимать богатѣйшую гармонизацию и вызывать великолѣпныя аккордныя сочетанія. Справедливость этого крастрѣчиво доказывается самою піесой, о которой идетъ речь. Богатѣйшія гармоніи сыплются въ этомъ хоре съ поспѣшностію, неутомностію и тревожностію модуляціи, объясняемыми драматическимъ моментомъ и тематическою основой, именно этою гаммой цѣлыхъ тоновъ. Эта стремительная, неудержимая гармонія, вместе съ тѣмъ действительно изящна; въ самыхъ небывалыхъ, невѣроятныхъ сочетаніяхъ, голоса сохраняютъ красоту и легкость хода; геніальная смелость технической задачи какъ будто только послужила новымъ стимуломъ къ техническому совершенству. Вместе съ тѣмъ, музыка этого хора прекрасно слѣдуетъ за тѣмъ переходомъ отъ безпечной

уверенности въ побѣде Черномора и въ своей безопасности отъ дерзкаго пришельца, къ страху и смятенно предъ счастдивымъ побѣдителемъ, переходомъ, который совершается въ настроеніи поющихъ вслѣдствіе неожиданнаго убіенія Черномора. Начавшись шумно и громко, хоръ, после катастрофы Черномора, мало-по-малу стихаетъ; болѣе и болѣе робко передаютъ другъ другу свои опасенія и вопросы испуганные зрители борьбы; кончается хоръ *pianissimo*, какъ бы въ безмолвномъ, покорномъ ожиданіи своей судьбы.

Предъ начатіемъ поединка съ Русланомъ, Черноморъ повергъ Людмилу въ летаргическій сонъ. Спустившись на землю послѣ своего полета съ Черноморомъ, Русланъ застаётъ Людмилу погруженною въ этотъ волшебный сонъ и тщетно старается разбудить ее. После довольно продолжительной сцены отчаянія, онъ восклицаетъ: «Скорѣе, скорѣе въ отчизну, кудесниковъ сильныхъ сзовемъ и къ радостямъ вновь оживемъ) иль справимъ печальную тризну!» Къ нему присоединяется хоръ дружины Черномора, просящей Руслана принять ее на свою службу и изъявляющей готовность всюду слѣдовать за нимъ: всѣ отправляются въ Кіевъ; Людмилу уносятъ съ собой; занавесь падаетъ. Финаль, содержаніе кото раго здесь и изложено, распадается на две части: на сцену летаргіи Людмилы, и на заключеніе, начинающееся со словъ Руслана «Скорѣе, скорѣе въ отчизну». Первая половина почти вся занята однимъ соло Руслана, съ небольшими вставленными фразами Ратмира и Гориславы, выражающими свое участіе. Это соло эффектно аккомпанируется оркестромъ: тремоло скрипокъ и альтовъ, фигура віодончелей и контробасовъ, кларнетное соло прекрасно отгѣняютъ мелодію Руслана, выражающаго свое горестное изумленіе. Но гораздо замечательнее первая изъ упомянутыхъ вставленныхъ фразъ Ратмира и Гориславы, а именно на слова:

«Волшебный сковаль ее сонъ. Ахъ, тщетно злодей побѣждень, не гибнетъ волшебная сила!» Слова эти Горислава и Ратмиръ поютъ въ октавахъ, мѣрнымъ речитативомъ, который аккомпанируется низкими тонама двухъ флейтъ и одного гобоя, въ соединеніи съ однимъ фаготомъ, и разделенными на две партіи альтами. Неподвижность сначала, потомъ робкое движеніе этихъ двухъ голосовъ по полутонамъ. Эффектъ октавъ между голосами, превосходная гармония и упомянутыя краски оркестра — все это вместе безподобно передаетъ состояніе ужаса предъ новою, неожиданною бедой. Вторая половина финала есть не что иное какъ антрактъ предъ четвертымъ дѣйствіемъ, транспонированной изъ соль-мажоръ въ ла-бемоль-мажоръ. И здесь этотъ нумеръ состоитъ изъ двухъ частей, изъ коихъ вторая повторяетъ первую: первая поется только голосами соло (Русланомъ, Ратмиромъ и Гори-славой), гдѣ особенно замечательна фраза Ратмира «Кудесниковъ сильныхъ сзовемъ», по необыкновенному весу (гармоническому ритмическому и инструментальному), который на нее положенъ и которымъ остроумно характеризуется суеверное языческое благоговѣніе: во второй, которая и оркестрована сильнее. Къ этимъ голосамъ присоединяется полный хоръ. Ритмованная маршемъ и великолѣпно гармонизованная, эта заключительная фраза посвящена выраженію бодрости и надежды, еще разъ проснувшихся въ душе Руслана; кроме того слова его; «Скорѣе, скорѣе въ отчизну» и хора «витязь храбрый, да свершится вашъ удѣлъ; мы готовы въ путь съ тобою», какъ кажется, преисполнили воображеніе композитора представленіемъ сборовъ огромной толпы въ дальній путь; отсюда стремительность, отсюда торопливое шествіе, которыя слышутся въ этомъ превосходномъ заключеніи.

Пятое дѣйствіе состоитъ изъ двухъ картинъ. Сущность первой изъ нихъ заключается въ похищеніи

Фарлафомъ спящей Людмилы изъ ночнаго стана путниковъ; но знаменита эта сцена совсѣмъ не изображеніемъ этого происшествія, а лирическимъ монологомъ, независтимымъ отъ дѣйствія и предшествующимъ похищенію. Я разумею знаменитый романсъ Ратмира: *Она мнѣ, жизнь, она мнѣ радость*. После похищенія Людмилы (совершеннаго за сценой: о немъ разказываетъ вбѣгающій на сцену хоръ) является Финнъ и вторично спасаетъ Людмилу, вручая Ратмиру кольцо, съ помощью котораго ее можно будетъ разбудить отъ летаргическаго оцѣпенѣніи. Декорація переменяется; мы переносимся снова въ залъ дворца Свѣтозара, виденный нами въ первомъ дѣйствіи; Людмила, все еще безжизненная, покоится на ложѣ, около котораго столпился хоръ, поющій скорбную песню о ея несчастіи; Свѣтозаръ упрекаетъ Фарлафа, принесшаго Людмилу, что онъ возвратилъ отцу лишь «Людмилы безовѣтннй трупъ», является Русланъ, Ратмиръ и Горислава: Русланъ съ помощью волшебнаго кольца пробуждаетъ Людмилу, и опера оканчивается хоромъ, выражающимъ общее ликованіе.

Первой сцене предшествуетъ антрактъ, который состоятъ изъ вступленія, заимствованнаго изъ (хороваго) разказа о похищеніи Людмилы, и изъ пѣсни *Не проснется птичка*, которую хоръ во второй сцене поетъ у ложа спящей Людмилы. Песня (и въ дѣйствіи, и въ инструментальномъ антрактѣ) трехъ-колѣнная; третье колено составляетъ изящную, фигуральную и гармоническую вариацию первой: Мелодія ея — грустная, но безъ всякой попытки на выраженіе мрачной, раздирающей скорби; напротивъ, въ ней чувствуется элементъ легкой и граціозный: образъ молодой дѣвушки мнимая смерть которой оплакивается этимъ хоромъ, словно распространилъ и на похоронную жалобу колоритъ юной прелести. Поднятіи занавѣса открываетъ намъ уединенную местность, близъ ночнаго перевала Руслана и его спутниковъ; Ратмиръ одинъ на сценѣ и

