



*Музыка
и её
представители*

А.Г.Рубинштейн

*Издательство «СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ»
Санкт-Петербург*



*А. Г. Рубинштейн.
Шарж*

МУЗЫКА И ЕЯ ПРЕДСТАВИТЕЛИ.

РАЗГОВОРЪ О МУЗЫКѢ.

А. Рубинштейна.



МОСКВА У П. ЮРГЕНСОНА.

С.-Петербургъ у Г. Юргенсона. Варшава у Г. Зенненвальда.

1891.

А.Г.Рубинштейн



Музыка и её представители

Издательство «СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ»
Санкт-Петербург
2005

ББК 85.313(0)
Р82

А. Рубинштейн.

Музыка и ее представители.—

СПб,: Издательство «Союз художников»,
2005,— 160 с.

ISBN 5-8128-0050-2

© Издательство «Союз художников», 2005

© А. Веселов, оформление, 2005

Предисловие

Представляем вашему вниманию переиздание книги великого русского музыканта и общественного деятеля Антона Григорьевича Рубинштейна «Музыка и ее представители», последнее русское издание которой относится к 1891 году.

Антон Рубинштейн широко известен как пианист, композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель. Эта крупная фигура оказала огромное влияние на музыкальную и культурную жизнь не только России, но и Европы. Личность, по своему масштабу сопоставимая с титанами Возрождения, обладатель непревзойденного пианистического дарования, чей исполнительский талант некоторыми музыкантами ставился выше таланта Листа, Рубинштейн никогда не довольствовался только своей пианистической славой. Всю жизнь он находился в творческом поиске, неустанно совершенствуя не столько технику своей игры, сколько свою способность к интерпретации музыкального произведения. Он, как никто другой, выступал против напыщенной виртуозности, захватившей европейскую пианистическую школу второй половины XIX века, ложного артистизма и поверхностной трактовки композиторского замысла. Сам во время игры он полностью отдавался исполнению, погружаясь в него безраздельно, завораживая слушателей, раскрывая перед ними все философские глубины музыки.

Не секрет, что превыше всего Рубинштейн ставил не оперу, не вокальную музыку, а инструментальную. Только в ней он видел высшее проявление музыкального искусства. Порой его некое пренебрежительное отношение к опере, к соединению музыки со словом, шокировало современников. Однако глубокое убеждение Рубинштейна в том, что при соединении слова и музыки происходит упрощение, искажение музыкального замысла, проходит красной мыслью через всю его просветительскую деятельность.

Общественная деятельность Рубинштейна имела не менее грандиозный успех, чем исполнительская. Основатель Петербургской консерватории, ее первый директор и духовный лидер, собравший вокруг себя музыкантов, ратовавших за необходимость профессионального музыкального образования в России, он сам активно проводил занятия с молодыми студентами, раскрывая перед ними секреты своего исполнительского мастерства и иллюстрируя историю музыки конкретными примерами из фортепианных произведений выдающихся композиторов. Интересным представляется тот факт, что он не считал себя хоть сколько-нибудь стоящим педагогом, хотя студенты боготворили его, воспринимая как живого классика.

Сохранилось множество восторженных откликов об этих концертах-лекциях, в частности, воспоминания Аделаиды Гиппиус, студентки Санкт-Петербургской консерватории: «Голос у Рубинштейна был довольно высок; он немного картавил, говорил медленно и выра-

жался необыкновенно лаконично, сжато и метко. В немногих словах умел он так образно характеризовать целую эпоху, что набросанная им картина не забывалась никогда... » (А. Гиппиус. Памяти Рубинштейна. М., 1904. С.8). Мы приводим здесь эту цитату не случайно, чтобы у читателя, взявшего в руки эту книгу, состоялось, насколько это возможно, некоторое представление о той атмосфере, которая царила на занятиях Рубинштейна, посвященных истории музыки. Многие идеи, лежащие в основе этой книги, Рубинштейн высказывал на своих лекциях в консерватории, таким образом, книга является своеобразной иллюстрацией, теоретическим дополнением к этим лекциям. Всегда сопровождающая лекции игра Рубинштейна неизменно производила ошеломляющее впечатление на студентов, что подтверждается воспоминаниями слушателей: «В конце второй сонаты, *Appassionat'*ы, он взял такой безумно быстрый темп, что слушателей бросило в жар. Публика заволновалась, стали вставать со своих мест; казалось, что должно произойти что-то необыкновенное... Оглушительный гром рукоплесканий разразился одновременно с последним аккордом. Рубинштейн, пошатываясь, сошел с эстрады...» (А. Гиппиус. Там же. М., 1904. С.16).

Яркая, запоминающаяся манера исполнения в сочетании с необыкновенной притягательной силой личности Рубинштейна делала любое его выступление незабываемым, а каждое сказанное им слово становилось знаковым для его поклонников и учеников.

Книга «Музыка и ее представители» написана Рубинштейном в том жанре, который сейчас назвали бы «интервью». Он ведет диалог с воображаемой собеседницей, которая задает автору парадоксальные вопросы и получает на них порой еще более парадоксальные ответы. Ведь неудивительно, что взгляды Рубинштейна отличаются от взглядов рядового любителя музыки, рассматривающего ее как вид развлекательного искусства. Простой слушатель ждет от музыки простоты и ясности, в то время как настоящий музыкант ищет в ней ответы на вопросы мироздания, отражения подлинно глубоких чувств и переживаний, веря в то, что музыка есть высший язык, способный передать своим особым, неповторимым способом то, что неподвластно словам. Именно поэтому Рубинштейн убежден в том, что музыке не нужны ни слова, ни какие бы то ни было другие вспомогательные инструменты, она полностью самодостаточна и самоценна.

Несомненно, что работа Рубинштейна представляет собой интереснейший образец свободного размышления о музыке и композиторах, она увлекательна и познавательна одновременно, и это привлечет к ней интерес, как профессионалов, так и любителей классической музыки.

Е. Фоменко

МУЗЫКА И ЕЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ

Разговор о музыке

А. Рубинштейна

Г-жа фон***, удостоив меня своим посещением на моей даче в Петергофе, изъявляет, после обычных приветствий, желание осмотреть мое помещение. В моей музыкальной зале она видит по стенам бюсты *Баха, Бетховена, Шуберта, Шопена и Глинки*. Крайне удивленная, она спрашивает:

- Почему только эти, а не *Гендель, Гайдн, Моцарт* и другие?

- Этих я более всех других чту в моем искусстве.

- Так вы Моцарта не чтите?

- Гималая и Чимборасо суть самые высокие горы земного шара, но это не значит, что Монблан - маленькая гора.

- Но ведь все видят именно в Моцарте ту вершину, про которую вы говорите, так как он в своих операх подарил нас самым прекрасным, что только в состоянии выразить музыкальное искусство.



В. А. Моцарт

- Оперу я считаю вообще второстепенным родом нашего искусства.

- Так вы находитесь в совершенном противоречии с нынешними воззрениями, которые вокальную музыку считают высшим выражением музыки.

- Да, во-первых, потому, что человеческий голос ограничивает мелодию, чего инструмент не делает и чего душевные настроения, будь это радость или горе, не допускают; во-вторых, потому, что слова, будь они самые красивые, не в состоянии выразить переполняющие душу чувства - отсюда совершенно правильное понятие: «невы-

разимо»; в-третьих, потому, что человек в высшем радостном настроении и в сильнейшем горе может мурлыкать про себя мелодию, но не сумеет и не захочет подставлять под нее слова; в-четвертых, потому, что никогда, ни в какой опере еще не прозвучал и не может прозвучать такой трагизм, какой мы слышим, например, во второй части Трио D-dur Бетховена или в его сонатах op. 106, вторая часть, или op. 110, третья часть, или в его струнных квартетах, в адажио F-dur, E-dur, F-moll, или в прелюдии Es-moll из «Wohltemperirtes Clavier» (фортепиано правильного строя) Баха



Л. Бетховен

или в прелюдии E-moll Шопена и т. д. Также никакой «Реквием», даже Моцартовский (исключая в нем «Confutatis Lacrimosa») не производит такого потрясающего впечатления, как вторая часть из симфонии «Егоїса» Бетховена (целая панихида)! То же самое должно заметить относительно выражений радости или вообще душевных настроений, какие звучат в инструментальных сочинениях великих мастеров. - Я не скрою, что для меня 3-я увертюра «Леонора» и интродукция ко второму действию «Фиделио» - более высокое воспроизведение этой драмы, чем сама опера.

- Но существуют же сочинители, пишущие исключительно вокальную музыку; неужели вы их поэтому не уважаете?

- Такого рода сочинитель мне представляется как человек, имеющий право только отвечать на задаваемые ему вопросы, но не имеющий права сам спрашивать или высказываться.

- Почему же все сочинители, и, как известно, Бетховен также, стремились и стремятся писать оперы?

- Их привлекает более скорая и более общая оценка. Кроме того для них видеть богов, царей, духовных лиц, героев, крестьян, вообще людей всех стран, всех времен действующими и слышать их поющими по их мелодиям имеет также заманчивую сторону - но выше всего этого остается все-таки способность сочинителя *высказываться о самом себе*, а это возможно только в инструментальной музыке.

- Но публика предпочитает оперу симфонии.

- Потому что она оперу легче понимает. Кро-

ме интереса, которого сюжет пьесы в ней возбуждает, ей слова растолковывают смысл музыки; - симфония же требует понимания музыки для полного наслаждения ею, а его в публике обыкновенно имеется самый ничтожный процент. Инструментальная музыка есть душа музыки, но эту душу нужно проникнуть, предчувствовать, исследовать, описывать; публика этим не задается при слушании сочинения. В инструментальных сочинениях классиков ей все красоты в них с детства указаны восторгами родителей или объяснениями учителей, потому она уже, «а priori» впоследствии является слушать их с подготовленным восхищением, но ежели бы ей самой приходилось находить эти красоты, то и сочинениям классиков грозил бы ныне сомнительный успех.

- Я вижу, что все ваше предпочтение клонится к инструментальной музыке.

- Не исключительно, но во всяком случае в высшей степени.

- Но ведь Моцарт тоже писал много инструментального и притом всякого рода?

- И удивительно красивого - но Монблан не такая высота, как Чимборасо.

- Как однако попали Шопен и Глинка в ваши пророки?

- Объяснением этого я рискую утомить или мало заинтересовать вас.

- Я вас об этом прошу, но с условием не быть *принужденной* во всем с вами соглашаться.

- Мне напротив очень желательно слышать



М. Глинка

возражения на мои воззрения, только не пугайтесь моих парадоксов.

- Я слушаю.

- Меня всегда интересовало исследование - может ли и в какой степени музыка не только передавать индивидуальность и душевное настроение сочинителя, но быть также отголоском времени, событий и культурного состояния общества? И я пришел к убеждению, что она это может до мельчайших подробностей; что в ней могут быть узнаваемы даже костюмы и моды современной сочинителю эпохи, не говоря уже о «Zopf'e» (косичке), служащем вообще характе-

ристикой известного периода в искусстве. - Но все это только с тех пор, как музыка сделалась самостоятельной речью, а не только толковательницей слов, т. е. с процветанием инструментальной музыки.

- Ведь говорят, что музыка вообще не допускает положительной характеристики, что одна и та же мелодия может звучать «и радостно и горестно», смотря по характеру слов, на которые она пишется.

- Мне только инструментальная музыка служит мериллом, и тут я нахожу, что музыка есть своего рода язык, правда иероглифического звукообразного свойства. Нужно прежде эти иероглифы разобрать, тогда прочтешь все, что сочинитель хотел высказать, и остается только толкование, а это последнее и составляет задачу исполнителя. - Например, в сонате Es-dur op. 81 Бетховена первая часть озаглавлена: «Les adieux» (прощание), но характер первого Аллегро после интродукции не соответствует общепринятому понятию о горестном настроении при прощании; - что же нужно разобрать в этих иероглифах?хлопоты и приготовления перед путешествием, бесконечное прощание, участие остающихся, различные представления о дальней дороге, пожелания благополучия и вообще все сердечное, выражающееся при разлуке с любимым существом. - Вторая часть озаглавлена «l'absence» (разлука); если исполнитель в состоянии передать задушевный звук горя и тоски, то тут другие толкования не требуются. - Третья часть озаглавлена «le retour» (возвращение); тут

исполнитель должен прочесть слушателю целое стихотворение на радость свидания! Первая тема несказанной нежности (в ней почти виден влажный взгляд счастья при свидании), дальше радость встретить здоровым и бодрым, интерес при выслушивании рассказа о пережитом или о приключениях, и при этом все снова и снова: «какое счастье видеть тебя, теперь ты уже нас (меня) не покинешь, мы (я) тебя уже больше не отпустим» и т. д., под конец еще один взгляд любования, потом объятие и полное счастье. - Возможно ли сказать после этого, что инструментальная музыка не есть язык? Да, если первая часть играна только в скором, вторая в медленном, а третья опять в скором темпе, если исполнитель не чувствует потребности что-нибудь вообще выразить, тогда, само собою, инструментальная музыка ничего не выражает и выражать чувства способна только вокальная. - Еще один пример: баллада F-dur № 2 Шопена. Возможно ли, чтобы исполнитель не чувствовал потребности представить в ней слушателю: полевого цветка, дуновение ветра, заигрывание ветра с цветком, сопротивление цветка, бурные порывы ветра, мольбу цветка о пощаде и наконец смерть его? - Это еще может быть переименовано: полевой цветок - сельская красавица, ветер - молодой рыцарь. - И так почти в каждой инструментальной пьесе.

- Так вы сторонник программной музыки?

- Не совсем. Я стою за угадывание и вкладывание в музыкальное сочинение программы, а не за определенную, данную программу. - Я убежден,



Ф. Шопен

что всякий сочинитель пишет не только в каком-нибудь тоне, в каком-нибудь размере и в каком-нибудь ритме ноты, но вкладывает известное душевное настроение, т. е. программу, в свое сочинение, с уверенностью, что исполнитель и слушатель сумеют ее угадать. Иногда он дает своему сочинению одно общее название, т. е. путеводную нить исполнителю и слушателю; больше и не требуется, потому что обстоятельную программу настроения словами не выразишь. Так я понимаю программную музыку, но не в смысле преднамеренного звукоподражания известным вещам или событиям; это допустимо только в смысле

наивного или комического.

- Но ведь «пасторальная симфония» Бетховена есть звукоподражание?

- Пастораль есть в западной¹ музыке определенная характеристика сельского, веселого, простого, неуклюжего, грубоватого, выражаемого посредством продолжительной квинты на тонике в басу, в виде органного пункта. Кроме того, подражание в музыке явлениям природы, как-то грозе, грому, молнии и пр. суть именно вышесказанные допускаемые в искусстве наивности - точно также и подражание кукушке, щебетанию птичек и т. д. Кроме этих подражаний симфония Бетховена передает только настроение поселян и природы, и таким образом она есть программная музыка в самом логичном смысле.

- Но романтический, фантастический мир, как-то: эльфы, ведьмы, феи, русалки, сирены, гномы, демоны, добрые и злые духи в музыкальном выражении без программы не мыслимы?

- Совершенно справедливо, так как здесь основанием служит наивность сочинителя и слушателя.

- Почему же любая пьеса, попадающаяся нам нынче в руки (за исключением таких, заглавие которых обозначает форму сочинения, как соната и пр.) носит название, т. е. программное обозначение?

- В этом большею частью виноваты издатели.

¹ Русская пастораль, т. е. сельская и крестьянская музыка, совершенно иного характера и преимущественно хоровая.

Они принуждают сочинителя давать название своему сочинению, чтобы избавить публику от труда в них чего-нибудь доискиваться. Кроме того, некоторые названия, как: ноктюрн, романс, импромптю, баркаролла, каприз, и т. д. сделались стереотипными, облегчая публике понимание и способ исполнения их, а то эти сочинения рисковали бы получить названия от самой публики, а до чего это выходит комично достаточно одного примера: «*Mondschein-Sonate*», (соната «Лунный свет»). Лунный свет требует в музыкальном изображении чего-то мечтательного, меланхолического, задумчивого, мирного, вообще нежно светящего. Первая же часть сонаты *Cis-moll* трагическая с первой до последней ноты (на это намекает и минорный лад) и таким образом представляет подернутое облаками небо - мрачное душевное настроение; последняя часть бурная, страстная и, следовательно, выражающая нечто совершенно противоположное кроткому свету. Только маленькая вторая часть допускает минутное лунное сияние, и эта соната прозвана «*Mondschein-Sonate*»!

- Вы находите, что только данные самим сочинителем своим сочинениям названия правильны?

- Этого я не скажу. - Даже с бетховенскими названиями, исключая «пасторальной симфонии» и сонаты «*Les adieux, l'absence et le retour*», я не могу согласиться, или же только допуская, что он по характеру лишь *одной* части сочинения, или *одного только мотива* в нем, или одного

эпизода дал название сочинению. Например «Sonate pathétique» (Патетическая соната) названа так, вероятно, только по интродукции и по ее эпизодическому повторению в первой части, так как тема первого Аллегро оживленно-драматического характера, а вторая тема в нем со своими «*mordente*» (украшения) какого угодно, только не патетического характера. В последней же части что патетического? Одна вторая часть сонаты еще допускает это обозначение. - То же с его симфонией «*Eroica*» (Героическая). Понятие о героическом соответствует в музыкальном выражении вызывающему, блестящему, величественному или же трагическому. Что первая часть не трагического характера, указывает уже мажорный лад; также размер 3/4 противоречит трагико-героическому характеру. Кроме того, «*legato*» (связано) первой темы совершенно определяет лиризм ее, вторая тема в ней - с характером задушевым, третья - с унылым. Что в ней есть также и сильные места, это ничего не доказывает; сильные места встречаются также и в сочинениях меланхолического характера, но сочинение, в котором все темы *анти* героического характера, я не могу назвать героическим. Третья часть симфонии веселого, ближе всего охотничьего характера. Последняя часть, тема (могла бы быть героического характера, если бы появилась «*forte*» (сильно) с медными инструментами) с вариациями, из которых много две героического свойства. Итак, название «*Eroica*» дано, вероятно, по характеру *только* второй части

симфонии, которая действительно вполне отвечает этому названию, но в смысле трагическом. Это доказывает, что в то время возможно было дать сочинению название, которому *одна только* часть соответствовала. Ныне это иначе и правильнее: озаглавлению сочинения характер последнего должен соответствовать с начала до конца.

- Вы все только про инструментальную музыку говорите, но в таком случае для вас музыка вообще начинается лишь с *Гайдна*.



Й. Гайдн

- О, гораздо раньше! Два столетия ей понадобилось, чтобы дойти до гайдновской зрелости в формах и в звучности.

Я называю для музыки, как искусства, время до второй половины XVI столетия *доисторическим* временем, так как о музыке древних евреев, греков и римлян мы ничего не знаем или же нам известен только ее научный ход; то же самое о музыке от христианской эпохи до вышеозначенного времени; даже о народных песнях¹ и танцах (этих двух популярнейших выражениях музыки) мы ничего не знаем², и потому я вышеозначенное время называю началом музыкального искусства³. Церковные сочинения *Палестрины* суть первые произведения искусства по этому отделу. Произведением искусства я называю то, в котором научная сторона перестает быть главной и в котором проявляется душевное настроение. Органные сочинения *Фрескобальди* придают артистический характер *этому* инструменту. Английские сочинители *Буль*, *Бэрд* и другие стараются создавать художественные вещи на виржинале и клавесине (ныне фортепиано).

¹ Исключая Амвросианский и Грегорианский напевы, мы даже не можем с точностью сказать, сделалась ли церковная песня народной с приспособлением к ней слов светского содержания, или, наоборот, сделалась ли народная песня церковной с приспособлением к ней слов духовного содержания.

² От трубадуров, миннезингеров и даже позднейших мейстерзингеров сохранились только стихотворения, но ничего или весьма мало по музыкальной части.

³ Нидерландскую эпоху я считаю также исключительно научной эпохой музыки.