поеть о своей воскресшей любви къ Гориславѣ. Это лирическое изліяніе, не мотивированное предыдущими и не нужное для последующаго хода дѣйствія, составляетъ одну изъ тѣхъ сценическихъ неловкостей, въ которыя опера Глинки была вовлечена созданиємъ излишняго и искусственно связаннаго съ остальными лица Гориславы; но и здесь повторяется тотъ фактъ, что если можно оспаривать умѣстность піесы, вызванной лицомъ Гориславы, то нельзя оспаривать глубокаго поэтическаго смысла, выраженнаго этою піесой. Романсъ *Она мне жизнь, она мнѣ радость*, о которомъ здесь идетъ рѣчь, чрезвычайно замѣчательнъ по удивительному выраженію тихаго, полного и словно усталого счастья. Педаль на тоникѣ, создающая для всей гармоніи широкую, общую основу, плавное движеніе мелодіи, которой какъ бы жаль разстаться съ выдерживаемымъ звукомъ; медленный ритмъ, при мѣрно и тихо пульсирующемъ аккомпаниментѣ віолончелей; выборъ тона ре-бемоль мажоръ, — все это вмѣстѣ распространяетъ на не уничтоженнаго волненія, характеръ сладкой, роскошествующей усталости, который присущъ моментамъ глубокаго счастья. Средняя часть романса (онъ написанъ въ трехъ-колѣбной формѣ, и на этотъ разъ третье колѣбно буквально повторяетъ первое), гдѣ Ратмиръ вспоминаетъ тѣтреволненія, которыя онъ оставилъ для своей Гориславы, лишь немного подвижнѣе первой: тихо колеблющаяся фигура парвыхъ скрипокъ, усилившіеся хроматизмъ и затейливая узорчатость мелодіи (*Меня красавицы любили*) не въ состояніи пошатнуть общее спокойствіе, разлитое надъ всею піесой: и здѣсь большею частью басъ выдерживаетъ педаль на тоникѣ, сообщая чрезъ это гармоніи колоритъ роскошнаго покоя. Речитативъ «Все тихо, дремлетъ станъ», слѣдующій за романсомъ, отличается вѣрно схваченнымъ ночнымъ колоритомъ въ оркестровкѣ; мужской хоръ «Въ странномъ смятенѣ, въ

дикомъ волненъѣ, мрачнымъ собраніемъ сходится станъ», въ которомъ заключается разказъ объ исчезновеніи Людмилы изъ спящаго стана, замѣчательнъ оригинальнымъ выраженіемъ словеснаго содержанія.

Вѣрный своей музыкальной природе, Глинка здесь всѣмъ пожертвовалъ для обозначенія общаго настроенія. Въ разказѣ, слова котораго³¹ на первый взглядъ требуютъ беспорядочнаго речитатива, нѣтъ ни малѣйшаго намека на стремленіе выделить отдельные моменты, драматизировать декламацию. Это не оттого что здесь поетъ хоръ: есть примѣры хоровыхъ, увисонныхъ речитативовъ, конечно, въ виде исключенія, но отчасти весьма удачные. Приемъ, которымъ написанъ хоръ «Въ странномъ смятенъе», объясняется изъ индивидуальности Глинки, всегда склонной объединять отдельные моменты въ общія картины настроеній — «Странное смятенъе» въ музыкѣ вышло бсзподобнымъ: стремительный темпъ, испуганные возгласы («скрылся Русланъ и бедный Русланъ»), безостановочныя оеквенціи, дикій, громки унисонъ, общій отпечатокъ неожиданности и чрезвычайности, вотъ что вознаграждаетъ здесь за отсутствіе повѣствующаго речитатива, въ ьоторомъ каждое отдельное слово было бы просодически взвешено. Прибавлю, что разбираемый хоръ и съ чисто-музыкальной стороны чрезвычайно оригиналенъ. Въ превосходномъ речитативѣ, между отдѣльныхъ фразъ котораго оркестръ напоминаетъ фигуру предыдущаго хора, Ратмиръ выражаетъ свой ужасъ при этой новости. Является Финнъ спасти и утешить. Согласно своей безмятежной величавости, и онъ не речитативомъ, а прямо кантиленой, исполненною глубоко-сосредоточеннаго чувства, поетъ Ратмиру:

³¹ Вотъ эти слова цѣлкомъ: „Скрылся Русланъ; тайно, неведомо скрылась княжна. Духи ночей, легче тѣней, дѣву — красавицу въ полночь похитила. Бѣдный Русланъ, цѣли не вѣдая, тайною силою, въ полночь глубокую, скрылся за бѣдной княжной.“

«Успокойся! Минетъ время, и надъ вами солнце жизни, радость тихая блеснетъ.» Красивая мелодія этой фразы (соль-мажоръ, $\frac{6}{8}$) аккомпанируется широко-расположенными и выдергиваемыми аккордами струннаго квинтета. Выражая Финну свое упованіе на него и на светлую будущность, Ратмиръ присоединяется къ его пѣнію. Новая фраза Финна: „«Съ перстнемъ симъ волшебнымъ, въ Кіевъ ступай» (ми-мажоръ $\frac{4}{4}$), светлая и радостная, по тону необыкновенно близка къ прежнимъ месамъ его партіи, во второмъ и третьемъ дѣйствіяхъ; тотъ же строгій діатонизмъ, то же обиліе задержаній, тѣ же плавно и широко движущіея голоса въ струнномъ квартетѣ; можно сказать, что слухъ здесь оъ первыхъ тактовъ узнаетъ Финна, хотя никакого повторенія, никакого прямого намека на балладу или на речитативъ «О витязи» здесь нѣтъ и следа. Это фамиліное сходство почти всѣхъ піесъ его роли («Успокойся, минетъ время» наиболее удаляется отъ общаго типа, хотя нисколько не противоречитъ ему), дѣлаетъ личность Финна самую цѣльную, самую сосредоточенною, самую глубоко-единою изъ всѣхъ характеровъ этой оперы. Дуэтъ «Съ перстнемъ симъ волшебнымъ» (ибо къ этой фразе вскорѣ присоединяется Ратмиръ своимъ голосомъ), свѣжій и прелестный по мелодіи, богатъ красивыми модуляціями, которыя каждый разъ весьма эффектно обозначаются вступленіемъ волторны. Форма его необычайная: начинаясь въ ми-мажоръ, онъ кончается въ тонѣ первой (фразы Финна (соль-мажоръ), а оркестровая ригурнель после него (закрывающая превосходные имитаціи) даже въ соль-миноръ.

Вторая Картина пятаго дѣйствія начинается съ хора: «Ахъ ты свѣтъ Людмила, пробудись — проснися!» Хоръ этотъ аккомпанируется военнымъ оркестромъ на сцене (изображающимъ здесь тѣ „гласы трубны“, которыми у Пушкина въ *Русланъ и Людмилы*, старались разбудить княжну). Пѣніе хора снова переноситъ насъ