- Возможно ли найти какое-нибудь отношение между этими началами артистического достоинства в музыке и тогдашними историческими или культурными событиями?

- В церковной музыке обнаруживается непосредственное влияние католической церкви, вызванное нападениями протестантизма; стремление пап ввести более строгую дисциплину и высокий уровень в церковных и монашеских делах, более серьезные и возвышенные взгляды в вопросах религии.

- В светской музыке влияние блеска тогдашних дворов, в особенности английского двора Елизаветы, ее расположение к музыке и пристрастие к виржину, которое заставляло сочинителей писать для этого инструмента забавное и по тогдашним понятиям интересное.

- Вы находите в этих сочинениях душевные настроения, так что вы могли бы указать на них как на художественные произведения?

- Нет, но первые попытки в инструментальном *что-нибудь выразить*.

- Следовательно, наивное проявление искусства?

- Первую программную музыку в смысле подражания, для развлечения и потехи общества; и это продолжается целое столетие до «suite» (ряд пьес, составленных из разных танцев тогдашнего времени), во Франции еще дольше, так как там два выдающихся сочинителя писали именно в этом роде и производили в нем много весьма замечательного - это *Куперен и Рамо*.

- А в Италии?



А. Корелли

- Там церковная музыка процветает, но вытесняется постепенно новым родом музыки, а именно оперой. В инструментальном, за исключением многочисленных органистов, два имени только останавливают на себе наше внимание. *Корелли* для скрипки и *Д. Скарлатти* для фортепиано¹. Сей последний называет свои сочинения «Sonata» (соната) в смысле звучащего, играемого; это название не имеет, однако, ничего общего с позднейшей формой сочинения «Соната».

¹ Я называю сочинения, писавшиеся тогда для *клавесина, клавикорда, клавишбало, виржинала, спинета* и пр., сочинениями для фортепиано, так как ныне мы можем играть их только на этом инструменте.

- Итак, мы в инструментальной музыке, а это одно вас интересует, если я вас хорошо поняла, еще находимся в детском возрасте?

- Да, хотя *Скарлатти*, *Куперен* и *Рамо* - личности, которых нельзя не ценить высоко - первого по его юмору, свежести и виртуозности; во втором я вижу высокохудожественную натуру и борца собственного высшего стремления и настроения с тогдашним незначительным музыкальным уровнем в его крае; третьего же я ценю как путеводителя, создавшего французскую комическую оперу и написавшего весьма замечательные вещи для фортепиано.

- Но в Англии инструментальная музыка, по крайней мере, для фортепиано, должна бы процветать, так как в этой стране можно отмечать ее начатки?



Ф. Куперен



Г. Персел

- Там также вокальная музыка опередила инструментальную, в особенности в мадригалах и вообще хоровых песнях, но этот народ в музыке как будто высказал с *Генри Перселем* все, что в состоянии был высказать, так как после этого сочинителя наступает там полнейшее затишье, и, за исключением оратории и оперы (оба рода сочинения в руках чужестранцев), оно остается в этом положении до сих пор и теперь только как будто начинает оживляться. Одно мне загадочно: какую такую музыку мог в свое время слышать там *Шекспир*, что заставляло его относиться так восторженно к этому искусству, так как между поэтами он больше и воодушевленнее всех других говорил о музыке, даже и о фортепьянной игре в своих сонетах?

- А в Германии?

- Там церковная музыка после введения *Лютером* хорала приобретает новый характер; там, как и в Италии, появляются замечательные органисты: *Фробергер*, *Кунау*, *Букстехуде*. Вообще же музыкальное искусство в сравнении с Италией находится там еще на незначительной степени; но вдруг, в том же самом году, в местах, отдаленных друг от друга только на несколько часов, воссияли два имени, с которыми музыка появляется в таком блеске, в таком совершенстве, в такой великолепии, как будто раздался глагол: «да будет свет!» Эти два имени - *И. С. Бах*



И. С. Бах



Г. Ф. Гендель

и Г. Ф. Гендель. Церковная музыка, органная и фортепьянная виртуозность, опера, даже оркестровый дух, все музыкальное тогдашнего времени находит себе в этих двух гениях представителей в почти сказочном совершенстве. Благодаря им музыка получает равноправность между искусствами и, хотя младшая сестра, она заслуживает уже аттестата полной зрелости.

- Вы считаете Баха и Генделя равными вершинами?

- Для меня Бах несравненно выше, потому что он серьезнее, задушевнее, глубже, изобретательнее,

неизмеримее, но полное завершение музыкального искусства в тогдашнем времени возможно только соединением этих двух имен уже по одному тому, что Гендель создавал столько замечательного в опере - род музыки, который Бах совсем игнорировал.

- Как согласить безмолвие музыкального искусства в Германии в течение целого почти XVII столетия и внезапное появление этих двух светил с вашей мыслью, что музыка есть отзвук исторических и культурных событий? Ведь вы не можете отрицать, что именно в то время там совершалось много великого.

- Она не есть непосредственное выражение, а большею частью отзвук. Так и тут; - это время было эпохой борьбы между протестантизмом и католицизмом, во время которой музыка служила только для молитвы в церквях; протестантизм завоевывает себе равноправность, т. е. выходит победителем из борьбы, и Бах и Гендель появляются, чтобы воспеть ему гимн победы.

- Не были ли их способы выражения совершенно не сходны между собой?

- Несомненно, но это обусловлено различием их житейской обстановки. Бах вращался в маленьком мире - жил в разных, тогда незначительных городах (впоследствии в Лейпциге), в кругу своего многочисленного семейства, в скромном звании кантора церкви св. Фомы. Он был характера серьезного, глубоко религиозного, патриархального; его костюм был скромен, прост, его натура малообщительна; он заработался до слепоты. -

Гендель жил преимущественно во всемирном городе Лондоне, имел сношения с двором и с публикой, был директором оперы, должен был писать праздничную и придворную музыку. Его семейная жизнь мало известна, так же и общественная; он носил «a long periouque» (большой парик) и вообще элегантный костюм тогдашнего высшего круга.

Величественность, блеск, отчасти внешний характер¹ суть отличительные свойства его творчества. Он писал оперы, светские и духовные оратории, мало инструментального (самое красивое в его сюитах для фортепиано), т. е. редко творил интимное, задушевное, сердечное.

- Вам Бах симпатичнее, потому что он писал больше инструментального?

- Не потому (ведь он писал множество и вокальной музыки, несказанно великой и прелестной), а по его вышешепоименованным качествам; но я не отрицаю, что он мне представляется выше в своих органнных и фортепьянных произведениях.

- Вы говорите, вероятно, о его «Wohltemperirtes Clavier»?

- Вам известен анекдот из жизни *Беневенто Челлини*, которому заказана была работа для короля Франции и у которого для этого не хватило материала. Чтобы помочь этому, он решился расплавить все свои модели; при этом ему попадает-

¹ Это доказывается допущением переноса оперного номера в ораторию или, наоборот, номера из оратории в оперу, что он, как известно, нередко делал; также скоростью работы: «Мессия» он написал в три недели и вслед за тем «Самсона» в такой же короткий промежуток времени.

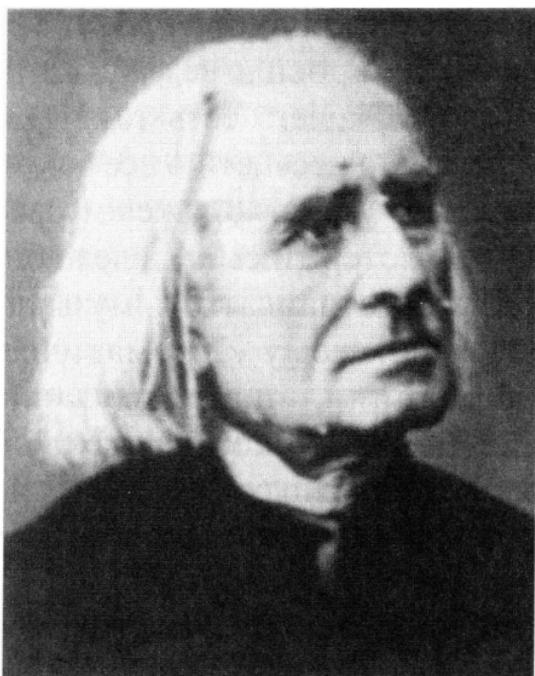
ся в руки модель заздравного кубка. Тут он остановился; ее он не бросил, ее ему жаль стало! - «Wohltemperirtes Clavier» есть такая жемчужина в музыке; если бы по несчастию все баховские «мотеты», «кантаты», «мессы», даже «музыка к страстям Господним» потерялись и уцелело бы одно это, то нечего было бы отчаиваться - музыка не погибла! Но прибавив к тому «Хроматическую фантазию», «вариации», «партиты», «инвенции», «английские сюиты», «концерты», «Чиакону», «сонаты для фортепьяно со скрипкой» и более всего его сочинения для органа, возможно ли измерить его величие?

- Но почему же публика считает его великим ученым, олицетворяет его в фуге и отрицает в нем задушевность?

- По полнейшему невежеству. - Олицетворять его в фуге совершенно правильно, так как этот род сочинения имел в нем самого великого представителя, но в инструментальной кантилене Баха более задушевности, чем в любой оперной арии или в любом церковном напеве. Изречение Листа: *«Есть музыка, которая к нам идет, и другая, которая требует, чтобы мы к ней шли»*, - в смысле последнего применимо именно к Баху. Некоторые это исполняют и поэтому блаженствуют; публика не в состоянии этого исполнить и потому имеет столь ошибочное о нем понятие.

- Ведь фуга сама по себе сухая, схоластическая форма?

- У всех других кроме Баха. Он в этой форме умел выражать всевозможные настроения; не



Ф. Лист

далее как в «Wohltemperirtes Clavier» вы находите фуги религиозного, героического, меланхолического, величественного, жалобного, юмористического, пасторального, драматического характера; в одном только они все схожи - в красоте. И к тому - прелюдии, прелесь, совершенство, разнообразие которых просто изумительны! Что тот же самый человек, написавший потрясающие своим величием органные сочинения, мог также написать гавоты, бурре, жиги столь очаровательно веселого характера, сарабанды столь заунывного характера, маленькие фортепьянные сочинения столь прелестные своей простотой, - совершенно непостижимо! И тут я все только говорю о его инструментальных сочинениях, но если еще к этим прибавить

его гигантские вокальные сочинения, то приходишь к заключению, что наступит время, когда про него скажут, как говорят про *Гомера*: «это не один человек сотворил, а многие».

- Что же тогда остается на долю Генделя?

- Величественность, блеск, массовые эффекты и действие на массы посредством простоты рисунка, диатоники (разительная противоположность баховскому хроматизму), благородства в реализме и вообще гениальности. - Афоризмом я их определил бы следующим образом: Бах - собор, Гендель - дворец. В соборе робкий, тихий говор присутствующих, внушенный мощностью здания и возвышенностью мысли, положенной в основу его¹; у присутствующих во дворце громкое удивление и чувство подчинения, вызванное роскошью, блеском и великолепием.

- Из этого следовало бы заключить, что после этих двух светил в музыке не остается уже творить ничего великого и красивого?

- В некоторых отраслях так - в церковном, в оратории, на органе; вообще я их считаю завершителями *первой* эпохи музыкального искусства, т. е. по моему исчислению, начиная с *Палестрины*. - Но новое время требует новых выражений в искусстве, так после них является в музыке новая лирика, романтика, драматизм, трагизм, фантастическое, наконец, национальность, и все это приобретает себе очень великих представителей,

¹ Таково вообще настроение слушателей при исполнении баховского сочинения.

т. е. музыкальное искусство делает еще огромные успехи. - Новая эпоха наступает для музыки, органнй дух уступает место оркестровому, опера вытесняет ораторию и церковную кантату, соната - сюиту, фортепяно - клавесин, клавикорд и т. п. Хотя опера является полной властительницей публики и таковой остается до середины настоящего столетия, но собственно прогресс музыкального искусства я усматриваю только во все более и более развивающейся инструментальной музыке, и это только в Германии, ибо Италия и Франция всецело отделились вокальной музыке; а так как я только в инструментальной музыке вижу идеал своего искусства, то и называю музыку *немецким* искусством.

- Итак, мы дошли до Гайдна и Моцарта?

- Нет еще. Нужно прежде назвать одного, который, странным образом, только с недавних пор начал приобретать надлежащую оценку, которого я считаю родоначальником *второй* инструментальной эпохи музыкального искусства и который сделал столько замечательного в обработке того поля, на котором вами названные мастера могли насадить так много прелестного - это *Филипп Эммануил Бах*. - Вообще в музыке неправильно говорить: *тот* создал оперу, *тот* симфонию, *тот* струнный квартет, *тот* сонату и т. д. Все сотворено многими мало-помалу, но всегда появлялся один, который в какой-нибудь отрасли написал самое замечательное и этим сделался ее представителем.

- Но ведь Ф. Э. Бах ни в каком случае не может



Ф. Э. Бах

быть назван преемником своего отца в музыке.

- В отношении гениальности нет, но он является представителем новых взглядов в искусстве. Уже одним своим литературным сочинением *«о способе выражения в исполнении на фортепиано»* он осветил новые пути для сочинения на этом все более и более распространяющемся инструменте. В его музыкальных сочинениях мы видим начатки всех последующих выражений - гайдновскую любезность и наивность, моцартовскую сердечность и искренность, даже бетховенский драматизм и юмор; само собой разумеется, все это только в намеках, но тем не менее в зародыше уже существующее. - Итак, Ф. Э. Бах составляет мост между И. С. Бахом и Гайдном, и, таким образом, музыка переселяется из северной Германии в Австрию, т. е. в Вену.

- Действительно, очень странно это переселение музыкального искусства на полстолетия, чтобы потом опять всецело вернуться на север Германии.

- Инструментальная музыка все более развивается, и все более поразительно делается выразительницей, отзвуком времени, событий и культурности. Трудно себе представить вернее картину последней четверти XVIII столетия приблизительно до 1825, чем та, которая звучит в музыкальных произведениях Гайдна, Моцарта, Бетховена и Шуберта, в особенности касательно Вены. - Разумеется, эту выразительность не следует понимать в смысле дословного или пластического, а в смысле звукообразного, относительного, родственного. - Гайдн - сердечный, веселый, наивный, беззаботный тон, отсутствие всякого размышления о благе и горе человечества, о мировом духе и мировой скорби - он подносит своему меценату (князю Эстергази) чуть ли не каждое воскресенье новую симфонию или струнный квартет; он приветливый старик с полными карманами конфет (в музыкальном смысле) для детей (публика), но всегда готовый сделать строгий выговор шалунам; он благонадежный подданный и чиновник, ласковый, но строгий наставник, добрый пастырь, благородный гражданин в напудренном парике с косичкой, в длинном, широком фраке с жабо и кружевными манжетами, в башмаках с пряжками и т. д., - все это мне звучит в его музыке. - Я его слышу говорящим не литературным языком, а на венском жаргоне. Исполняя или слушая его сочинения, я вижу его публику: дам, которым туалет едва

позволяет двигаться и которые, покачивая головами, улыбаются его грациозным мелодиям и наивным музыкальным веселостям, аплодируя своими веерами; мужчин, которые, нюхая табак и пощелкивая по табакерке, восклицают: «*Уж выше нашего старика Гайдна все-таки не найти!*» - Многим мы ему обязаны по части инструментальной музыки; он довел симфонический оркестр почти до бетховенской зрелости, наложил на струнный квартет печать прекраснейшего и благороднейшего в музыкальном искусстве, вложил в фортепьянные сочинения и в фортепьянную технику грацию и изящество, обогатил, расширил и упорядочил инструментальные формы сочинения. Да, он замечательная личность в искусстве, но при всем том вечно тот же все добродушно улыбающийся (иногда, правда, саркастически), беззаботный, довольный старичок, как в своем «Сотворении мира», так и во «Временах года», как в своих симфониях, так и в струнных квартетах, как в своих сонатах, так и в мелких пьесах, одним словом, во всех своих произведениях.

- А Моцарт?

- Если Гайдн типичен как «*старик Гайдн*», то Моцарт может быть назван типичным как «*молодой Моцарт*»; хотя по времени и по обстоятельствам он находится на одном культурном уровне с Гайдном, но он во всем молод, сердечен, искренен. Его путешествия в детстве повлияли на его музыкальное чувство и мышление, вследствие чего опера сделалась его главным творением, однако же свое «я» он высказывает всецело в своих

инструментальных сочинениях. У него, так же как у Гайдна, я слышу говор на венском жаргоне, но его я бы назвал *Гелиосом* музыки! Все роды ее он осветил своим блеском и на все наложил печать божественности. Не знаешь, чему больше удивляться: его мелодичности или технике, его хрустальной прозрачности или богатой изобретательности! Подле симфонии G-moll (этой «Unicum» симфонического лиризма) - последняя часть симфонии «Юпитер» (эта «Unicum» симфонической техники), подле увертюры к «Волшебной флейте» или к «Свадьбе Фигаро» (этой «Unicum» веселости, свежести и божественности) - «Реквием» (этот «Unicum» благозвучия в горести), подле Фантазии для фортепьяно «Струнный квинтет G-moll» (в этом сочинении интересно проследить, до чего богатство и красота мелодии искупают все в музыке; обыкновенно требуется в камерном сочинении *полифонный* стиль, здесь же царит *гомофония*; все мотивы выступают с самым обыкновенным, простым аккомпанементом, и наслаждаешься божественной мелодичностью) - и вдобавок подле всех этих удивительных инструментальных сочинений - его дивные оперы! Хотя до него *Глюк* творил великое в опере, даже открыл новые пути, но в сравнении с Моцартом он какой-то каменный. За Моцартом, кроме высоты музыкального достоинства в опере, еще та заслуга, что он вывел оперу из леденистого пафоса мифологии в чисто человеческое, в действительную жизнь и еще с итальянского языка на немецкий, а этим на путь национального. - Самое замечательное в его опе-

рах это музыкальная характеристика, которую он сумел придать каждой действующей личности в них, так что все они сделались бессмертными типами. - Правда, что в этом ему помогли удачный выбор сюжетов и отличная сценическая обделка их.

- Ведь сюжет к «Волшебной флейте» считают смешным и детским?

- Я совершенно противоположного мнения уже по одному только разнообразию, которое предоставлено в нем композитору: патетическое, лирическое, фантастическое, наивное, комическое, романтическое, драматическое, трагическое - трудно придумать, какое выражение бы в нем отсутствовало? Так же и в «Дон-Жуане». - Само собой разумеется, что нужен был гений Моцарта, чтобы все это в музыке передать, как он это сумел, но такие либретто могли бы вдохновить и не столь гениального сочинителя.

- Но то, что он сделал, мог сделать только он один.

- Да, божественное творчество, все залитое светом! Я бы вообще готов был воскликнуть: «вечный солнечный свет в музыке - имя тебе Моцарт!»

- Непонятно мне, как после такого восторженного почитания вы признаете совершенства за другими, а не за ним?

- Человечество жаждет грозы, оно чувствует, что может «иссохнуть» от палящего Гайдн-Моцартства; ему нужно серьезно высказаться, оно тоскует в бездействии, оно драматизируется... Вспыхивает французская революция - появляется Бетховен!

- Уж не хотите ли вы этим сказать, что Бетховен есть музыкальный отзвук французской революции?

- Само собой разумеется не отзвук *гильотины*, но во всяком случае отголосок этой великой драмы; не положенная на музыку история, но музыкальный отклик трагедии, которая называется свобода, равенство, братство!

- Ведь он есть положительное продолжение Гайдна и Моцарта по крайней мере в сочинениях своего первого периода?

- В формах его произведений первого периода есть подчинение тогда господствовавшим формам, но творчество, музыкальное мышление уже и в этих произведениях совершенно иное. В последней части *первой* его сонаты F-moll, в особенности во второй теме, проявляется уже новый мир в настроении, выражении, фортепьянной звучности, даже фортепьянной технике; также в адажио его второй сонаты A-dur, или в адажио его первого струнного квартета F-dur и т. д. Уже одна инструментовка его первых трио совершенно иная, чем до него употреблявшаяся. - Вообще в сочинениях его первого периода проглядывают только еще формулы прежних сочинений, так же как и костюмы остаются еще некоторое время те же самые, но и в этих произведениях слышится уже, что вскоре собственные волосы заменят напудренный парик с косичкой, что сапоги вместо башмаков с пряжками изменят походку мужчины (также и музыкальную), что сюртук вместо широкого фрака со стальными пуговицами придаст ему другую

осанку. И в этих произведениях звучит уже подле сердечного (как у Гайдна и Моцарта) задушевный тон (у них отсутствующий). А вскоре после того является у него рядом с эстетикой (как у них) этика (у них отсутствующая), и чувствуешь, что он вскоре переменит менюэт на скерцо и этим придаст своим сочинениям более вирильный, серьезный характер, что с ним инструментальная музыка достигнет драматического выражения и пойдет до трагизма, что в ней с ним юмор пойдет до иронии, что вообще музыка приобретет совершенно новые выражения. - Его величие в *адажио* изумительно; от самой задушевной лирики он в них доходит до метафизического, до мистицизма; но в чем он просто непостижим - это в своих скерцо (некоторые из них я бы сравнил с шутком в «Короле Лире»). Раз улыбка, другой раз смех, иной раз хохот, нередко горечь, насмешка, вспышка, вообще - целый мир психических выражений - и даже как будто не человека, а какого-то невидимого титана, который тут любит человечеством, там издевается над ним, то негодует на него, иногда даже плачет над ним - вообще он в своих *скерцо* неизмерим!

- На счет Бетховена трудно будет вам противоречить; ведь о нем все одинаково высокого мнения.

- Однако и во мнении о нем я не могу отказаться от некоторого несходства с другими. - Так, например, для меня «*Фиделио*» самая великая из до сих пор существующих опер, потому что она есть истинная «музыкальная драма» во всех от-

ношениях, что при всей правдивости музыкальной характеристики в ней остается красивейшая мелодичность, что при всем интересе оркестра *не он* говорит за действующих лиц, а представляет им самим высказываться, что в ней каждый звук исходит из глубины души и в глубине души должен отозваться у слушателя и т. д., а находят же вообще, что Бетховен не мог быть оперным сочинителем! Далее, для меня его «Missa solemnis» («Торжественная месса») не есть одно из его величайших произведений, каким обыкновенно ее считают!

- Можно ли спросить, почему она у вас в немилости?

- Потому что, оставляя чисто музыкальную сторону, которой я в ином не совсем сочувствую, я в ней слышу человека, который с Творцом рассуждает, говорит, но не взывает к нему, не молится ему, как делал это так очаровательно он же в своих «Geistliche Lieder» (духовные песни). Я не разделяю также мнения, что привлечение вокального элемента в последней части его девятой симфонии было желанием с его стороны усилить музыкальную выразительность вообще в симфонии в техническом отношении, но нахожу, что после *невыразимого* в первых трех частях ему нужно было *определенное* выражение в последней части, и потому он присоединил вокальное к инструментальному. Не верю я также, что эта последняя часть есть «Ода к радости», считая ее *Одой к свободе*. Говорят, что Шиллер по требованию цензуры должен был заменить слово *свобода* словом

радость и что Бетховен это знал, я в этом вполне уверен. Радость не приобретается, она приходит и она тут, но свобода должна быть приобретена, и потому тема у Бетховена начинается «??» (пианиссимо) в басах, проходит сквозь много вариаций, чтобы наконец прозвучать триумфально; кроме того свобода есть весьма серьезная вещь, и потому тема этой оды столь серьезного характера. - «Обнимитесь, все народы» также не совместимо с понятием о радости; радость имеет более индивидуальный характер и никогда не в состоянии обнять все человечество, и многое другое в этом роде.

- Вы также не разделяете мнения о том, что если бы Бетховен не оглох, он бы многое в своих сочинениях переиначил, а многого бы совсем не написал?

- Отнюдь не разделяю! То, что называют его третьим периодом, есть период его глухоты; что музыка была бы без этого третьего периода? Последние его фортепианные сонаты, последние струнные квартеты, 9-я симфония и т. д. мыслимы только при глухоте его; только она могла создать эту безусловную сосредоточенность, это перенесение себя в другой мир, эту звучащую душу, эти прежде никогда не слышанные жалобы, это вознесение от всего земного, этого скованного Прометея, этот трагизм, перед которым ничтожна всякая опера. - Прелестное, недостижимое написал он также до глухоты, так например: что сцена в аду в «Орфее» Глюка в сравнении со второй частью бетховенского фортепианного концерта G-dur? Что любая

трагедия, за исключением только, может быть, «Гамлета» и «Короля Лира», в сравнении со второй частью его трио D-dur? Что драма в сравнении с его увертюрой к «Кориолану»? и т. д. Но все-таки самое высокое, самое неизмеримое он создавал только бывши глухим. - Как мифический *ясновидящий* для нас мыслим слепым, т. е. слепым ко всему его окружающему и видящим душевным оком, так вдохновенный *слышающий* мыслим глухим, т. е. глухим ко всему его окружающему и слышащим душевным слухом. - О, глухота Бетховена, какое страшное несчастье для него самого и какое счастье для искусства и человечества!

- Вы хорошо сделали, предупредив меня о ваших парадоксах.

- Если в моих воззрениях находится только та часть правды, которая присуща всякому парадоксу, то я счастлив, что так чувствую.

- Итак, по-вашему, Бетховен есть альфа и омега музыки?

- Не совсем; он в своем полете возносит нас до звезд, а внизу раздается песня: «Спуститесь на землю, ведь на земле также хорошо»! Эту песню поет нам *Шуберт*.

- Вы противоречите себе; ведь уж он был вокальным сочинителем вполне.

- Но не в претенциозном смысле оперы (род сочинения, в котором он мало сумел сделать замечательного), а в песне, единственном правильном смысле вокальной музыки после церковной; - да кроме того он столько дивного творил инструментального! Я считаю Бетховена завершителем вто-

рой эпохи музыкального искусства, а Шуберта родоначальником его *третьей* эпохи. - Да, удивительная личность этот Шуберт. У всех других (даже у величайших) можно проследить подготовителей, он же является самородком (или если подготовители были, то они нам остались неизвестными) как в вокальной, так и в инструментальной области. Он создает лирико-романтизм в музыке. До него песня была наивно куплетная или же баллада, сочинение сухое, натянутое, с речитативом, с мелкой кантиленой, со схоластической формой, незначительным аккомпанементом. Он же создает песнь настроения, исходящую из сердца и в сердце проникающую, музыкальное стихотворение на стихотворение литературное, мелодию, истолковывающую слова; он создает род сочинения, в котором и после него творилось и творится много красивого, но далеко до него не достигавшего. - Что может сравниться с «Winterreise» («Зимнее путешествие»), «Schwanengesang» («Лебединая песня»), «Mullerlieder» («Песни мельника») и с бесчисленным количеством других его песен? Кроме того, он создает новый род маленькой фортепианной пьесы, и тут он для меня более всего непостижим. - Он, живший в одно время и в том же самом городе с Бетховеном и, однако, оставшийся совсем неподчиненным его влиянию в своем инструментальном выражении, ни в симфонии, ни в камерной музыке, и даже в фортепианных сочинениях! Стоит только сравнить его «Moments musicales» («Музыкальные моменты») или его «Impromptus» (импромптю) с бетховенскими «Bagatelles» (мелкие

вещи). Как он единственный в песне, точно так же нет ему равного в его «Венгерской рапсодии», в его «маршах» для четырех рук, в его «вальсах», «фантазиях» и вообще во всем его творении. - В одном только роде сочинения он не достигал крайних высот - это в *сонате*, но, во-первых, в этой форме сочинения Бетховен сказал действительно последнее слово, а во-вторых, эта эпическая форма претила лирическо-романтическому характеру его творчества.

- Его вообще упрекают в бесформенности.

- Прием вставки целых песен (без слов) в большие сочинения (*божественные* темы с *человеческими* ходами и разработками) невольно приводил его к длиннотам, больше всего заметным в его сонатах для фортепиано, за исключением двух или трех из них, которые Шуман так правильно прозвал «*небесными длиннотами*».

- Неужели он всегда оставался чужд Бетховену?

- Они знали друг друга, но почитание было, сколько известно, только со стороны Шуберта. - Бетховен был характера замкнутого (к музыкантам он относился часто круто и шероховато; кроме того, по причине своей глухоты, он был трудно доступен) и вращался большею частью в высшем кругу общества. (Эрцгерцог Рудольф был его учеником, доброжелателем и другом.) Шуберт был настоящим венским «*Burgerkind*» (дитя народа): народный сад, улица, кофейная, цыгане составляли его мир; в его музыке слышится, как у Гайдна и Моцарта, его говор на венском диалекте. Его

песни пелись весьма редко на публике, обыкновенно только в кругу приятелей, так же редко исполнялись и его инструментальные сочинения (даже своей симфонии C-dur он не слышал в исполнении!) Так эти два гения жили в одном городе, в одно время и были почти чужды друг другу. Печальное доказательство того, как мало еще тогда музыка (за исключением оперы) была общим достоянием публики, а большею частью только препровождением времени некоторых кружков общества.

- Он умер молодым.

- И признан только долгое время спустя, даже в своих песнях. Но ведь Бах также выведен из забвения только с 30-х годов нашего столетия, а Бетховен в третий период считался болезненным, чуть ли не сумасшедшим до второй половины нашего столетия даже многими специалистами-музыкантами!

- Непонятно, у Шуберта громадное количество его сочинений при такой короткой жизни!

- Он пел «wie der Vogel singt» («как птичка поет») безустанно, полной грудью, во весь голос, давал себя таким, каким был, мало исправлял свои сочинения.

- И вы ставите ему это в заслугу?

- Бог сотворил женщину, прелестнейшее создание, но полное недостатков; он не исправил ее, убежденный, что она искупит все свои недостатки своими чарами. То же самое и Шуберт со своими сочинениями - его мелодика искупает все недостатки, если таковые действительно существуют. Одно

из симпатичнейших качеств его творчества - натуральность. Создавая высшее, прекраснейшее, он тут же является «kreuz-fideler Lerchenfelder» (веселейшим жителем венского предместья Лерхенфельд), так, в струнном квинтете С-dur - последняя часть, в фортепианной сонате D-dur и последняя часть, в фортепианной фантазии G-dur последняя часть и т. д. При том сколько разнообразия и многосторонности! Подле песен: «Ворона», «Двойник», «Ты покой», «Атлант», «Остановка», «Лесной царь» и др. - его вальсы; подле струнных кваттетов D-moll, A-moll - Венгерская рапсодия, подле «Moments musicales» и Impromptus - его симфония С-dur и т. д. Нет, еще раз и еще тысяча раз Бах, Бетховен и Шуберт суть высшие вершины музыкального искусства!



Л. Керубини

- Вы мне еще не объяснили, по какому праву Шопен и Глинка находятся в этом обществе?

- Вена спела свою песню; музыка переселяется опять в свое прежнее местопребывание, на север Германии.

- Вы хотите сказать «немецкая музыка», так как *Мегюль, Гретри, Керубини, Спонтини, Россини* и т. д. жили ведь не в Германии.

- То были исключительно вокальные сочинители и потому они для меня не носители музыкального искусства.

- Кто же по-вашему составляет продолжение цепи?

- Вебер.

- Если бы он не написал своих опер, назвали ли бы вы его также носителем музыкального искусства?

- Не в полном смысле слова, но обойти я бы его не мог, так как фортепианные его сочинения, и в особенности его увертюры, дают ему на это право, также новизна и многие особенности его инструментовки. Но вы правы, считая его оперы замечательнейшими его произведениями. Интересно, до чего он во всех родах сочинения сделался *типом*. Во всем ему подражали, в операх: «Волшебный стрелок» (народный дух), «Оберон» (романтически-фантастический характер), «Эврианта» (лирически-романтический характер), в ариях, в хорах охотников, в увертюрах, в фортепианных сочинениях (*Konzertstück*), вообще во всех его произведениях. Что касается его сонат, то хотя они по глубине чувства, по высоте твор-

чества, по серьезности настроения, по артистическому достоинству далеки от бетховенских сонат, но все же в своем роде весьма замечательные сочинения. Он, правда, для фортепьяно *виртуозный* сочинитель.

- Что вы этим хотите сказать?

- Что в его сочинениях пассаж является личностью, блеск и эффект выступают на первый план, даже иногда в ущерб артистическому содержанию; но когда подумаешь, до какой мелкости, ничтожности дошли в этом отношении после него, то к нему нельзя не относиться с уважением.

- Неужели вы так пренебрегаете оперой, что даже не считаете нужным изложить ее ход рядом с ходом инструментальной музыки?

- По моим личным симпатиям к ходу нашего искусства, я бы должен теперь сейчас же перейти к *Мендельсону*, но вы требуете моего мнения обо всем; и так мы должны с вами пройти два поля страшно засеянных, которые больше всего нами пройденного питали и услаждали публику. Эти два поля суть в вокальном *опера*, а в инструментальном *виртуозность*.

- Что касается до оперы, то вы, вероятно, начнете с Италии.

- Оба рода имеют там свое начало. Опера «*buffa*» (комическая) и «*seria*» (серьезная) очень скоро доходят там до блестящего процветания, так что за исключением Франции, где с *Люлли* опера сейчас же выступает на французском языке, до второй половины нашего столетия она всюду укореняется на итальянском языке. Причина тому,

вероятно, та, что итальянский климат и язык благоприятствуют певцам и певицам, но зато этому же обстоятельству Италия обязана и упадком высокого музыкального творчества. - Сочинители старались писать для певцов красивые кантилены, колоратурные арии, не стесняясь - требовал ли или допускал это сюжет драмы, а только для того, чтобы дать певцу возможность выказать свое искусство. Они должны были поэтому уделять оркестру лишь ничтожную роль аккомпанеента и дошли до того, что для серьезного музыканта ныне итальянская опера равняется понятию о *малозначащем* и *антиартистическом*. Это совершенно правильно в смысле эстетическом, но не совсем



Дж. Россини



А. Сальери

в чисто музыкальном, потому что красивая кантилена также чего-нибудь да стоит, а их много в итальянских операх. Процветание итальянской оперы есть период домоцартовский, и число ее сочинителей - легион, который считается там классиками; в моцартовский период и после самые замечательные сочинители суть: *Сальери*, *Чимароза*, *Паэзиелло*, *Паэр* а после *Россини*. «Севильский цирюльник», опера последнего, есть перл свежести, музыкальной характеристики, мелодичности и юмора, настоящий *шедевр*; «Граф Ори» так же как и «Вильгельм Телль» очень замечателен по колориту, драматизму и даже по части оркестровой уже в увертюре, которая могла бы быть настоящим художественным произведением, если бы

вместо последнего аллегро он другое что нашел в ней поместить. И в других его операх встречаются рядом со многими банальностями и антихудожественным очень замечательные и выдающиеся места. Не безынтересен факт, что он, как и другие итальянские сочинители до и после него в тех операх, которые они писали для парижской сцены и на французском языке, отделяли инструментовку гораздо тщательнее, вообще вели все сочинение в более благородном духе, чем в операх, написанных ими для Италии на итальянском языке. - Россини господствовал над публикой всей Европы до появления Беллини и вслед за ним *Донизетти*, из которых первый своими сладкими мелодиями, второй своим темпераментом и некоторым новейшим драматизмом вытеснили его



Ф. Паэр



М. Клементи

за исключением двух-трех опер из репертуара. Публика, певцы и певицы бредили этими двумя сочинителями, и только французская опера (Мейербер) могла с ними соперничать, и кто, как я, слышал их оперы в исполнении *Рубини, Тамбурини, Лаблаш, Зонтаг, Гризи, Персияни, Тадолини, Жени Линд* и др., тот действительно не мог не бредить ими, что я в своей молодости и делал вдоволь.

- А в области инструментальной Италия ничего не производила?

- О Корелли и о Д. Скарлатти мы уже говорили; на фортепьяно после сего последнего появлялись лишь посредственности, едва заслуживающие внимания. Большое значение получает в виртуозном и педагогическом отношениях *Клементи*, но о нем нам придется говорить позже. Кроме того

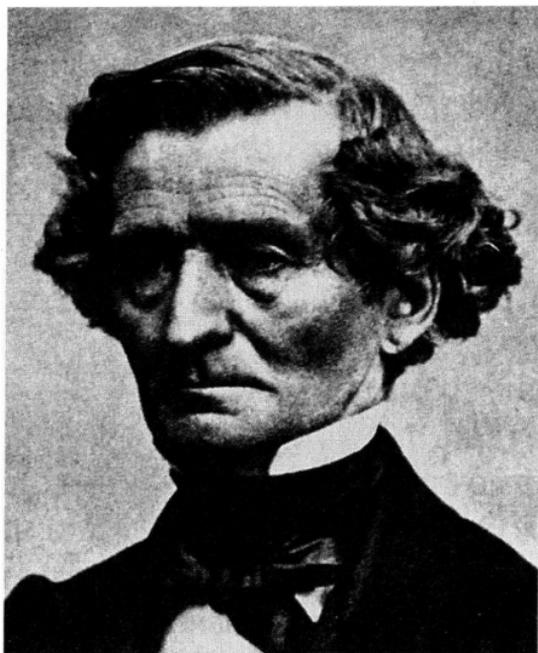
должен быть упомянут еще *Боккерини*, писавший много камерной музыки (квартеты для струнных инструментов), но которая далеко ниже гайдновской. Замечательное творилось только для скрипки; после Корелли явились *Нардини*, *Тартини*, *Битти* и в особенности *Паганини*, доведшие этот инструмент до самого высокого музыкального значения после фортепиано.

- Теперь, значит, на очереди Франция, так как только в Италии, Франции и Германии музыкальное искусство имело значительный ход; в других же странах Европы он не заметен или ничтожен.

- Это правда, но со второй четверти нашего столетия зажигаются светила разной величины по всем концам Европы; музыка все более и более делается общим достоянием, и почти каждая страна получа-



Н. Паганини



Г. Берлиоз

ет более или менее выдающихся представителей.

- Но собственно *школою* она становится только в этих трех странах.

- Во Франции от *Рамо* до *Берлиоза* за малыми исключениями процветает только опера. Французы предаются преимущественно комической опере, т. е. опере с диалогом; большею частью иностранцы, но которые французами выставляются за представителей французской школы (правда, только когда они писали на французском языке) посвящают себя так называемой большой опере, т. е. опере с речитативом. Так они называют *Люлли*, *Керубини*, *Спонтини*, *Россини* (итальянцев), *Глюка*, *Герольда*, *Мейербера* (немцев) «chefs de l'ecole francaise» (представителями французской шко-

лы). Англичане называют Генделя тоже английским сочинителем, потому что он писал свои оратории на английском языке. Признаюсь, мне этого рода патриотизм нравится!

- В нем во всяком случае более национальной гордости, чем в отрицании личности, родившейся, воспитанной в данном крае и принадлежащей к господствующему в нем вероисповеданию потому только, что она носит иностранную фамилию.