въ ту область глубокой, эпической, языческой древности, которая такъ геніально очерчена въ первомъ дѣйствіи; подобно первой половине перваго действия, вторая половина послѣдняго изображаетъ фонъ драматической картины, обстановку эпохи, между тѣмъ какъ во второмъ; третьемъ и четвертомъ дѣйствіяхъ, во второй половине перваго дѣйствія и въ первой сцене пятого, характеристика эпической обстановки уступаетъ место обрисовкѣ личностей и ситуаций. Превосходная, въ высшей степени колоритная тема (въ тоне ре эолійскомъ) и здесь даетъ поводъ къ образованію варіацій; этихъ варіацій четыре, изъ коихъ две первыя заняты пѣніемъ хора, а две послѣднія — пѣніемъ соло Свѣтозара и Фарлафа. Четвертая и послѣдняя замѣчателья искусною и изящною заменой минорной гармоніи мажерною, при буквальномъ сохраненіи мелодіи: пріемъ этотъ составляетъ pendant къ пріему упомянутому при разборѣ хора «Ложится въ полѣ мракъ ночей», где въ одной изъ варіацій, напротивъ того, мажорная гармонія замѣчена минорною. Слѣдующій за этими варіаціями насмѣшливый возгласъ хора, обращенный къ Фарлафу: «Ой Фарлафъ! Горе — богатырь! Разбуди княжну словомъ молодецкимъ!» замѣчательнъ по великолепному сопоставленію фригійскихъ каденцій, свидетельствующему о глубочайшемъ пониманіи духа церковныхъ ладовъ. Вторая жалоба хора: «Не проснется птичка утромъ», знакома намъ уже изъ антракта. По колориту древности и народности она много уступаетъ первой, но не менее ея прекрасно гармонизована: особенно хорошъ контрастъ между торжественнымъ, суровымъ характеромъ средней части («Во храмъ боговъ спеши, нашъ князь») и тою легкостью и нѣжностью, которыя свойственны всей остальной пѣснѣ.

Трубы (говоря сценически, а говоря музыкально, двѣ волторны и две трубы) возвѣщаютъ о прибытіи Руслана. Его привѣтствуетъ громкій возгласъ Свѣтозара

и хоръ «Русланъ, о радость!» Фарлафъ скрывается. Русланъ подходит къ Людмиле и касается ея волшебнымъ перстнемъ; она медленно оживаетъ. Для музыкальной обрисовки этой чудесной минуты Глинка выдвинулъ на первый планъ опять арфу я фортепіано, съ ними аккомпанируютъ пѣнію Руслана («Радость, счастье ясное») альты, віолончели и одинъ контрабасъ. Звукъ фортепіано *въ оркестрѣ*, по совершенному различію со всеми остальными тембрами, имѣетъ нечто фантастическое и является весьма полезнымъ пособіемъ волшебной опере для охарактеризованія чудеснаго, сверхъ-естественнаго происшествія. Мелодія фразы «Радость, счастье ясное», светлая, тихая и спокойная, поется сначала Русланомъ (въ ми-бемоль мажоръ) потомъ Людмилой (въ си-меболь мажоръ), а ею поется *лежа*, на нотахъ невероятной высоты, что составляетъ одну изъ многихъ вокальныхъ трудностей этой многотрудной партіи. При повтореніи этой мелодіи Людмилой, гармонія нѣсколько усложняется, и къ фортепіано, арфе, альтамъ и віолончелямъ аккомпанимента присоединяются еще две флейты и два кларнета въ среднемъ регистре, самомъ тихомъ а нѣжномъ (Людмила поетъ съ закрытыми глазами и приходитъ въ себя во время своего пѣнія). фраза хора «Коль сладокъ свиданія часъ», эффектно оттененная модуляціей въ ре-бе-моль мажоръ, аккомпанируется (какъ и *всякая* фраза хора въ этомъ дѣйствиіи) военнымъ оркестромъ, а именно его деревянными инструментами; слѣдуетъ небольшой ансамбль Людмилы, Гориславы, Ратмира, Руслана, Свѣтозара съ хоромъ, построенный все на той же мелодіи «Радость, счастье ясное», которая на этотъ разъ поручена Ратмиру; этотъ ансамбль заключаетъ эту часть финала. Въ ней высказался моментъ тихой и светлой радости, моментъ успокоенія после многихъ и долгихъ страданій, бореній и испытаній. Но этимъ не исчерпана ситуація: возвращеніе и оживленіе Людмилы должны

ознаменоваться шумнымъ, блестящимъ празднествомъ. Этотъ второй моментъ исчерпывается заключеніемъ финала, хоромъ «Слава великимъ богамъ», которымъ и оканчивается опера.