- Комическая опера есть тип французской музыки; в этом роде французы творили прелестные вещи. *Гретри, Мегюль, Далейрак, Монсини, Бертон, Изуар, Буальдьё, Обер, Адам, Гризар, Массэ, Бизе, Делиб* и мн. др. заслуживают уважения не только своей, но и всех других наций. Многие из них писали также и серьезные оперы, так *Мегюль*



Ж.Ф. Рамо



Д.Ф. Обер

(которого «Иосиф прекрасный» стоит в ряду с наилучшими произведениями этого рода вообще), *Обер* («Немая из Портичи») и др., но характер их творчества вообще выражается в комической опере. Замечательно, что оркестр в их операх гораздо интереснее, чем у итальянцев. Живой ритм, остроумие, пикантность, утонченность, и нередко благородство, до такой степени запечатлевают французское творчество в музыке, что эти качества отзываются главным образом и на их нынешнем симфоническом творчестве. Что они ныне совсем утратили эту простую, прелестную, душевную «chanson» (песенка), это жаль! Они сделались «phraseurs» (фразеры) в музыке, даже и в комической опере. Правда, впрочем, что в этом отношении и другие нации им ныне не уступают,

это как будто бы общий недуг нашего времени! - Со времен второй империи комическая опера, этот милый, веселый, остроумный, прелестный род был почти ступшеван *опереткой*, нечто вроде юмористической газеты а la «Journal pour rire» («газета для смеха»), положенной на музыку! в коей прелестное сделалось распушенным, веселое - пошлым, остроумное - грязным. Изобретатель этого рода, впрочем, человек не без дарований, был *Оффенбах*. Он имел и имеет до сих пор много последователей (*Герве, Лекок, Одран* и др.), ибо такая вещь создает школу! Впрочем, в новейшее время этот род во Франции теряет уже почву, а в Германии он как будто опять начинает возвышаться до комической оперы в прежнем смысле. Большая (серьезная) опера находилась, как уже сказано, большей частью в руках иностранцев, но подчинявшихся требованиям французской публики, писавших на французском языке и обращавших главное внимание на декламацию. Эта последняя и составляет типическую сторону французской большой (серьезной) оперы. Она проявляется уже у *Люлли*, впоследствии, желая противодействовать наплывающему италиянизму, *Глюк* построил на ней целую систему, *Керубини* и *Спонтини* (этот музыкальный отзвук наполеоновского милитаризма) писали также в этом направлении. Впоследствии, кроме того, публика требовала в опере почти симфонического оркестра, большого литературного интереса в сюжете (преимущественно богатства положений), крупных размеров (большая опера должна была



Д. Мейербер

состоять из 5 актов), непременно участия балета и т. д. *Мейербер* более всех других удовлетворял всем этим требованиям и сделался поэтому типом французской большой оперы. Этот сочинитель был во Франции чересчур превознесен, а серьезными критиками Германии слишком принижен. Правда, он не без некоторых грехов на своей артистической совести, каковы: болезненное самолюбие, страсть к непосредственному успеху, недостаточная самокритика, подчинение плохому вкусу немусыкальной публики, накрашенная музыкальная характеристика; но зато у него также и большие качества: сильный театральный темперамент, замечательная обделка оркестра, артистическая обделка массы, сильный драматизм, виртуозная техника и т. д. Многие говорящие против него музыканты были бы рады, если бы могли ему подражать; во всяком

случае «Роберт», «Пророк» и, в особенности, «Гугеноты» - перворазрядные оперные сочинения. После Мейербера *Галеви* считается во Франции самым выдающимся - и, действительно, его «Жидовка» - весьма почтенное произведение. Впоследствии, за исключением Россини, Доницетти и Верди, оперы которых исполнялись и теперь еще исполняются на французской сцене, этот род переходить всецело в руки самих французов, как-то: *Тома, Гуно, Сен-Санс, Массенэ, Рейер* и др.

- А инструментальная музыка?

- Она начинается с *Берлиоза* и развивается серьезно только в настоящее время.

- Итак, мы по оперному вопросу должны теперь возвратиться в Германию?

- Начатки оперы на немецком языке в Гамбурге,



К. Сен-Санс

в XVIII столетии, представляют лишь исторический, чуть ли не археологический интерес. Тут также только комическая опера писалась на отечественном языке, серьезная - во всей Германии была на итальянском языке. Немецкая серьезная опера за малыми исключениями (*Кайзер, Фукс, Маттезон, Гассэ, Хиллер*) есть дитя после моцартовского времени и процветает в виде «Singspiel», «Liederspiel» (пьеса с музыкой), т. е. оперы с разговорами. - Тут мы касаемся предмета, который мне всегда казался большим местом в нашем искусстве. Если вообще опера есть допускаемый род искусства, то это только тогда, когда мы намеренно допускаем условную неправду (поющее слово); но когда то поют, то говорят, то опять поют, то опять говорят, возможна ли тут какая-нибудь иллюзия? Уже во французском *водевиле*, где после какого-нибудь остроумного действия или диалога, вдруг начинают петь вроде: «*Bonjour, Madame, coment vous portez-vous*» - это для меня невыносимо, а тут еще в опере, серьезном драматическом, лирическом, фантастическом произведении! Я скорее допускаю мелодраматизм в французской ужасающей пьесе, где при какой-нибудь сцене отравления или при каком-нибудь ночном нападении со взломом и т. д. начинается «*tremolo con sordini*» (тремоло с сурдинами) в скрипках. Но когда я подумаю, что Моцарт свою «Волшебную флейту», Бетховен своего «Фиделио», Вебер своего «Волшебного стрелка» писали с диалогом, мне становится грустно.

- А смешение прозы со стихами в шекспировских пьесах также раздражает вас?

- Тут разные личности говорят различным тоном; важные лица говорят в стихах, неважные в прозе. Но в опере то же самое лицо, которое только что пело, начинает говорить и, наоборот, лицо, только что говорившее, принимается петь. О, господствующие вкусы - ужасная вещь для искусства!

- Мне не известно, чтобы в Италии существовали оперы с диалогом.

- Итальянцы изобрели для своих комических опер «recitativo secco», совершенно правильный способ музыкально говорить; в серьезных операх у них только поют.

- Итак, и в этом отношении за ними преимущество в музыке перед другими нациями?

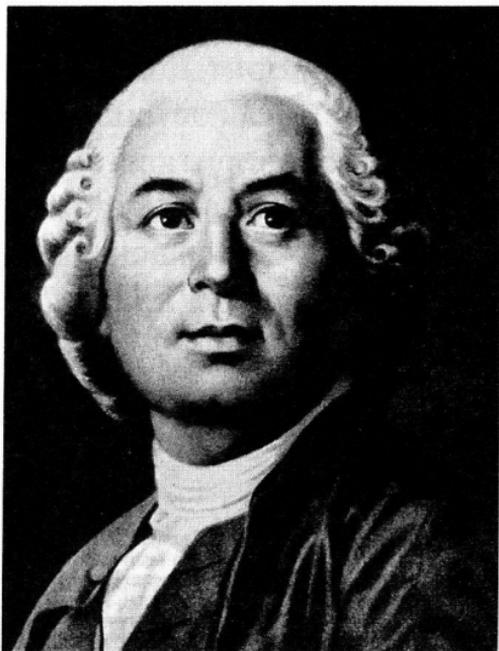
- Но, может быть, только в этом отношении.

- Ведь *Глюк*, *Моцарт* и вообще немецкая опера развилась под итальянским влиянием?

- Влияние на *Глюка* и *Моцарта* лишь внешнее, прежде всего обусловленное языком и музыкальными общепринятыми формами, но не отразившееся ни в их мелодике, ни в музыкальном выражении, ни в мыслях. *Глюк* ни французский, ни итальянский сочинитель, хотя он писал свои оперы на этих двух языках; так и *Моцарт* не итальянский сочинитель, хотя он большую часть своих опер писал на этом языке. *Глюк* писал глюковскую, *Моцарт* моцартовскую музыку, и немец называет их обоих своими оттого, что он в них чувствует немецких музыкантов, хотя они писали на чужом языке.

- Вы за национальное творчество в музыке или против?

- Мне кажется, что национальность той страны,



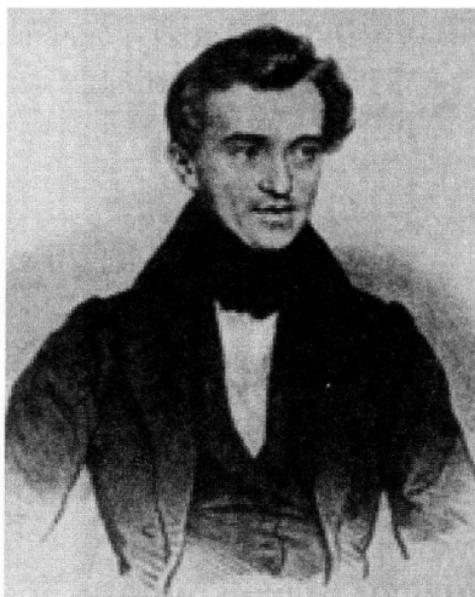
К. Глюк

в которой сочинитель родился и воспитывался, всегда будет проглядывать в его сочинениях, живи он даже в чужой стране и пиши на чужом языке. Пример тому: Гендель, Глюк, Моцарт и др. Но существует преднамеренное национальное творчество (ныне в ходу). Оно очень интересно, но, на мой взгляд, не может претендовать на всеобщее сочувствие; оно может возбуждать лишь этнографический интерес. Доказательством служит то, что, например, мелодия, вызывающая слезы у финна, оставляет совершенно равнодушным испанца, или ритм пляски, заставляющий прыгать венгра, не тронет с места итальянца. Плясовой ритм одной нации может быть навязан другой, так что она к нему привыкнет и даже найдет в нем удовольствие (как, например, вальс - ритм,

воспринятый почти всеми нациями), но вполне сочувствовать, относиться чуть не с исступлением к одной и той же мелодии или к одному и тому же ритму пляски две нации не способны. Сочинители с преднамеренным национальным стремлением должны довольствоваться признанием (часто боготворением) со стороны своих соотечественников; пренебрегать им не следует, ведь оно тоже имеет высокую цену и дает полное удовлетворение.

- Вы позабыли назвать имена немецких оперных сочинителей.

- Номенклатура их очень многочисленна (в комической опере от *Дитерсдорфа*, *Шенка*, *Миллера* до *Лорцинга*, *Флотова*, *Гетце* и т. д., в лирической и драматической опере от *Винтера*, *Крейцера*, *Вейгля* до *Вагнера*, *Гольдмарка*, *Неслера*, *Кречмара*



И. Штраус



Л. Шнор

и т. д., в оперетке от *Штрауса*, *Зуппе*, *Миллекера* до ежедневно появляющихся). Самые главные вам уже известны; из других многих следует считать более увеличивающими число, чем обозначающими искусство.

- Вы упомянули о виртуозном поле в музыкальном искусстве?

- Да, второе - всецело поглотившее публику поле, но перед тем чтобы его проходить, мы должны дать себе ясный отчет о состоянии инструментальной музыки после Бетховена.

- Заслуживает ли оно вообще внимания до появления Шумана?

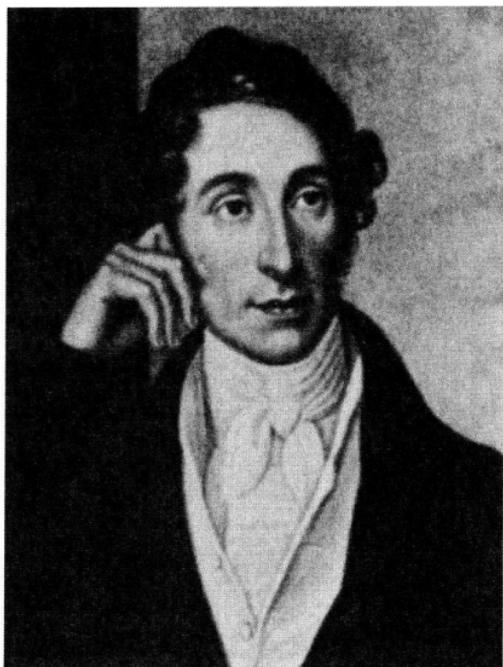
- В Германии редко композиторы посвящали себя исключительно вокальному сочинительству; большая часть из них сочиняла во всех родах

музыки. Про Вебера мы уже говорили, *Шпор* - глава немецкой скрипичной школы - писал во всех родах музыки и во всех был благороден и красив, но манерен до монотонности, и потому он, на мой взгляд, не долговечен; однако такие произведения как опера «*Joconda*», симфонии C-moll и «Освящение звуков», некоторые сочинения камерной музыки и, в особенности, его концерты для скрипки обеспечивают ему почетное место в музыкальной литературе. *Маршнер*, замечательнейший оперный сочинитель в промежутке между *Вебером* и *Вагнером*, сочинял также много инструментального, преимущественно в камерном стиле, также *Лахнер*, *Рейссигер* и мн. др.

- А Мендельсон?



Р. Вагнер



К. М. Вебер

- Для того чтобы оценить его по заслугам, нельзя умолчать о времени, когда в вокальном искусстве появлялось кое-что небезынтересное, но искусство инструментальное отмечается прозвищем «Kapellmeistermusik» (капельмейстерская музыка).

- Что следует понимать под этим названием?

- Оно относится к сочинителям, писавшим по всем правилам искусства, но без всякого творческого дарования и влечения, т. е. по данному шаблону.

- Кто же эти чиновники искусства?

- Большая часть творивших в указанное время. Я говорю про инструментальную музыку и тут приходится назвать *Маршнера, Лахнера, Линдпай-*

нтера, Рейссигера, Феска, Калливода и мн. др.

- Но ведь вы Маршнера назвали величиной?

- Его оперы «Вампир», «Храмовник и Жидовка» и в особенности «Ганс Гейлинг» отводят ему почетное место между сочинителями, но по своим трио для фортепьяно и вообще по своим инструментальным сочинениям (даже увертюрам к названным операм) он принадлежит к этой категории. О Лахнере следует, впрочем, заметить, что он в старости, в своих оркестровых «сюитах», при прежнем мастерстве в технике под влиянием нового времени сделал немало интересного. - Итак, представьте себе это время: в опере - эпигонство, в оратории и церковных сочинениях - сухость и школьное педантство, в симфонии и камерной музыке - капельмейстерская музыка, в сольных сочинениях для инструментов - оперные фантазии и вариации самого мелкого содержания - и вы будете в состоянии оценить, до чего появление Мендельсона должно было оказаться благодатным для музыкального искусства!

- Но почему же в нынешнее время даже музыканты относятся к нему с некоторым пренебрежением?

- Одна из главных причин - то огромное уважение, которым он пользовался при жизни и которое должно было породить впоследствии реакцию, - и действительно, нельзя отрицать, что в сравнении с другими великими сочинителями ему не доставало глубины, серьезности, величия, но все это возмещено столькими качествами, что, по моему убеждению, к нему, наверное, опять возвратятся с любовью

и почтением и будут еще им наслаждаться.

- Главная его производительность - инструментальная музыка?

- Все роды искусства, за исключением оперы, имели в нем одного из благороднейших представителей, и все его создания - образец по совершенству форм, по технике и по благозвучию. Кроме того, он в ином самостоятельный творец. Его «Сон в летнюю ночь» есть музыкальное откровение; тут все ново и гениально по изобретению, по оркестровой звучности, по юмору, лирике, романтике и - типично по воспроизведению мира эльфов. Его «Песни без слов» - сокровище по лирике и фортепианной прелести. Его прелюдии и фуги для фортепьяно (в особенности первая E-moll) - чудесное произведение по новому веянию в этой старинной форме. Его «Концерт для скрипки» *единствен* по свежести, красоте и благородной виртуозности; его увертюра «Фингалова пещера» - перл в музыкальной литературе. Эти произведения я считаю его самыми гениальными, но его симфонии, оратории, псалмы, песни, камерные сочинения и пр. ставят его наравне с высшими представителями музыкального искусства - а вообще я назвал бы его творчество лебединою песнью классицизма.

- Меня его музыка никогда не потрясала.

- «Кто не мочил слезами хлеб,

Без сна ночей не проводил...» и т. д.

Мендельсон и Мейербер были дети богатых родителей, получили самое утонченное воспитание и образование, были окружены в родительском доме самым избранным кругом знакомых, занимались

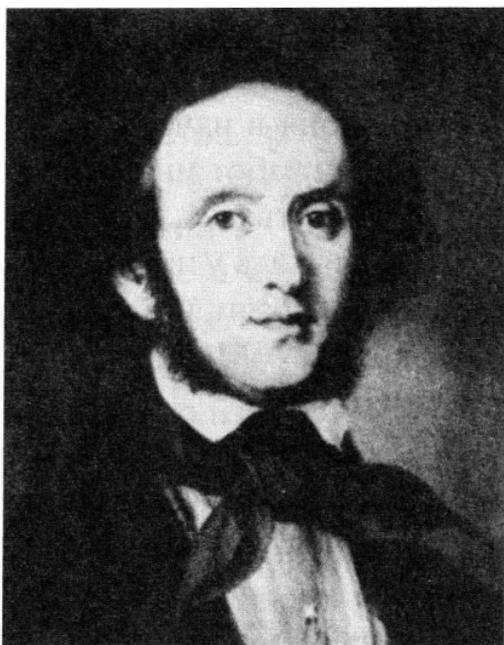
искусством не как средством к существованию, а по духовной потребности, испытали горечь жизни только в виде неудовлетворенного тщеславия или оскорбленного самолюбия в начале их музыкальной деятельности, не знали забот ни о насущном хлебе, ни о положении в обществе и т. д., - и это все звучит в их творчестве. Не слышать у них ни слез, ни душевного треволнения, ни горечи, ни даже жалоб.

- И несмотря на это Мендельсон так высоко стоит в вашем мнении?

- Да, потому что он создал столько прекрасного, совершенного, мастерского и, главное, потому что он спас инструментальную музыку от гибели.

- А современник его *Шуман*?

- Новое веяние (романтизм) в литературе всех стран в 20-50 годах нашего столетия нашло в Шумане свой музыкальный отзвук; даже борьба против формальности, педантизма, лжеклассицизма имела в нем своего музыкального представителя. Он воевал против филистеров, капельмейстерской музыки, «Zopfkritik» (косичковая критика), плохого вкуса публики, и это дало ему материал для чрезвычайно интересных музыкальных созданий, в особенности для фортепиано. Он во всяком случае был искреннее, теплее, задушевнее, фантастичнее, романтичнее, субъективнее Мендельсона. Более всего он мне симпатичен в своих произведениях для фортепьяно: *Kreisleriana*, *Fantasiestucke*, *Etudes symphoniques*, *Carnaval*, *Fantasie C-dur* и мн. др. суть перлы фортепианной литературы вообще, а его концерт *A-moll* так же *единствен* в фортепиан-



Ф. Мендельсон

ной литературе, как скрипичный концерт Мендельсона в скрипичной, затем в своих песнях; на третью ступень я ставлю его сочинения для оркестра и его большие вокальные сочинения. Новый фортепьянный стиль (не всегда благодарный, но всегда интересный), новые ритмы, богатая и новая гармония и очаровательная мелодичность - все это причисляет его произведения к наикрасивейшему что только мы имеем в музыке.

- Итак, по-вашему он совершенно безупречен?

- Этого я не скажу. Некоторая ритмическая монотонность, нагромождение гармонии, предпочтение форме песни, которая препятствует высокому полету мыслей и стесняет величину

рамки в его фортепианных сочинениях; нередко недостатки инструментовки в его оркестровых и камерных произведениях (удвоение голосов), иногда контрапунктическая только роль голосов в его больших вокальных сочинениях - все это бросает как бы легкую тень на его произведения, но все это исчезает перед удивительной прелестью мыслей.

- Как относится шумановская песня к шубертовской?

- Трудно тут сравнивать. - Мне *Шуберт* симпатичнее, потому что он первобытнее, сердечнее, проще, зато *Шуман* часто поэтичнее, тоньше. Во всяком случае песни *Шуберта*, *Шумана*, *Мендельсона* (и впоследствии в этом роде было писано много прелестного) составляют жемчужину в короне немецкого вдохновения.

- О ком теперь?

- О том, причисление которого к моим избранныкам вас так удивило.

- О, *Шопен*, это любопытно!

- Вы, вероятно, заметили, что все до сих пор поименованные великие люди отдавали все свое сокровеннейшее, я бы даже сказал прекраснейшее, фортепиано, но бард, рапсод, дух, душа этого инструмента - это *Шопен*. Фортепьяно ли вдохнуло ему, что он писал для него, или он вдохновил свои клавиши, не знаю, но только полнейшее поглощение одного другим могло вызвать такие создания. Трагизм, романтизм, лирика, героическое, драматическое, фантастическое, задушевное, сердечное, мечтательное, блестящее, величественное,

простота, вообще все возможные выражения находятся в его сочинениях для этого инструмента, и все это звучит на нем в самом прелестнейшем образе.

- Вы преступаете все пределы в похвале!

- Хотите слышать названия тех сочинений, которые это оправдывают? Его прелюдии (для меня перл его сочинений), большая часть его этюдов и ноктюрнов; его полонезы Es-moll, Cis-moll, Fis-moll, As-dur, в особенности A-dur и C-moll, которые мне всегда казались музыкальной картиной (A-dur) *величия Польши*, (C-moll) *ее падения*; его четыре баллады, его скерцо H-moll, B-moll, его сонаты B-moll и H-moll; из них первая, B-moll, - целая драма, с последней частью в ней (после столь



Й. Гуммель

необыкновенно типичного похоронного марша), которую я называю *ночное веяние ветра над гробами на кладбище*, и ко всему этому «last not least» (последнее, но не менее важное) - его мазурки! За исключением своих полонезов и мазурок, он не писал преднамеренно польскую музыку, но во всех его сочинениях слышатся рассказы, ликование о бывшем величии Польши, пение, горевание, плач о ее последующей гибели, и все это в прелестнейшем музыкальном выражении. В чисто музыкальном отношении, какая красота в творчестве, какое совершенство в технике и в формах, какой интерес и новизна в гармонии и часто какое величие! При том нельзя не отметить, что он тоже один из немногих, не имеющих себе предшественников, если не считать некоторого влияния *Гуммеля* на предпочтение к пассажам в первых его сочинениях. Кроме того в нем еще высокого интереса то, что он единственный из всех сочинителей, который, узнав свою специальность, только в этой специальности, т. е. для фортепиано, сочинял, а в других родах (за исключением весьма немногих песен) себя даже не испытывал. Он именно был душою фортепиано!

- Мне он тоже очень симпатичен, но я не думала, что он подает повод к такому боготворению.

- Кроме того я его считаю издыханием третьей эпохи музыкального искусства.

- Я бы вас попросила пояснить мне ваше разделение эпох, я его не совсем понимаю.

- Я вам не читаю лекции об истории музыки, а мы с вами разговариваем о ходе музыкаль-



Д. Эркель

ного искусства вообще и о главных личностях и деятелях в нем. - Вы уже знаете, что я считаю началом музыкального *искусства* Палестрину, и с него считаю первую эпоху нашего искусства, называя ее *органной и вокальной*, а самыми великими представителями этой эпохи и вместе с тем ее завершителями я считаю Баха и Генделя. Вторую эпоху я называю *инструментальной*, т. е. эпохой развития фортепьяно и оркестра; считаю ее с Ф. Э. Баха и до Бетховена включительно, а сего последнего ее главным представителем и вместе с тем ее завершителем, включая в нее Гайдна и Моцарта. Третью эпоху я называю *лирико-романтической*, считаю ее с Шуберта, включая в нее Вебера, Мендельсона, Шумана и Шопена, в котором вижу последнего

ее представителя. Все побочное в этом вопросе вы можете узнать из истории музыки.

- Я постараюсь вникнуть в ваше воззрение.

- Теперь обратимся ко второму имени, причисление которого к моим пяти именам вас так удивило, - это *Глинка*. Мы прежде говорили о национальной музыке, и вы знаете теперь мой взгляд на это, но *Глинка* в этом стремлении так замечателен, что он высоко выдается над всеми другими, старавшимися о том же. *Шиллер* сказал: «*Никогда боги не появляются одни*», и это применяется и к нашему искусству; для всякого его выражения появляются целые группы, их мы видим и в области национального творчества в музыке. Таковы



Б. Сметана

Эркель в Венгрии, *Сметана* в Богемии, большая часть сочинителей в Швеции и Норвегии, прежде *Бальер* и теперь многие другие в Англии и т. д. У всех их мы слышим подле какой-нибудь песни, или хора, или танца национального характера общую музыку. У *Глинки* это иначе; у него от первой до последней ноты, как в увертюре, так и в вокальной части оперы (речитативы, арии, ансамбль) мелодика, гармония и даже оркестровка - все в национальном духе. В своих операх он обыкновенно берет две национальности, так в «Жизни за Царя» русскую и польскую, в «Руслане и Людмиле» русскую и кавказскую. Характер обеих национальностей звучит во всей опере, притом с мастерским совершенством и с удивительной техникой в чисто музыкальном отношении.

- Ведь у него арии и ансамбли также по итальянским образцам?

- Формы сочетания сдержаны, так как он находился под влиянием итальянской оперы, господствовавшей в России до нашего времени; но мелодика, гармония, творчество и настроение у него специально национального характера.

- Сколько мне известно, он был исключительно вокальным сочинителем?

- Он писал мало инструментального, но в этом числе вещи вроде Капричио для оркестра на народную тему, «Камаринская», которая служит типом для русского инструментального творчества и есть действительно гениальное произведение. Он написал прелестные антракты к трагедии «Князь Холмский», в которых с замечательной

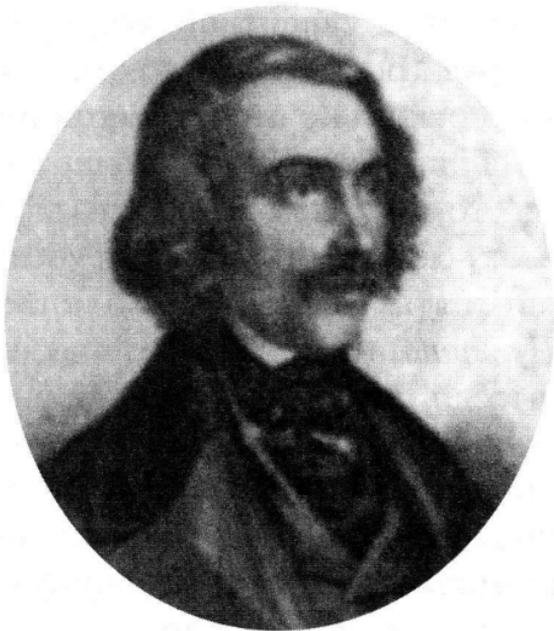
верностью схвачен еврейский дух, чрезвычайно интересные оркестровые вещи на испанские народные темы и несколько мелких сочинений для фортепиано. Главное же его творение - опера, но несмотря на это, он для меня один из моих *пяти*.

- Я не могу сказать, что вы меня убедили касательно ваших пяти избранных; что до *Баха*, *Бетховена* и *Шуберта*, то я с вами совершенно соглашюсь, а что до других, то могу наконец допустить, что вы как фортепианист так высоко ставите *Шопена* и как русский - *Глинку*.

- Теперь, перед тем как вступить в новейшую эпоху сочинительства (четвертую эпоху музыкального искусства), мы должны прежде пройти поле виртуозности. Виртуозы делятся на два разряда: на виртуозов прежней эпохи, в которой они были



К. Литинский



А. Серве

исполнителями большею частью своих собственных сочинений, и виртуозов следующей за тем эпохи, когда они большею частью только исполнители чужих сочинений. Для нас интересна только прежняя эпоха, так как только она имела некоторое влияние на ход музыкального искусства. О духовых инструментах нечего много распространяться; виртуозы на этих инструментах могли влиять лишь на техническую их сторону, касательно их устройства и употребления в оркестре; литература их была всегда плачевна за исключением нескольких пьес, писанных для них великими сочинителями (*Гендель, Вебер*).

О скрипке до *Паганини* и *Шнора* мы уже говорили; если мы прибавим еще имена *Роде, Крейцер, Молик, Липинский, Берю, Вьетан, Давид, Эрнст,*

Венявский, сочинения которых имеют высокое значение для этого инструмента, но не для музыки вообще (для нее имеет, однако, большое значение то, что писали Бах, Бетховен и Мендельсон для скрипки), то мы и с этим инструментом можем покончить. Виолончельная литература, представители которой прежде были *Ромберг*, *Дюпор* и др., а впоследствии *Серве*, *Давыдов*, *Поппер* и др., имела еще меньше влияния на искусство вообще, чем скрипичная, но нельзя, однако, умолчать, как живительно повлиял *Паганини* на скрипку, а *Серве* на виолончель в техническом отношении и этим опосредованно на искусство вообще. О влиянии певцов-виртуозов на сочинение (оно было весьма не благотворного свойства) мы



А. Вьетан



И. Б. Крамер

уже говорили. Итак, мы переходим к тому инструменту, который в музыкальном искусстве занимает самое выдающееся место, а именно к *фортепиано*. Уже по своему звуковому объему, который уступает только органу (перед этим же он имеет преимущество нюансировки звука «р» и «f»), он музыканту должен был сделаться привлекательным. Кроме того, по возможности одному обладать этим объемом, еще и по возможности, столь драгоценной для сочинителя, индивидуального на нем исполнения (ведь во всяком другого рода исполнении он зависит не от себя одного, а от многих других). Таким образом, фортепьяно сделалось как бы фотографическим аппаратом сочинителя, как бы музыкальным словарем или лексиконом публики, как бы *инструментом музыки* вообще. Все великие сочинители были также виртуозами

на фортепиано, о них мы уже говорили; теперь мы должны говорить о великих виртуозах, которые были также сочинителями. Тут мы должны начать с *Клементи*, которого можно назвать отцом или учителем новейшей фортепианной виртуозности. Кто были учителями Скарлатти, Куперена, Рамо, Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта и даже Бетховена мы не знаем и можем только удивляться, как они достигли своей виртуозности (техники), в особенности Скарлатти, Бах и Бетховен, техника которых еще и для нас представляет трудную задачу. Для нас *Клементи* - первый представитель фортепианной педагогики и его «*Gradus ad Parnassum*» («Лестница к Парнасу») до сих пор вернейший путеводитель к виртуозности; но его сонаты (некоторые, правда, не без художественная достоинства)



Калькбреннер



К. Черни

суть тип того схоластического периода, в котором, под покровом классических форм, главный интерес составляет виртуозная техника. Не на фасаде, а на заднем плане храма искусства должны находиться имена: *Дуссек, Штейбельт, Крамер, Гуммель, Фильд, Черни, Мошелес, Калькбренер, Герц* и многие другие, с которыми прежде дошла до хилости соната, потом фортепьянный концерт стал обрабатываться только ради *пассажей*, а «Polacca», «Rondo brillant», «Rondo a la cosaque» и тому подобное сделались, к сожалению, главными творениями и составляли главную пищу публики. Больше всего злоупотребляли «варьяцией». Эта стариннейшая форма инструментальной музыки, дошед-

шая у Бетховена до этического, опускается до *герцовской* ничтожности¹; но с Мендельсоном и в особенности с Шуманом она, к счастью, опять возвышается до высокой степени процветания. Только этюд педагогического свойства получает существование, достойное уважения.

- Названные вами лица были ведь большею частью современниками Бетховена, Шуберта и Вебера?

- Но они совершенно завладели публикой. Фортепьянный Бетховен сделался после смерти (за исключением двух-трех сонат, приобретших себе некоторую популярность) только тайным



А. Герц

¹ Мендельсон счел даже ненужным назвать свои вариации «Variations serieuses» (серьезными вариациями), дабы их отличить от господствовавших в его время вариаций.



И. Мошелес

культом некоторых музыкальных фанатиков. Фортепьянный Шуберт был совершенно игнорирован. Фортепьянный Вебер был в ходу, но только в некоторых пьесах, как более серьезное выражение господствовавшей тогда литературы. Но между прежденазванными все-таки *Гуммель*, *Фильд* и *Мошелес* блестят как метеоры. Гуммель, не будь он заражен шаблонностью и одержим страстью к пассажу, мог бы считаться между *действительными* сочинителями; сочинения вроде «Сонаты Fismoll», «Сонаты для четырех рук», «Фантазии Esdur», «Септета», концертов A-moll и, в особенности, H-moll дают ему право на место в «parterre des rois» (партер королей) в храме искусства. - За ним *Фильд* творил, хотя в маленькой рамке, но заме-

чательное и имевшее некоторое влияние, в его ноктюрнах. Мошелес также заслуживает уважения. Его концерт G-moll всегда останется очень красивым сочинением. Не переставая быть схоластиком, он в то же время один из первых ввел вместо вариации фантазию на оперные темы и тем заставил обращать внимание на драматическую фразировку в исполнении на фортепиано. Но вдруг появляются три личности (опять в одно и то же время!): Тальберг, Лист и Гензельт, придающие фортепьяно совершенно новый характер, направляющие его со стиля гаммы и пассажей на пение с аккомпанементом арпеджио (Тальберг), на оркестральность (Лист), на многоголосность и широко расположенную гармонию (Гензельт). Тальберг и Лист вытесняют вариации на одну тему и вводят фантазию на несколько оперных тем, но уже не с мошелесовской простотой, а с до тех пор неслыханными, виртуозными прикрасами; как высшую степень эффекта, две темы разом, звучащие в одно время. - Лист и Гензельт придают эту эстетический характер, переводя его из педагогической в художественную жизнь (равно этюдам в живописи), дают каждому из них заглавие или название, вроде «Mazepa», «Orage, tu ne saurais m'abattre», «Si oiseau j'etais, a toi je volerais» и т. д.¹ Все трое вводят транскрип-

¹ Мошалеса «Etudes caracteristiques» - произведения того же времени. Шопен писал свои этюды также в то время без особенных названий, ни заглавий, ни программы, но содержащие в себе целый психологический мир, так E-dur, Es-moll, Cis-moll, B-moll, C-moll и многие другие. Я отделяю этюды этих двух сочинителей от этюдов вышеназванных виртуозов, потому что нахожу в них больше серьезных художественных качеств.

цию оркестровых сочинений и песен для фортепиано, ритмы танцев с бравурной и концертной отделкой, открывают вообще для фортепьяно время трансцендентальной виртуозности.

- А какое влияние могла она иметь на ход музыкального искусства?

- Виртуозность вообще всегда имела влияние на сочинительство - она обогащает средства для сочинения и расширяет горизонты выражения. Так как великие сочинители были сами виртуозами (т. е. отличными техниками на своем инструменте), они своей техникой влияли на сочинителей «*minorum gentium*» (меньшей братии). Таким образом, одно шло с другим рука об руку: сочинительство находилось под влиянием виртуозности, а она, в свою очередь, под влиянием сочинительства. Кроме того, виртуозность влияла всегда на постройку и усовершенствование инструментов. Например, если Бетховен в сонате оп. 110, в начале адажио, заставляет ударять один тон двадцать восемь раз, то это есть виртуозное требование к фабрикантам фортепьяно найти возможность продления звука на этом инструменте.

- Отчего же критики восстают против виртуозов и относятся к ним с пренебрежением?

- Восстают против тех, которые употребляют виртуозность как цель, а не как средство. Я отчасти против такого идеального взгляда; я нахожу: «*Es muss auch solche Kautze geben*» (и такие чудаки нужны), потому что, во-первых, совершенство всегда должно быть почитаемо, где бы оно ни про-

являлось; во-вторых, и их влияние, хотя и не непосредственное, проглядывает в искусстве. Так, Паганиниевские сочинения для скрипки, наверно, не имеют особенно высокого и художественного достоинства, но Паганини вдохнул новую жизнь в скрипку; сочинения *Серве* для виолончели имеют еще гораздо меньше музыкального значения, но Серве вдохнул новую жизнь в виолончель; сочинения *Тальберга* для фортепьяно весьма мелкого свойства, но Тальберг вдохнул новую жизнь в фортепьяно и т. д. Новейшие виртуозы, не смея выступать с своими собственными сочинениями и исполняя лишь чужие, не могут показать то, на что они способны, и дают только то, что им предписано, и потому замечается падение виртуозности, так как только в своих собственных сочинениях можно «рубить с плеча», а виртуозное «рубить с плеча» могущественный двигатель; оставаться в указанных границах очень похвально и благородно, но оно не подвигает. - Бывало, виртуоз своими требованиями заставлял производителей инструментов совершенствовать их; теперь эти производители стараются всевозможными изобретениями заставлять совершенствоваться исполнителей. Очень хороших пианистов нынче много, но виртуозов на этом инструменте в смысле двигающего вперед, я, как последнего, могу назвать только *Таузига*; по части скрипки *Венявского*, по части виолончели *Давыдова* и по части пения *Виардо-Гарсиа*.

- В этом отношении я с вами отчасти могу согласиться. Я тоже нахожу, что нынче принуждают

виртуозов совершенно отказываться от своей индивидуальности и этим порождают музыкальную (как бы) добропорядочность, которая наконец делается безынтeресной и подчас даже скучной.

- Но теперь вы ужаснетесь тому, что я скажу. Я нахожу, что со смертью Шумана и Шопена - «*finis musicae*» (конец музыке)!

- Ха, ха, ха, ха! Это вы в шутку говорите?

- Нет, совершенно серьезно. Я говорю касательно музыкального творчества, мелодии, мыслей вообще. Теперь пишется много интересного, даже ценного, но красивого, высокого, великого, глубокого нет - в особенности по части инструментальной - а она, как вы уже знаете, для меня служит мерилom.

- Чем вы хотите это доказать?

- Тем, что теперь колорит берет верх над рисунком, техника над мыслью, рамка над картиной и т. д.

- Но тут я требую более определенного объяснения.

- Три имени суть главные представители нового времени в музыки (*четвертая* эпоха музыкального искусства): *Берлиоз*, *Вагнер* и *Лист*. Самый интересный из них уже по времени, когда он появился (около 30-х годов), а также потому, что он не сделался новатором, а таковым выступил тотчас же при начале своей карьеры, - это *Берлиоз*. Он находил в оркестре новые звуковые краски, не придерживался требуемых форм сочинения, придавал большое значение обработке своих текстов (декламации), звукоподражанию (программ-

ная музыка), ввел реальность в музыку (так «Tuba mirum» в своем «Реквиеме» он изображает множеством медных инструментов, расставленных по разным концам зала или церкви), любил особенности в инструментовке: целые аккорды для 8 пар литавр, аккорды для контрабасов «divisi» (разделенные), флажолеты для струнных инструментов и т. д., но специально музыкального, мыслей, мелодичности, красоты форм, богатства гармонии (в этом отношении он даже просто слаб) в нем не найти! Все у него ослепительно, эффектно, интересно, умно, но все предумышленно, не красиво и не велико, не глубоко и не высоко. И играйте любое его сочинение на фортепиано¹ даже в четыре руки (т. е. многозвучно), отнимите колорит инструментовки и останется - ничего! Но играйте 9-ю симфонию Бетховена на фортепьяно даже в две руки (т. е. малозвучно) и вы будете подавлены величием мыслей и выражением задушевного! Одно его сочинение, однако, я исключаю: увертюру «Римский Карнавал». Это чудесное сочинение также в отношении замысла.

Вторая личность - это *Вагнер*.

- Этот меня больше всего интересует.

- В 1845-1846 году я в Берлине однажды был у *Мендельсона* и застал у него также *Тауберга*, который, увидав на фортепьяно партитуру «Тангейзера», спросил у Мендельсона, какого он мне

¹ Это, по моему мнению, вернейшая проверка оркестрового сочинения, оперного или оратории, т. е. по отношению к их специально музыкальному достоинству. Это как бы фотографический снимок с картины.

ния об этом сочинителе? Мендельсон ответил: «Человек, пишущий слова и музыку сам к своим операм, во всяком случае необыкновенный человек». Да, он необыкновенный человек, но и не опровергающий моего взгляда о сочинителях нового времени; и он также чрезвычайно интересен, чрезвычайно замечателен, но великим или красивым, высоким или глубоким в специально музыкальном отношении я его не назову.

- Уж не станете ли вы отрицать в нем также и новизну?

- Он так многосторонен, что о нем трудно высказать одно общее суждение. Кроме того он в своих принципиальных взглядах на искусство так мне не симпатичен, что мое суждение о нем вас только может разозлить.

- Имея терпение выслушать все вами сказанное до сих пор, я сумею выслушать ваше мнение и о нем!