Два мотива, на которыхъ построенъ этотъ хоръ, намъ известны изъ увертюры, где первый изъ нихъ («Слава») составляетъ вступленіе и въ послѣдствіи играетъ обширную роль въ тематизации, второй же (мелодія оркестра, играемая скрипками и альтами во время словъ хора «Да процвѣтаетъ въ полной силе и. красѣ» и пр.) есть главная тема. Самая постройка этого заключительнаго хора (начинающаго, после того какъ предшествующая фраза окончилась каденціей въ си-бемоль мажорь, прямо и внезапно въ ре-мажорь) въ продолженно 68 тактовъ строго придерживается увертюры (разнясь отъ нея только въ инструментовкѣ, такъ какъ увертюра написана для одного обыкновеннаго оркестра, безъ участія военнаго, а финаль для двухъ оркестровъ); отсюда, вместо перехода къ песне Руслана: «О Людмила, Лель сулилъ мнѣ счастье» дѣлаемаго въ увертюре, начинается небольшая фраза Ратмира и Гориславы („Радость и утѣха») обращающихся къ молодой чете съ поздравленіями. Фраза эта, по своей модуляціонной постройкѣ, содержитъ сильную примесь церковныхъ ладовъ, хотя тонъ ея собственно есть фа-мажорь; въ противоположность шумному, громкому хору, предшествующему ей, она аккомпанируется только арфой и *pizzicato* струннаго квинтета. Оригинальная и красивая, она отличается легкостью и граціей, въ особенности второе ея колено, где въ аккомпаниментѣ литавры и волторны поочередно напоминаютъ (*pianissimo*) мотивъ «Слава» предыдущаго хора, Внезапная модуляція целою массой обоихъ оркестровъ возвращаетъ насъ къ фразѣ « Да процвѣтаетъ », которая повторяется цѣликомъ; после нея Ратмиръ и Гориславы также повторяютъ «Радость и утѣхи», только въ си-бемоль мажорь, вместо фа-мажорь;

за исключеніемъ перемены тональности, да и нѣкоторыхъ *обращеній* голосовъ Ратмира и Горислава, и это повтореніе буквально. Новое, столь же внезапное возвращеніе въ тонъ ре-мажоръ ведетъ, наконецъ, къ пепорачіи этого обширнаго и грандіознаго финала, начатки которой также были намѣчены въ увертюрѣ, но получили здѣсь гораздо болѣе широкое развитіе. Въ это заключеніе Глинка внесъ (въ военный оркестръ и въ контрбасы и виолончели обыкновеннаго оркестра) мотивъ лезгинки, что не мало смущало критику. Какой смыслъ имѣетъ лезгинка въ Кіевѣ, и именно въ моментъ празднованія торжества надъ Черноморомъ, къ обстановкѣ котораго принадлежитъ и лезгинка? Мнѣ кажется, что лезгинка обозначаетъ здѣсь участіе въ этомъ общемъ ликованіи дружины Черномора; что ею выражается соединеніе этихъ пришельцевъ съ Кіевлянами въ чувствѣ общей, братской радости. Съ музыкальной точки зрѣнія нельзя не признать что отъ присоединенія этихъ иностранцевъ тонъ общей веселости много выигралъ. Лезгинка имѣетъ нѣчто беззавѣтно, изступленно веселое, она придаетъ заключенію оперы вакхическій оттѣнокъ, котораго безъ нея не было бы. Технической пріемъ ея введенія искусенъ и совершенно свободенъ отъ принужденія и натяжки — контрапунктическихъ недуговъ, неизвѣстныхъ Глинкѣ. Роскошные, ослѣпительно-блестящіе аккорды замыкаютъ собой широко-развитый финалъ и завершаютъ зданіе цѣлой оперы.