- Он находит в *вокальной* музыке высшее выражение этого искусства; для меня (за исключением песни и церковной молитвы) музыка начинается только с прекращением слов. Он говорит *об одном общем искусстве*, соединении всех искусств в театре, я нахожу, что этим он ни одному из них не придает должного значения. Он стоит за сказку, т. е. сверхъестественное, для оперных сюжетов; по моему, сверхъестественное есть всегда холодное выражение искусства: оно может быть интересным, даже поэтичным зрелищем, но никогда *драмой*, потому что мы не можем сочувствовать сверхъестественным существам. Когда деспот приказыв-

вает отцу прострелить яблоко на голове своего сына - или когда жена спасает мужа от кинжала врага, бросившись между ними, - или когда сын должен отречься от своей матери и объявить ее умалишенной, дабы спасти ей жизнь, то это потрясает нас до глубины души, пето ли оно, или говорено, или даже выражено только мимикой. Но когда герой делается невидимым, одевши шапку-невидимку, или когда беспредельная любовь порождается посредством любовного напитка, или рыцарь является на лебедь, который под конец окажется принцем - так это все будет очень красиво, очень поэтично для глаз и ушей, но наше сердце, наша душа останутся при этом равнодушны. «*Leitmotiv*» (руководящий мотив) для особенной личности или особого положения такой наивный прием, что он может более подходить к комическому, чем требовать серьезного отношения. *Намек* (в музыке довольно старый прием) иногда действителен, но им не должно также злоупотреблять, а повторение того же самого мотива при каждом появлении личности или даже только при напоминании о ней, и при каждом положении, это ультра-характеристика, я бы даже сказал карикатура. *Исключение арий и ансамблей* из оперы, по моему мнению, психологическая неправильность. Ария в опере то же, что монолог в драме - душевное настроение лица до или после какого-нибудь происшествия; также и ансамбль - душевное настроение нескольких лиц. Как это может быть исключено? Лица, говорящие только друг с другом, никогда сами с собой (т. е. к публике),

делаются наконец неинтересными, потому что не узнаешь никогда, происходит ли что-нибудь внутри их и что именно. Любовный дуэт, в котором ни разу не слышно взаимного блаженства (т. е. взаимного пения), не может быть вполне правдивым; не достает совместного восклицания глаз о глаз, грудь о грудь: «я тебя люблю!»

Оркестр в его операх *слишком* интересен; он уменьшает интерес вокальной части, и хотя ему намеренно предоставляется именно выразить все то, что происходит в душе действующих лиц, так как они сами этого не делают, то эта-то придаваемая ему важность и вредна, потому что она делает пение на сцене почти излишним; иногда хочется попросить его помолчать, чтобы послушать поющих на сцене. Трудно найти оркестр в опере интереснее оркестра в «Фиделио» Бетховена, но тут ни на минуту не чувствуется это желание. *Не видеть перемену декораций* вследствие поднимающегося пара просто невыносимо. Театральных невозможностей не изменишь; перемена декораций немислима иначе как посредством перемены декораций, - опущением ли ее вниз, или подниманием вверх, или опущением занавеса, или застиланием парами, - иллюзия во всяком случае прервана, но всякий из этих способов более допускаяем, чем шипящая симфония поднимающихся паров. *Погружение зрительной залы в темноту* во время исполнения есть тоже более каприз, чем действительная эстетическая потребность; процент освещения, который сцена и действующие лица через это выигрывают, далеко не так велик, чтобы заставлять ощу-

щать зрителя целый вечер потребность в спичках. За это нововведение ему, вероятно, будут благодарны только директора частных театров, так как это уменьшает расходы по освещению. *Невидимый оркестр*, который может быть эффектен лишь для первой сцены его «Rheingold» («Золото Рейна») есть ультраидеальное требование, несостоятельное ни по отношению к какой-нибудь другой опере, ни даже к его собственным. Уже глухой звук оркестра делает это нежелательным; кроме того, невидимая музыка допускаема только в церкви, где человек должен смотреть не вокруг себя, а в самого себя.

Существуют, правда, несколько (очень мало) сочинений (большею частью Бетховена и Шопена), которые при невидимом исполнении могли бы производить большее впечатление, но, например, увертюра к «Тангейзеру» во всяком случае должна проиграть, если не видеть движения рук при скрипичной фигуре в конце.

Мало ли что мешает при созерцании или слушании произведения искусства, когда исходишь из высшей, идеальной точки зрения, но нужно подчиняться обстоятельствам и не требовать невозможного. Видеть дирижирующим капельмейстера или играющим оркестр при оперном представлении совсем не так уж страшно, чтобы из-за этого быть принужденным терять чисто музыкальный, звуковой эффект.

- Вы все говорите о его принципах и ничего не высказываете про его музыку.

- Объявление догмата непогрешимости папы отдалило, может быть, многих от католической

религии. Если бы Вагнер сочинял, исполнял и издавал свои произведения, не высказываясь сам о них в своих литературных сочинениях, их бы хвалили, хулили, любили или нет, как это бывает со всеми сочинителями; но выставить себя единственным подателем благ - это порождает протест и сопротивление. Правда, он написал много замечательного («Лоэнгрин», «Мейстерзингеры» и «Фауст-увертюра» для меня лучшие его вещи), но принципиальничанье, мудрствование, претенциозность в его творчестве для меня умаляют большую часть их достоинства.

Отсутствие натуральности, простоты в его музыке делают ее для меня несимпатичной. Все действующие лица в его операх ходят на котурнах (в смысле музыкальном), всегда декламируют, никогда не говорят; они всегда боги, полубоги, никогда не люди, не простые смертные. Во всем пафос, никогда жизненный драматизм; все производит впечатление шестистопного александрийского стиха, холодного, натянутого «Stabreim» (средневековой рифмы). И в его мелодии все или лиризм или пафос, другого настроения не слышать; она хотя благородна и широка, но всегда только благородна и широка; ритмическая прелесть и разнообразие в ней отсутствуют, различие музыкальной характеристики тоже: ни *Церлина*, ни *Леонора* у него не мыслимы. Даже в «*Эвхен*», в его «*Мейстерзингерах*», уменьшительное в имени только читается, но не слышится в музыке. Никогда мелодия, музыкальная мысль не рисует у него личности, всегда это делает только

слово. «Leitmotiv» изображает только внешность личности (не душу ее), и потому его оперы (за малыми исключениями), играемые на фортепьяно без подложенных под ноты слов, будут не понятны, тогда как «Дон Жуан», «Фиделио» и «Фрейшюц» в этом же исполнении дают и без подложенных под ноты слов приблизительное понятие о разных характерах и даже о действии пьесы. В его оркестре есть, правда, новизна и он импонирует, но он нередко монотонен в средствах для эффекта, а в местах аффекта действует на нервы как в нежных, так и в энергических местах и лишен экономии и разнообразия в оттенках, потому что Вагнер (впрочем, нынче все) с самого начала своего произведения и до конца пишет всеми, какие только существуют, красками (музыкально). Итак, он, правда, очень интересное явление в музыке, но в специально музыкальном отношении, в сравнении с прежними величинами, величина, по-моему, очень спорного свойства.

- Глас народа признал его за гения.

- Публика так часто читала и слышала о своей неспособности признавать гениев при их жизни, что она готова ныне каждого признать за гения из боязни навлечь на себя упрек в не признавании.

- Но вы не признаете, что Вагнер вдохнул новую жизнь в оперу?

- Каждое искусство имеет свои особенные условия жизни, свои особенные потребности, свои ограничения; также и каждая отрасль искусства. Хотите из оперы сделать что-нибудь другое чем оперу, может быть, весьма интересно, но это унич-

тожает именно оперу. Для меня это то же, что страсть фортепьянных мастеров вкладывать в фортепьяно струнные или духовые инструменты для продления звука - совершенно лишнее дело. Адажио Бетховена или Ноктюрн Шопена задуманы для фортепьяно и для характера его звука; переложение их для других звучностей есть не что иное, как *окрашивание белой мраморной статуи*. (Другое дело переложение оркестрового сочинения для фортепьяно, это *фотография*). Итак, Вагнер создаст новый род искусства - «музыкальную драму». Была ли в ней потребность и имеет ли она задатки жизненности - это укажет время.

- Умалить мое поклонение ему вам все-таки не удалось.

- Мне и на ум не приходит навязывать вам свои мнения в каком-либо из до сих пор затронутых вопросов, я их только высказываю.

Третий в «*ars militans*» (воюющее искусство) это *Лист*. Для меня он как бы демон музыки: прожигающий своею мощью, опьяняющий ширью своей фантазии, чарующий своею прелестью, в своем полете возносящий до недосыгаемых высот и увлекающий в бездонную глубину, все формы искусства допускающий и воспринимающий, идеальный и реальный в одно и то же время, все знающий и на все способный, но - во всем фальшивый, мятежный, неправдивый, комедиант и носящий в себе принцип зла. В его артистической карьере два периода: первый виртуозный, второй сочинительский. Первый, по-моему, его блистательный период. Не достигнут и не достигим в своей фортепья-

янной игре, при том очень интересный в виртуозных сочинениях для своего инструмента (фантазии на оперные мотивы, этюды, транскрипции песен, венгерские рапсодии, мелкие концертные пьесы, переложения оркестровых сочинений), он сиял яркой звездой на музыкальном небосклоне в 1830-1852 годах и ослеплял публику всей Европы своим блеском. Он выступил одновременно с Тальбергом, и стоит только сравнить фантазии их обоих на темы «Дон Жуана», чтобы убедиться, какая неизмеримая разница существовала между этими двумя виртуозами. *Тальберг* - приглаженный, вылощенный, прилизанный, ничтожный, салонный джентльмен (в смысле музыкальном), *Лист* - поэтическая, романтическая и высоко музыкальная, импонирую-



С. Тальберг

щая личность (в смысле музыкальном), с длинными волосами, с дантевским профилем, с чем-то подкупающим во всем его существе. Касательно его фортепьянной игры слова слишком бедны для выражения; она была несравненна во всех отношениях, представляя высшую степень того, что вообще способно дать исполнение. Как жаль, что фонограф не существовал в то время, чтобы воспринять эту игру и передать следующим поколениям, которые ведь не могут иметь малейшего понятия о том, что значит настоящая фортепьянная игра; нужно было слышать *Шопена, Листа, Тальберга и Гензельта*, чтобы понять, что такое фортепьянная игра! Ко всему этому за *Листом* еще та великая заслуга, что он словом, игрою и литературными сочинениями представлял публике неизвестных ей сочинителей и также восстанавливал забытых или непризнанных ею. Что же касается его второго, сочинительского, периода, то он, по моему мнению, печального свойства. В каждом его сочинении - «*man merkt die Absicht und wird verstimmt*» (проглядывает умысел и сердит нас). До крайностей доходящая программная музыка, вечная рисовка, в церковной музыке - перед Богом, в оркестровых произведениях - перед публикой, в транскрипциях - перед сочинителями¹, в Венгерских рапсодиях - перед цыганами. «*Dans les arts il faut faire grand*» (в искусствах должно творить на

¹ Только в «*Erikoenig*» («Лесной царь») Шуберта она вполне гениальна, в большей же части других песен переложение мелодии фразами в разные регистры, нередко изменения и даже прибавления делают их крайне неудовлетворительными.

большую ногу) было его частой поговоркой, и поэтому в его сочинениях вечное преувеличение. Его страсть к изобретению *нового* во что бы то ни стало довела его до затеи составлять целые сочинения (сонаты, концерты, симфонические поэмы и т. д.) из *одной* темы - затея совершенно не музыкальная. Тема имеет свой определенный характер, свое настроение; когда ей придают разные характеры и настроения посредством изменения ритма и темпа, то все сочинение теряет вообще характер и настроение и может только по большей мере доходить до формы вариации¹. Формы сочинения установил не каприз одного какого-нибудь сочинителя, а они выработались временем и эстетическими потребностями. Так, форма сонаты - отбросить ее значит фантазировать, но фантазия не есть симфония, ни соната, ни концерт. Архитектура в своих основных законах есть самое родственное музыке искусство. Можно ли себе представить бесформенный дом, или церковь, или любое строение? или строение, в котором фасад изображает церковь, остальная часть строения - павильон для цветов, боковая часть - железнодорожный вокзал, другая часть - фабричное здание и т. д.? И потому бесформенность в музыкальном сочинении равняется импровизации и даже в не-

¹ Фантазия С-dur Шуберта построена также на одну тему; но она, во-первых, фантазия, т. е. сочинение, не стесненное требованиями теоретических форм, во-вторых, она состоит из четырех частей, из которых каждая имеет свое определенное настроение и полную разработку - в ней нет эпизодического появления темы то в темпе адажио, то в темпе аллегро, то в характере скерцо, то в трагическом характере и т. д.

которой степени бреда. - «Симфоническая поэма» (так он называет свои оркестровые сочинения) должна, может быть, представить новую форму сочинения; существует ли потребность в ней и будет ли она иметь жизненность - укажет опять же, как и у вагнеровской «музыкальной драмы», время. Его инструментовка обнаруживает то же самое мастерство, как у Берлиоза и у Вагнера, носит даже их отпечаток; при том можно, однако, отметить, что его оркестр есть *фортепьяно-оркестр*, потому что его сочинение звучит как инструментованное фортепьянное сочинение, а его фортепьяно есть оркестр-фортепьяно не только в смысле могущества, но и в смысле разнообразия звуковых красок. *Берлиоза, Вагнера и Листа* я назвал бы виртуозами оркестрового сочинительства и согласен допустить, что их манера «рубить с плеча» может быть двигателем для появления будущего гения, но в смысле специально музыкального творчества я ни одного из них не могу признать сочинителем уже по одному тому, что кроме вышесказанного у всех трех совершенно отсутствует одна из главных прелестей творения - наивность, эта печать гениальности и притом доказательство, что и гений ведь в конце концов не более как человек...

Их влияние на нынешних сочинителей важно, но, по моему мнению, не благотворно; притом не безынтересно проследить - *кто* из них и *где* имеет наибольшее влияние. В Германии влияет *Вагнер* преимущественно на оперу и *Лист* на некоторых инструментальных сочинителей; во Франции и

в России только *Берлиоз* и *Лист*, но исключительно только на инструментальную музыку, так как во Франции опера держится на мейерберовской почве, а в России она всецело возвращается в преднамеренно национальном направлении. В Италии преимущественно только *Лист*, влияние которого навело даже тамошних молодых авторов на инструментальное сочинительство, что до сих пор итальянцам было вовсе не по нутру, и, на мой взгляд, оно, несмотря на все, так и останется в будущем.

- Итак, по-вашему, нынешний период творчества не что иное, как переходный период?

- В крайнем случае. Выработается ли в нем что-нибудь и что именно - это еще впереди; я, вероятно, до этого не доживу. Итак, я плачу на реках Вавилонских и для меня арфа замолкла!

- Если это действительно так, то это значит, что вы вкусили от древа познания и этим утратили рай наслаждения.

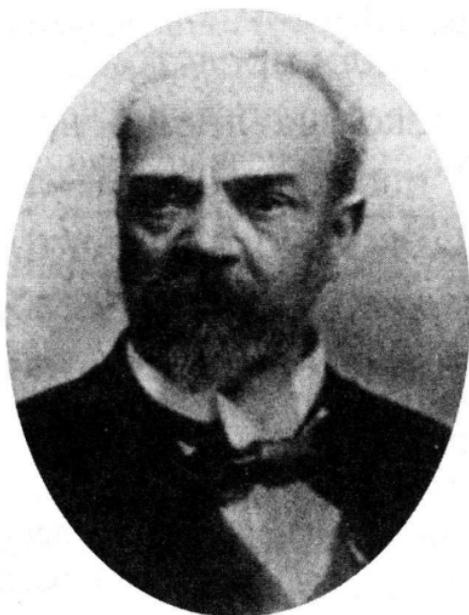
- Мне остается еще только наслаждение воспоминаний.

- Так, по-вашему, ничего великого в музыке не остается ожидать?

- Кто может осмелиться предсказывать будущее? Я говорю только про нынешнее.

- Но про живых как: *Брамс*, *Дворжак*, *Григ*, *Гольдмарк*, *Сен-Санс*, *Массне*, *Верди*, *Гуно*, *Чайковский* и другие по композиторству, *Иоахим*, *Саразат*, *Бюлов*, *Дальбер*, *Штокгаузен*, *Фор*, *Пати* по исполнению?

- «*De vivis nihil nisi bene*» (про живых только хорошее) и ведь большинство вами упомянутых дети



А. Дворжак

прежней эпохи, а я говорю о подростках.

- Кому нынешнее не нравится, тот может наслаждаться былым; ведь оно преподносится ему теперь чаще и лучше, чем когда-либо.

- Чаще - это правда, даже слишком часто; нынче, право, слышишь чересчур много музыки.

- Так вы тоже против распространения музыки?

- Этот вопрос имеет две стороны, из коих каждая может быть правильна, и сколько я о нем ни думал, но к заключению, которая из них правильнее, не мог прийти. Желательно, правда, чтобы масса слушала произведения великих мастеров музыки и при слушании приносила с собой некоторое понимание; для этого требуются учреждения музыкальных школ, садовые, народные, филармонические, симфонические концерты,

общества пения и т. д. Но с другой стороны, я чувствую, что музыкальное искусство требует посвящения в него, служения в храме, доступного только посвященным; оно хочет быть чем-то избранным для избранных, вообще хочет носить нечто таинственное и в самом себе и для окружающих. Которая из этих двух сторон более правильная? Я, например, не желал бы слышать в садовом или народном концертах девятую симфонию, или последние струнные квартеты, или последние фортепьянные сонаты Бетховена, и не потому, что они могли бы быть не поняты, а именно потому, что их могли бы понять.

- Вы уж чересчур вдаетесь в парадоксы.



К. фон Бюлов



П. Чайковский

- Мне также не ясно, способствуют ли или способствовали ли *музеи* образованию народа (в настоящем смысле) в пластических искусствах, или они были и есть только образовательные учреждения интеллигентной части публики?

- Я думаю, что музыкальное искусство подлечит, в отношении к образованию народа, совершенно иным условиям, чем классические искусства, и потому не может быть сравнено с ними.

- Итак, оставим этот вопрос вообще неразрешенным, но я серьезно того мнения, что, например, сочинителю нынче очень трудно музыкально сосредоточиться (одно из главных условий для

творчества); он обязан слишком много слушать чужую, не свою собственную музыку. - Подумайте, что он, после напряженного зимнего сезона и после все более и более возрастающих музыкальных фестивалей в весеннее время (о публике я уж не говорю и только дивлюсь ее чрезмерной любви к музыке!), усталый, может быть, даже больной, спасается на воды и там должен три раза в день слушать концерты, и будь еще тамошние программы составлены из народных песен, из танцев, из маршей, и т. д., нет, это опять увертюра из «Тангейзера», «Feuerzauber» («Чары огня»), опять Моцарт, Вебер и т. п.

- Но ведь публика не состоит же из одних музыкантов, не желающих слышать музыку.

- Я готов утверждать, что поэтому-то она редко возвращается домой совсем вылечившейся. Но будем опять говорить серьезно. Вы говорили прежде о лучшем исполнении классиков в настоящее время - в этом я сомневаюсь. Находят же именно нынешние исполнители (капельмейстеры и виртуозы) удовольствие в произволе при исполнении ими сочинений (в этом большею частью виноваты Вагнер и Лист), в перемене темпов, в ферматах, замедлениях, ускорениях, усилениях, которые не обозначены авторами, - в изданиях с «Effectuirung» (возвышение эффекта) (?) фортепьянных сочинений (Гензельт и Таузиг), в переработке, в добавлениях оркестра к сочинениям, писанным для одного фортепьяно, в соединении двух сочинений в одно (Лист), в переинструментовке шопеновских концертов (различных), даже

«horribile dictu» (страшно сказать) в прибавлении инструментов в бетховенской 9-й симфонии (Вагнер)! в совершенно произвольном игнорировании знаков повторения, и во многом другом. - Касательно этого последнего пункта просто непростительно, до чего специалисты-музыканты позволяют себе поступать не музыкально. У Гайдна, Моцарта и в особенности у Бетховена знаки повторения далеко не дело прихоти, а интегральная часть строя сочинения. Может быть, только в адажио симфонии «Юпитер» Моцарта и в скерцо 9-й симфонии Бетховена повторения после трио представляются спорными (и у Шуберта знаки повторения, кроме как в скерцо, имеют более характер принятого обычая), но в первой части трио D-dur, во второй части трио B-dur, в последней части сонаты F-moll op. 57, а недавно уж и в струнных квартетах или симфониях Бетховена такие опущения можно назвать «*crimen laesionis majestatis*» (преступление против величества). Также *купюры* (так в ходу в шубертовских сочинениях) можно причислить к такому же преступлению; а уж как обходятся в этом отношении с операми! Капельмейстеры оправдываются обыкновенно тем, что это делается в пользу сочинения и сочинителя. Это оправдание можно сравнить с теорией инквизиции, которая посылала людей на костер, дабы *спасти их душу*.

- Нельзя, однако, отрицать, что иная опера выигрывает от купюр.

- Может быть, но таковые должны быть делаемы не иначе как с согласия автора и им самим.

- Есть еще несколько вопросов по части музыки, о которых я желала бы узнать ваше мнение, выскажете ли вы мне его?

- Я готов - разумеется, не ставя его в закон, а только по моему чувству и лучшему пониманию.

- Говорят столько о субъективном и объективном исполнении; которое из них правильно?

- Мне совершенно непостижимо, что вообще понимают под объективным исполнением. Всякое исполнение, если оно не производится машиною, а личностью, есть само собою субъективное. Правильно передавать смысл объекта (сочинения) - долг и закон для исполнителя, но каждый делай это по своему, т. е. субъективно; и мыслимо ли иначе? Ведь нет двух людей одного и того же характера, одной и той же нервной системы, одного и того же физического телосложения. Уж различие «Anschlag'a» (удар) фортепианиста, тона у скрипача или виолончелиста, характера голоса у певца, натуры у капельмейстера порождают субъективность в исполнении. Если передача сочинения должна быть объективна, то только *одна* манера была бы правильна и все исполнители должны бы только ей подражать; - чем же становились бы исполнители? обезьянами? Да, если субъективность делает из адажио - аллегро, или из скерцо - похоронный марш, тогда она бессмыслица, но исполнение адажио в темпе адажио сообразно чувству исполнителя не есть нарушение против смысла объекта. Разве для музыкального исполнения существуют иные законы, чем для исполнения сценического? Разве существует одно

только правильное исполнение роли Гамлета или короля Лира и др.? И должен ли каждый актер подражать одному только Гамлету или одному только королю Лиру, чтобы быть правильным по отношению к объекту? Итак, в музыке я понимаю только субъективное исполнение.

- Какого вы мнения о нашей *молодой русской школе*?

- Она есть, в инструментальной музыке, плод влияния *Берлиоза* и *Листа*, с прибавлением, для фортепьянных сочинений, *шумановского* и *шопеновского* влияния и к тому же преднамеренного национального стремления вообще. Ее творчество также основано на совершенном обладании техникой и на мастерском колорите, но также с полным отсутствием рисунка, и с преобладающей бесформенностью. - Глинка, написавший несколько оркестровых вещей на народные песни и танцы («Камаринская», «Арагонская Хота», «Ночь в Мадриде»), служит им как образец, и они теперь пишут преимущественно на народные песни и танцы, обнаруживая этим бедность собственной изобретательности и прикрывая ее словами «национальность», «новая школа» и т. д. Можно ли в этом направлении чего-нибудь ожидать в будущем, не знаю, но и не отчаиваюсь, потому что своеобразность мелодики, ритма и музыкального характера русского народа допускает некоторым образом новое оплодотворение музыкального поля вообще (восточную музыку я также считаю способной к такому оплодотворению), и также потому, что у некоторых нынешних представителей этого направления нельзя отрицать

выдающейся даровитости.

- При всем том, о чем мы с вами говорили, вы назвали женские имена только по части пения, это по забывчивости или с намерением?

- Размножение женщин в музыке, как в инструментальном исполнении, так и в сочинительстве (я исключаю пение, поприще, на котором они издавна достигали замечательного), усматривается со второй половины нашего столетия. Я вижу в этом также признак упадка нашего искусства. Женщинам не достает двух главных качеств как для исполнения, так и для сочинительства - это субъективности и инициативы. - Они в исполнении не могут подняться выше объективности (подражания), для субъективности у них не хватает отваги и убеждения. Для музыкального творчества у них недостаточно самоуглубления, сосредоточенности, силы мышления, обширности горизонта чувств, смелости штриха и т. д. Просто загадочно, что музыка - благороднейшее, сердечнейшее, задушевнейшее, прелестнейшее, тончайшее из всего, что человеческий дух изобрел, - недостижима для женщины¹, в которой именно соединяется все это! - творили же они довольно замечательное в поэзии, литературе, живописи и даже в науках. Два наиболее близких им чувства, любовь и материнская нежность, не нашли отголоска в их музыке. Я не знаю любовного дуэта, сочиненного женщиной, а также и колыбельной песни. Я этим не хочу сказать, что

¹ Также и архитектура - опять доказательство близкого родства между этими двумя искусствами.

такие сочинения у них не существуют, но ни одно из них не сделалось типом этого выражения по своему художественному достоинству.

- Это не лестно для нашего пола, но если это действительно правда, то остается утешаться надеждой, что так как они только недавно посвятили себя музыке количественно, то со временем в состоянии будут заявить себя и качественно. Может быть, будущий Бетховен и будущий Лист будут женщины.

- Мне не дожить до этого, и потому не отнимаю у вас этой надежды.

- Я хотела бы знать ваше мнение о музыкальных школах и о консерваториях, в пользу которых многие сомневаются и существование которых многим просто ненавистно.

- Тут вы затрагиваете мое больное место; ведь я сам был учредителем такого рода заведений. Нельзя не признаться, что наши великие мастера вышли *не* из консерваторий, но это еще не доказывает, что консерватории не нужны и что они не приносили пользы музыкальному искусству. Главная задача музыкальной школы есть и должна всегда быть увеличение уровня *хорошо обученных* музыкантов, а огромное, ежедневно возрастающее распространение музыкального искусства требует, делает необходимым учреждение консерваторий и музыкальных школ. И когда подумаешь, какой армии (хоры, оркестры, солисты, капельмейстеры, учителя музыки) требует ныне музыкальное искусство, то приходишь к убеждению, что поставлять таковую не в состоянии

никакое домашнее обучение. Кроме того, консерватории или музыкальные школы имеют вообще преимущества, которых отрицать нельзя. Так, уже одна музыкальная атмосфера в консерватории очень полезна для молодежи, также стимул, присущий всякому совместному занятию, всегда действует благотворно, и т. п. Что консерватории не всегда выполняют своей задачи это неоспоримо, но оно происходит, по моему мнению, из-за двух причин: во-первых, по всегдашнему недостатку денежных средств, если консерватория не правительственная, и во-вторых, потому что учебная программа рассчитана большей частью на техническую сторону искусства и недостаточно имеет в виду идеальное и вместе с тем практическое развитие ученика. Если консерватория правительственная, то, правда, о первом пункте нет речи; но зато часто преобладает система протекции, филантропические взгляды, ложное понимание серьезного значения искусства и ее идеальных потребностей и заведение легко делается музыкальной фабрикой, или музыкальными казармами, или музыкальным госпиталем! Если консерватория - частное учреждение, то вопрос о денежных средствах стоит на первом плане и тогда уже о высоких целях, о высших интересах искусства почти и речи не может быть. Что касается второго пункта, то тут, действительно, желательно тщательное обсуждение, в особенности по отношению к окончательным, выпускным экзаменам. Обыкновенно учитель в консерватории муштрует своего ученика положенное на то время, так что при выпуск-

ном экзамене ученик оказывается почти всегда хорошим и получает надлежащий аттестат, но при самостоятельной деятельности он редко выходит годным и вызывает этим пренебрежение публики к заведению, в котором он получил свое музыкальное образование. По моему мнению, дело должно быть поставлено следующим образом: за два месяца до выпускного экзамена ученик получает программу, в которую входит известное число пьес разных сочинителей, разных эпох и разных характеров (состоящую из концерта с оркестром, камерной пьесы с аккомпанементом подлежащих инструментов и разных сольных пьес), для фортепьяно примерно от *Скарлатти* до *Листа* включительно; эту программу ученик должен разучить сам, т. е. *без помощи своего учителя* (конечно, для этого полагается абсолютная честность как ученика, так и учителя!?). То же самое относительно пения, струнных, духовых инструментов, и вообще всякого рода музыкального исполнения. Ученик, выдержавший хорошо *такой* экзамен, может быть совершенно спокоен, его учитель и заведение, в котором он обучался, также. Этим экзаменом зрелость ученика удостоверена, педагогическая способность учителя наилучшим образом проявлена и польза школы не может подлежать сомнению: все они выполнили свою задачу!

- Мне случилось встретиться с юношей, только что выдержавшим свой выпускной экзамен в одной из знаменитейших консерваторий. Он сыграл мне свою экзаменационную пьесу: первое соло

(!) из концерта H-moll Гуммеля и сыграл его очень хорошо, но он не мог сыграть ни первый «tutti» (весь оркестр) этого концерта, ни несколько тактов после своего соло!

- В этом отношении и мне приходилось видеть немало печального!

- Слушая игру на фортепьяно, мне всегда приходит мысль, как счастливы были бы прежние сочинители, если бы они знали нынешние инструменты.

- Я думаю, что инструменты всех времен имели звуковые краски и эффекты, которых мы на нынешних инструментах не можем передать, что сочинения задумывались для существовавших инструментов и только на них могли получить свое полное выражение, а что будучи играны на нынешних инструментах, они скорее теряют. - Если Ф. Э. Бах написал книгу о выразительном исполнении на фортепьяно, то, должно быть, выразительное исполнение возможно было на тогдашних инструментах; мы только не можем себе представить его на том, что нам ныне известно под именем *клавесина, клавикорда, клавичембало, спинета*, а ведь он говорит об инструменте, который его отцу, вероятно, тоже был известен. Мы вообще не можем иметь понятия о тогдашних инструментах, и даже находящиеся в музеях в Лондоне, Париже, Брюсселе и т. д. не могут нам его дать, так как время изменяет звучность фортепьяно до неузнаваемости и так как нам неизвестно главное *способ их употребления*. - Странно, как в этом вопросе специалисты (фортепьянные фабриканты) мало сведущи! Мне случилось в Лондоне при-

существовать на публичном по этому предмету чтении, на котором специалист говорил, что И. С. Бах писал свои фортепьянные сочинения, в том числе и «хроматическую фантазию», для спинета - мыслимо ли это? Один речитатив в ней доказывает неправильность такого указания, а еще вдобавок сочинения вроде прелюдии F-dur во 2-й части «Wohltemperirtes Clavier» или Сарабанды G-moll и D-moll из «Английской сюиты». Неужели эти 4-8 тактов выдерживания одного звука написаны только для глаз? - Или при тогдашних спинетах были приспособления (с тех пор утраченные), делавшие возможным держать звук, как в нынешней фисгармонике. Я также не верю, что так часто слышим, чтобы *Моцарт* писал для спинета. Уж одна оркестровка его фортепьянных концертов противоречит этому, также 5-октавный объем в его сочинениях; - вероятно, в его рабочей комнате находился спинет, но публично он, несомненно, играл на звучном рояле. - Короткий, сухой звук щипленной струны в нам известном спинете не допускает ни блеска его пассажей, ни прелести его мелодии - разве уж эти инструменты имели 100 лет тому назад совершенно другой звук, чем издаваемый ими ныне.

- Так ваше мнение, что фортепьяно в нынешнем его усовершенствовании не есть прогресс?

- Не есть прогресс в смысл исполнения произведений прежних сочинителей, т. е. бетховенского времени. Я бы вообще стоял за разнообразие обращения с нашим нынешним фортепьяно (аншлаг и педализация) сообразно разным эпохам нашего искусства. Так, пьесу *Гайдна* или *Моцарта* на ны-

нешнем инструменте я играл бы всю сплошь с левой педалью, в особенности в «*forte*» (сильно), потому что их «*forte*» не имело характера бетховенского, а тем более позднейших сочинителей. «*Forte*» *Генделя* и, в особенности, *Баха* я старался бы регистрировать на фортепьяно посредством разнородных аншлага и педали, т. е. придать им органную окраску. *Гуммеля* я играл бы со схоластическим, коротким, ясным аншлагом и с весьма малым употреблением педали; *Вебера* и *Мендельсона* - с большим блеском и с педалью, при том в сонатах и концертштюке Вебера с оперно-драматическим оттенком, а в песнях без слов Мендельсона с лирическим аншлагом; *Бетховена*, *Шуберта*, *Шумана*, *Шопена* и до нынешних сочинителей, со всевозможными средствами, которые



Ф. Шуберт

могут только дать нынешние инструменты.

- Признаюсь, что и мне тоже гайдновские и моцартовские сочинения на нынешних инструментах кажутся слишком сильны, слишком полнозвучны.

- Я иду дальше и говорю, что не хотел бы слышать их струнные квартеты, игранные с большим тоном и широким смычком, также и их симфонии с многочисленным оркестром. Вообще я стою за разность звукового оттенка для разных сочинителей и для разных эпох искусства.

- Вы говорили про органную регистровку на фортепьяно, как вы это понимаете?

- Разумеется, только в смысле намека - т. е. действуя посредством обеих педалей у фортепьяно и для сильного и для слабого аншлага; притом в тех местах, где подразумеваются органные педали - правой фортепьянной педалью, и не в смысле требований теории гармонии, а в смысле мощи органичных педалей, т. е. иногда не снимая правую педаль на перемену гармонии.

- Но ведь это мыслимо только в переложенных на фортепьяно органичных сочинениях Баха, потому что то, что им написано для фортепьяно тогдашнего времени, не требует органной регистровки?

- Мне кажется, что Бах все задумывал органично, за исключением танцев и, может быть, прелюдий (и даже из этих последних многие так и просятся на орган), но, разумеется, то, что им написано для фортепьяно, нужно играть в фортепьянном характере; только я не могу отделаться от мысли, что его фортепьяно имело какие-то при-

способления, которые придавали ему разные звуковые эффекты, и потому поддаюсь и в этих сочинениях поползновению регистрировать. Я сознаю, что это музыкальный парадокс, и «рессави» (грешен)!

- Неужели нет никакой возможности узнать что-нибудь положительное о способе исполнения сочинений старых мастеров?

- К сожалению, сочинители до Гайдна оставили нас в совершенном неведении на счет их намерений в исполнении, не обозначив ни темпы, ни оттенки (Ф.Э. Бах писал даже только верхний голос и бас в своих фортепьянных сочинениях, предоставив все остальное нашему пониманию и произволу), и породили этим хаотическое состояние.

- От этого горя спасают нас в наше время известные артисты своими изданиями классиков.

- Касательно этого предмета я свое мнение высказал уже несколько лет тому назад в письме на имя музыкального издателя *Бартольфа Зенфа*; с тех пор зло скорее увеличилось, чем уменьшилось. Нельзя нынче найти ни одного сочинения этих мастеров до Шопена включительно, которое не было бы издано по-своему известным артистом. Если бы издатели хотели издавать *поодиночке* эти пьесы, следуя только редакции больших изданий, как-то: «Bach Gesellschaft», «Handelausgabe», изданий Моцарта, Бетховена и т. д., как бы публика им была благодарна! Теперь же, если хочешь узнать, как написана fuga из «Wohltemperirtes Clavier» Баха в под-

линнике, нужно рыться в X томе библиотеки «Bach-Gesell-schaft»'а. Играющая публика ничего от этих изданий не выигрывает и должна довольствоваться изданиями известных артистов - а насколько они проблематичны, доказывает вполне издание Черни «Wohltemperirtes Clavier».

- Но ведь именно это издание столько лет считается образцовым.

- Это-то и несчастье! Ни с обозначением в нем темпа, ни оттенков, как в прелюдиях, так и в фугах, согласиться невозможно; достаточно только нескольких примеров. Фугу C-moll в первой части обозначать в «staccato» (прыгающе), шутилом, допустим даже, в грациозном характере, когда очень скоро (фуга из коротких) является заключение, требующее 32 фуга органной регистровки, по меньшей мере странно. В теме фуги Cis-dur той же части обозначать «восьмые» в «staccato» - тоже странно, так как вся фуга, видимо, характера «legato» (связано). В теме фуги G-moll той же части две ноты связывать, а две следующие обозначать в «staccato» также странно; это обозначение придает всей фуге характер игривый, а вся она, видимо, написана в жалобном, певучем, меланхолическом характере, на что указывает и минорный лад. Прелюдию F-moll во второй части обозначать в медленном темпе опять странно, так как с 5-го такта начинается фигура, которая в медленном темпе делается просто скучной - а мыслимо ли это у Баха? и в этом роде многое другое. Этим я, впрочем, ни в каком случае не хотел бы умалить или сделать сомнительным высокое педагогичес-

кое значение Черни, которого как педагога считаю одним из самых лучших, но *это именно издание* мне кажется абсолютно плохим. Правда, что наше прелестное, божественное искусство имеет в себе печальное свойство, что не может двух музыкантов согласить в одном и том же мнении. Как различно музыканты чувствуют, доказывает прелюдия С-dur в первой части того же «Wohltemperirtes Clavier». Для меня она чисто фортепьянная, модуляционная прелюдия скорого темпа и требующая блеска в аншлаге, - ряд арпеджио; для многих она мечтательное сочинение, требующее нежной нюансировки. С тех пор как *Гуно* ее взял подкладкой к своему «Ave Maria», многие музыканты того мнения, что она и без этой мелодии требует религиозного характера в исполнении и т. д.

- В таком случае участь классиков печальна.

- И очень печальна, если не поспешат взяться за академическое издание их произведений, в котором темпы, оттенки, характер сочинения, способ украшений, все это будет академически установлено.

- Насколько мне известно, Ф. Э. Бах написал литературное сочинение об украшениях.

- Да, но, во-первых, он при этом имел в виду исполнение этих украшений на тонких инструментах; - могут ли они сохранить тот же самый характер на нашем теперешнем инструменте - весьма сомнительно.

Во-вторых, тогдашние сочинители не имели одного и того же способа обозначать свои

украшения, а Ф. Э. Бах написал свое сочинение только применительно к произведениям своего отца, И. С. Баха; в-третьих, теперь не найти двух музыкантов, которые были бы одного мнения относительно исполнения украшений вообще.

- При таких обстоятельствах было бы, действительно, очень желательно академическое издание, по крайней мере, до Бетховена включительно.

- Если бы музыканты вообще могли сходиться в каком-либо вопросе о музыке?

- Я слышала, что вы не согласны с программами симфонических концертов?

- Признаюсь, что характер «tutti frutti» (все плоды), которым руководствуются при составлении их, для меня неприятен. Слушать симфонию Гайдна и вслед за тем увертюру «Тангейзер» или же в обратном порядке мне противно; и не по причине предпочтения одного сочинения другому, но по резкому различию звуковых красок. Я предпочел бы целый концерт (увертюру, арию, концерт, песни, соло, симфонию) из произведений одного и того же автора.

- Но существует ли хоть один автор, за исключением, может быть, только Бетховена, который был бы достоин такой пробы терпения со стороны публики? Я не говорю про оперу, в которой интерес действия и зрелища искупают скуку музыкальной стороны, то же не о духовной или светской оратории, где текст помогает слушателю выдерживать все время.

- Посещают же чтения по какому-нибудь предмету; соглашаясь ли с чтением или нет, его все-таки

выслушивают. Посещают мастерскую живописца или ваятеля, произведения которых совсем не нравятся, но их все-таки осматривают. Так должно было бы быть и с композитором. - Но если это оказывается уж действительно так невозможным, то я предложил бы по крайней мере разделение на две эпохи: от *Палестрины* включительно до *Шумана* и *Шопена* и от *Берлиоза* включительно до сочинителей нынешних дней¹. При большем количестве абонементных концертов всегда один концерт первой эпохи вперемежку с концертом второй.