О разобранномъ сейчасъ финалѣ можно сказать, что онъ хорошъ до непрактичности. Извѣстно, что далеко не вся публика высиживаетъ оперы до конца, а тѣмъ болѣе такую обширную оперу, какъ *Русланъ*, одну изъ длиннѣйшихъ въ лѣтатурѣ оперъ; поэтому большинство оперныхъ заключеній, разчитанныя на шумъ сборовъ къ отъѣзду, ходьбы и двиганья стульевъ, написаны съ весьма извинительною небрежностью. Заключеніе же *Руслана и Людмилы*, какъ по своему

грандіозному содержанію, запечатлѣнному праздничнымъ блескомъ и великолѣпіемъ, такъ и по своей колоссальной формѣ, широкой, полной и превосходно-округленной, составляегь произведеніе мастерское; а опытъ доказаль, что дѣйствительно, шумъ ходьбы и двиганья стульевъ часто заглушалъ это мастерское произведеніе. Но здѣсь лишь повторяется, въ болѣе рѣдкомъ примѣрѣ, та непрактичность идеальнаго изящества, которою (если вмѣнять красоты въ недостатки), грѣшитъ вся опера отъ начала до конца. Будучи совершенно лишена второстепенныхъ, менѣе тщательно отдѣланныхъ сценъ и партій, почти не спускаясь съ высшаго уровня вдохновенія, опера *Русланъ и Людмила* не представляетъ вниманію слушателя возможности отдыха и сосредоточенія на главныхъ пунктахъ. Между тѣмъ обычай слушать не цѣлую оперу, а только три, четыре наиболѣе выдающіеся ея нумера, весьма распространенъ и будетъ держаться, пока будутъ держаться италіянскія оперы, ведшія его. Для пониманія *Руслана и Людмилы* такой обычай не примѣнимъ, и вотъ еще причина, кромѣ сценическихъ недостатковъ либретто, объясняющее неуспѣхъ и непопулярность этой оперы. Но эта непопулярность — явленіе временное. До сихъ поръ не было примѣра, чтобы великія народныя произведенія искусства навсегда оставались, въ средѣ своего же народа, нелюбимыми и непризнанными. Они только бывають болѣе или менѣе долго непоняты. Невыгодныя внѣшнія свойства *Руслана и Людмилы* (не говоря уже о томъ, слишкомъ далеко отъ идеала, исполненіи, о скудной и скупой обстановкѣ, которыя достались на долю этой оперы) достаточно важны, чтобъ объяснить печальный фактъ медленнаго усвоенія этой капитальной оперы вашимъ эстетическимъ сознаніемъ. Но непониманіе заслугъ Глинки на оперномъ поприщѣ, кажется, начинаетъ отживать и мало-по-малу замѣняется отношеніемъ, исполненнымъ благоговѣнія и энтузіазма.

Со временемъ масса усвоить возрѣніе, которое теперь живо и крѣпко въ умахъ меньшинства, — что *Русланъ и Людмила* не только обогатила музыкальную технику первоклассными образцами формъ, гармоніи и инструментовки, но также внесла въ музыкально-драматическій стиль новые задатки его будущаго развитія: новыя средотва выражения сітуація и обрасовки характера, цѣльныя и живыя музыкальныя личности, сильная индивидуальность которыхъ заставляетъ блѣднѣть все, что ямѣется въ этомъ родѣ въ оперкѣ музыкѣ. *Русланъ и Людмила* — опера съ важными недостатками; и этихъ недостатковъ (я разумѣю упомянутые сценическіе) въ иныхъ операхъ нѣтъ. Но уступая многимъ операмъ, напримѣръ, французской школы, во внѣшностяхъ, въ лоскѣ сценическаго „шика“, *Русланъ и Людмила*, если взглянуть не на отрицательныя, а на положительныя стороны этой оперы представляетъ неисчерпаемая сокровища поэзіи и психическаго анализа. Даже помимо арій и хоровъ *Руслана*, одного речитатива этой оперы достаточно чтобъ убѣдить изучающаго ее критика въ ея особенной важности въ области музыкальной драмы, для которой оригинальное создание нашего безсмертнаго Глинки открываетъ новые, невѣдомые до него горизонты.