- Вы также против принятого размещения оркестра?

- Размещение оркестра - дело вообще трудное и до сих пор не вполне установленное: симфония требует одно, оратория - другое, опера - еще иное. Мне всегда казалось, что в симфоническом концерте при помещении первых скрипок с левой, а вторых с правой стороны от капельмейстера слушатель слева слышит слишком слабо, а слушатель справа слишком сильно второй голос. Я попробовал (при явном неудовольствии оркестрантов) поместить вторые скрипки подле первых, потом альты, виолончели и контрабасы вверх по эстраде с левой стороны, и тот же состав, начиная с первых скрипок с правой стороны, т. е. весь струнный квинтет, с каждой стороны эстрады, затем духовые инструменты, начиная с флейты и гобоя посередине эстрады, от капель-

¹ Я причисляю Брамса, Рафа, Гаде, Гольдмарка, Бруха и других к первой эпохе: во-первых, по характеру их творчества и, во-вторых, по их музыкальному воспитанию.

мейстера до верху, а там литавры и другие ударные инструменты. Все в публике говорили, что звучность оркестра при этой постановке во многом выиграла - но трудно трогать укоренившиеся привычки, и я должен был вернуться к прежнему размещению. При размещении хора в оратории я придерживался того же самого порядка, т. е. ставил все четыре голоса группой по обеим сторонам эстрады, но с тем же самым неуспехом. При двойных хорах, казалось бы, что это размещение само собой разумеется, но даже и тут я встречал неохоту и несогласие! Есть нынче еще один прием помещения, который мне противен, это место капельмейстера в опере. Он, по-моему, должен, если хочет правильно исполнить свою задачу, быть в постоянном соотношении с певцами на сцене и с оркестром вокруг него; достаточно иногда одного взгляда его, или одного движения руки, чтобы певца направить опять на путь темпа или музыкального выражения, в случае, если бы он от него отклонился. А возможно ли это, если капельмейстер стоит или сидит не у рампы сцены (как это прежде было), а у парапета оркестра (как это теперь)? Таким образом он в крайнем случае только оркестру может давать надлежащие намеки, для сцены он делается бесполезным и певцы совершенно предоставлены самим себе. Правда, что при нынешних требованиях от певцов (хорошая память, чистая интонация и внятное произношение), где о пении собственно (фразировке, технике и т. п.) и помину нет, капельмейстер

для сцены едва ли нужен.

- Какого вы мнения о музыкальных «Wunderkinder» (чудодетях)?

- Большинство наших великих мастеров были «Wunderkinder», но число их весьма незначительно в сравнении с той массой музыкально даровитых детей, появляющихся почти ежегодно, из которых в последствии или ничего не выходит или только очень невзрачное. Обыкновенно у детей появляется изумительное музыкальное дарование с самого юного возраста - но настает время (у мальчиков от пятнадцати - до двадцатилетнего, у девушек от четырнадцати - до семнадцатилетнего возраста), в которое их музыкальная даровитость или ослабевает или совсем засыпает, и только те из них, которые способны перешагнуть этот «рубикон», делаются впоследствии замечательными артистами, а число таких весьма ограниченное.

- Еще вопрос, который меня очень интересует и который мне вовсе не ясен: что называют в музыке «церковным стилем»?

- «Das will ich Sie gleich sagen, meine Guteste, das weiss ich Sie selber nicht»¹. (Это я вам сейчас скажу, моя добрейшая, это я сам не знаю). Но о чем вы спрашиваете, о молитве, положенной на музыку, или о сочинениях на духовный текст или духовный сюжет?

- О том и другом.

- По моему мнению, один и тот же стиль для

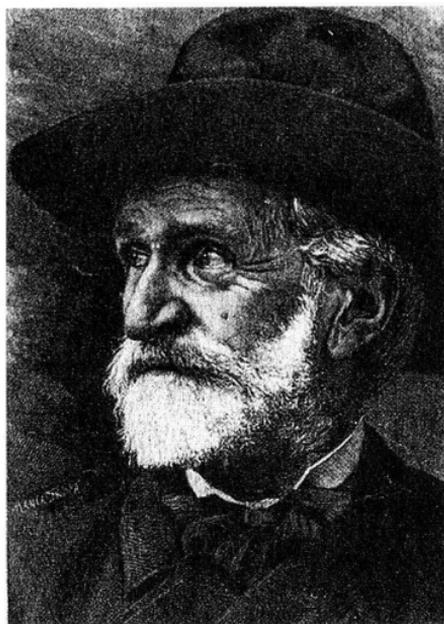
¹ Жаргон саксонского простонародья.

всего христианства не существует: южанин, молясь, чувствует иначе, чем северянин, католик иначе чем протестант, этот опять иначе чем православный и т. д. Мне симпатичнее всего в музыкальном отношении пение хора «unissono» (в один голос) с прибавлением гармонии на органе, как у протестантов. Многоголосное пение получает уже характер художественного произведения и теряет характер индивидуальной молитвы, но можно понять, что католику при пышности его богослужения необходимы орган, оркестр, хор, сольное пение и т. д.¹ Что касается духовных сочинений великих мастеров, то тут, мне кажется, трудно найти руководящий или установленный церковный стиль. Например, «Missa Papae Marcelli» Палестрины, «Messe H-moll» Баха и «Missa solemnis» Бетховена, какая из них написана в безусловно церковном стиле? Или же, вместо мессы Палестрины (так как она «a capella», только голосовая, а другие сочинения с сопровождением оркестра), возьмем «Реквием» Моцарта, можно ли тут говорить об установленном церковном стиле? Все три сочинения серьезного характера, с духовным текстом и величайшей красоты, вот и все. Или же для обозначения этого стиля достаточно фуги и полифонной обделки голосов? Или этот стиль обозначается обыкновенным А... минь, Алли.... лу...йя, Осан....на, с некоторыми тактами вокализации на гласных?

¹ Православное богослужение не допускает никаких инструментов и основано в музыкальном отношении только на хоровом (a capella) пении.

Что в протестантских краях церковные сочинения играют более серьезный характер, чем в католических, это происходит от того, что в католических землях опера повлияла на церковную музыку (т. е., собственно говоря, опять то же пагубное влияние певцов-виртуозов на сочинителей), чего она в протестантских краях не могла сделать, так как даже до сих пор набожные протестанты на театр вообще смотрят с презрением. Но протестанту осуждать «Stabat Mater» Россини или «Missa» Верди я нахожу неправильным; он может сказать «я иначе чувствую», но не может сказать «это плохо, потому что не так как я чувствую».

- Однако оперное и гомофонность в этих сочинениях подлежат во всяком случае порицанию



Дж. Верди

с чисто художественной точки зрения?

- Небо в Палермо иное чем в Инстербурге, а это объясняет многое! Например, красивая палермитянка бросается на углу улицы перед образом Девы Марии на колени с молитвою: «Дева Мария! помоги мни получить моего *Бенно* в мужья; если ты это сделаешь, то я тебе пожертвую мое коралловое ожерелье, а не сделаешь, то...» Такую молитву, под таким небом, на таком месте я себе не могу представить положенною на музыку, иначе как с мелодией в темпе аллегретто и в размере 6/8; если же красивая инстербружанка молится Богу о своем сердечном интересе, то ее смирение, ее сокрушение, ее серьезность требуют в музыкальном выражении мелодии в темпе адажио, в размере 4/4 или даже 3/2.

- Опять парадокс!

- Может быть, но оно в сущности так.

- Ведь мы говорили о данном тексте на латинском языке, о мессе, сочиненной художниками разного вероисповедания.

- И не должны упускать из виду разности религиозного чувства, смотря по стране, по воспитанию, по характеру, по исторической и культурной эпохе, по традициям и т. д. С этим то же, что с живописью. Картина *Гольбейна* или *Альбрехта Дюрера* имеет другой характер чем того же содержания картина *Леонардо да Винчи* или *Рафаэля* и также другой чем того же содержания, писанная *Рембрантом* или *Рубенсом*.

- Вы прежде говорили об отголоске в музыке исторических, политических и культурных со-

бытий; как это относится к потрясающим происшествиям нынешнего столетия?

- Вы хотите поставить этот вопрос ребром, так он легко может перейти в смешную сторону; но я все-таки остаюсь при своем мнении: да, я нахожу, что в музыке слышен отголосок всего этого и (вы опять найдете это парадоксальным) - могу это доказать. Наше столетие начинается или с 1789 года, т. е. с французской революции (музыкально с *Бетховена*), или же 1815 год следует считать концом XVIII столетия - т. е. исчезновение Наполеона с политического горизонта, реставрацию и т. д. (в музыке схоластическо-виртуозное время *Гуммель*, *Мошелес* и пр.). Провожу параллель далее: процветание новейшей философии (третий период *Бетховена*). Июльская революция 1830 г., падение легитимизма, провозглашение королем сына Филиппа Эгалите, Орлеаны, новая династия, выставление демократических и конституционных принципов с задней мыслью монархизма свыше, и подготовка к 1848 г. снизу (*Берлиоз*). Торжество буржуазии, в смысле материального благосостояния и оплота против всяких политических и культурных тревожных движений (капельмейстерская музыка). Эолофа арфа польского восстания 1831 г. (*Шопен*). Романтизм вообще и его победа над лжеклассицизмом (*Шуман*) процветание искусств и наук всюду (*Мендельсон*). Луи Наполеон делается Императором (виртуоз *Лист* делается сочинителем ораторий и симфоний). Его царствование (оперетка делается родом искусства). Немецко-французская война, единство Германии. Европейский мир осно-

ван на армии из десяти миллионов солдат, перемена всех прежде существовавших политических правил (Вагнер, его музыкальная драма, его художественные принципы). Нынешнее положение Европы, общее ожидание и старание избежать страшного столкновения, общая неуверенность в политическом будущем и чувство несостоятельности политического настоящего (нынешнее положение музыкального искусства, переходное состояние, ожидание музыкального гения, боязнь и предчувствие гибели музыкального искусства). Раскол и вражда между все больше расплывающимися политическими, религиозными и социальными партиями (представительство всевозможных музыкальных направлений: классицизма, романтизма, новшества, нигилизма и борьба между ними). Стремление разных народов и рас к автономии, федерации, политической самостоятельности (все более распространяющееся стремление к преднамеренному национализму в музыке).

- Я не способна следить за вами в ваших парадоксальных воззрениях.

- Но сознайтесь, что нельзя не признать некоторое родство, некоторую связь во всем этом вообще.

- По всему, что я от вас слышала, я прихожу к заключению, что вы теперь не можете себя чувствовать счастливым в вашем призвании и должна о вас сожалеть! То, что вы почитаете, то было, что есть, того вы не почитаете; притом вы находитесь в совершенном противоречии с господствующим вкусом, с художественной критикой,

с попечением о музыке, с исполнением, с творчеством, с музыкальным воспитанием молодежи, с новыми взглядами, с новыми принципами, вообще со всем, что связано с музыкальным искусством. После этого понятно, что вы в ваших суждениях, так же как и хваленые ваши виртуозы в технике, «рубите с плеча».

- Я чувствую, что мне не дожить до будущего Баха или Бетховена, и это меня печалит. Единственное утешение мое, что я до сих пор еще так же как и прежде восторгаюсь органной прелюдией и фугой *бывшего* Баха, сонатой, струнным квартетом или симфонией *бывшего* Бетховена, песней, Moment musical или импромптю *бывшего* Шуберта, прелюдией, балладой, мазуркой или полонезом *бывшего* Шопена, национальной оперой *бывшего* Глинки.

- А я вижу в нынешнем творчестве успех для музыкального искусства, и если оно, как вы говорите, только переходный период, то он меня гораздо больше интересуется, чем прошлое, и я вполне уверена, что доживу до будущего Баха или Бетховена и буду восторгаться его новым творчеством.

- Счастливица!

Проводив г-жу фон*** к ее карете, я вернулся в свою рабочую комнату и там остановился в раздумье, не наступают ли в музыкальном искусстве «сумерки богов»?..

КОНЕЦ.

ГЮЕНГЕЛОВИЧ

«Это образцовый труженик и из ряда вон выходящая артистическая индивидуальность... Было бы несправедливо мерить его общей меркой»¹.

Ференц Лист

Думая о том, что сделано Антоном Григорьевичем Рубинштейном для развития русской музыки, невольно начинаешь проводить параллель с титанами Возрождения. Многогранность и неутомимость, аналитичность и устремленность в будущее, темпераментность и критическое чутье, талант педагога и первооткрывателя - далеко не полный перечень тех свойств, которые привели в результате к возникновению явления в русской культуре, которое имеет имя - Антон Рубинштейн.

Детство его прошло нелегко, впоследствии Антон Григорьевич не любил говорить о нем. Однажды он сказал, что никогда не знал детства, и что, вероятно, никогда не был юным. Занятия музыкой начались, когда ему не было пяти лет. Его матушка, Калерия Христофоровна, не получившая достаточного образования, но обладавшая прекрасной музыкальной памятью и слухом, занималась с детьми сама, причем очень строго

¹ Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Гос.муз. изд-во. Л-д, 1957. Т.1.с.67.



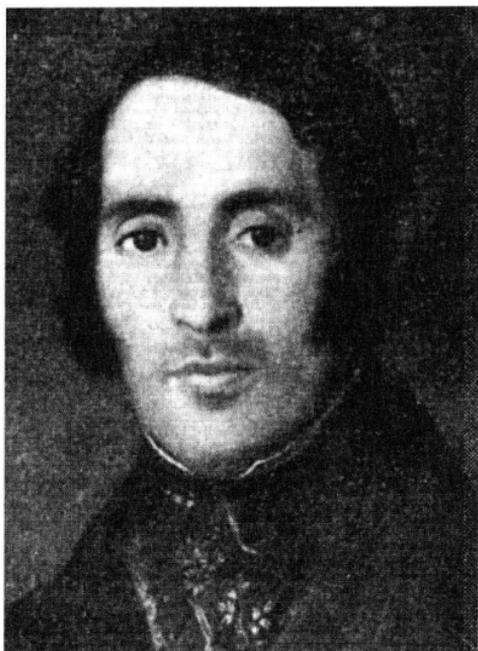
К. Х. Рубинштейн

и беспристрастно. Брат Антона, Николай, также ставший впоследствии блестящим музыкантом, основателем московской Консерватории, говорил о детских годах гораздо охотнее старшего брата, поэтому об их детстве многое известно из его рассказов. Николай вспоминал, что вставали дети в шесть утра, и сразу же начинались занятия музыкой. Калерия Христофоровна сама следила за тем, чтобы дети играли правильно и подолгу, а если что-нибудь шло не так, даже поколачивала их линейкой.

Много позже, когда к Антону Григорьевичу приведут семилетнего Сашу Скрябина для обучения музыке, Рубинштейн горячо будет убеждать родителей не трогать ребенка, которому нужно развиваться свободно, со временем все придет само собой.

Но «спартанское» воспитание, данное материю, обернулось и жизненными принципами, позволившими переносить невзгоды и не сломаться в трудное время: терпеливо и стойко идти вперед, не роптать, когда плохо, надеяться на лучшее, но ждать худшего. Антону, как никому из семьи Рубинштейнов, пригодилась эта закалка. От своего же отца, Григория Романовича, Антон Рубинштейн унаследовал доброту и радушие.

Дата рождения Рубинштейна ставилась под сомнения и до сих пор вызывает споры. 16 (28) ноября 1829 года он родился в деревне Выхватинцы, расположенной на берегу Днестра, в Балтском уезде Подольской губернии на границе с Бессараби-



Г. Р. Рубинштейн

ей. Об этом сделана соответствующая запись, но по каким-то причинам эта бумага не внушала самому Антону Григорьевичу особого доверия. В 1854 году он писал к матери: «Я был очень удивлен, узнав из вашего письма, что это был лишь мой 24-й день рождения; я был убежден, что 25-й»¹.

Семья перебралась в Москву, когда Антону было примерно 2-3 года. Здесь родилось еще трое детей: Любовь, Николай и Софья. У Антона было и два старших брата, один из них - Николай - умер еще в младенчестве, другой - Яков - в 1863 году.

Необыкновенная одаренность ребенка проявилась очень рано. Маленького Антона не допускали к инструменту, и он сам смастерил себе подобие скрипки из дерева и резинки и устроил концерт: водил импровизированным смычком по струнам и пел. После того, как матушка увидела такое тяготение к музыке, конечно же, начались занятия фортепиано.

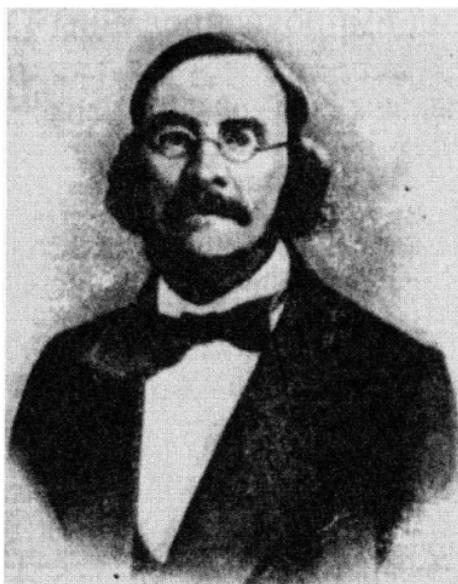
В отличие от Николая, окончившего Московский университет, Антон так и не получил регулярного образования: «Грамоте я научился как-то само собой», - напишет он впоследствии.

Дела семьи Рубинштейнов в Москве шли не блестяще, они были вынуждены съехать из благоустроенных квартир г-жи Поздняковой на Яузе на Ордынку на Замоскворечье.

На занятия с хорошим педагогом по музыке денег не было, но судьба проявила благосклонность

¹ Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Гос.муз. изд-во. Л-д, 1957.Т.1.С.50.

к юному дарованию. Мать привела своего ребенка на прослушивание к талантливому учителю Александру Ивановичу Виллуану. Игра маленького Антона так поразила его воображение, что он согласился заниматься музыкой бесплатно. В формировании пианизма Антона Рубинштейна А. И. Виллуан сыграл огромную роль. Он был по тем временам педагогом передовым и прививал своим ученикам внимание к качеству звучания, добивался звука «округлого, звучного, сильного и облагороженного, не лишеного притом нежности и полноты и, в особенности симпатически увлекательного»¹ (Из предисловия к фортепианной школе Виллуана, принятой в качестве руководства



А. И. Виллуан

¹ Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Гос.муз. изд-во. Л-д, 1957.Т.1.С.70.

в Петербургской консерватории в первое время ее существования).

В своей автобиографии, опубликованной в «Русской старине» в 1889 году, Антон Григорьевич написал о том, что именно Виллуану обязан тем прочным фундаментом в музыкальном искусстве, с которого ему было уже невозможно никогда упасть.

Антон Рубинштейн учился у Виллуана с 8 до 13 лет, в дальнейшем он никогда и ни у кого уроков фортепианной игры брать не будет.

Уже с девяти лет начинаются публичные выступления маленького пианиста. 11 июля 1839 года он дает свой первый концерт в здании вокзала Петровского парка. Успех был огромный: талантливый ребенок исполнил трудные произведения - Allegro из концерта a-moll Гуммеля, фантазию Тальберга на темы из «Моисея» Россини, две пьесы Гензельта и Фильда и «Хроматический галоп» Листа. В газетах появились восхищенные рецензии, отмечавшие, что юный виртуоз победил не только все технические трудности, но и смог донести до слушателей идеи композиторов.

Будучи в том возрасте, когда остальные дети больше играют, чем занимаются чем-либо полезным и нужным, Антон Рубинштейн работал не по силам. Ему очень запомнилось, как какой-то меломан, из тех, кто подносит после концертов «нужные» подарки, прислал ему занимательную игрушку, что доставило маленькому пианисту гораздо больше радости, чем все остальное. Видевший одно из совместных выступлений братьев

Рубинштейн, А. Фет рассказывал о том, что после игры в четыре руки на фортепиано вундеркинды Антон и Николай так же упоенно играли в игрушки, которые раскладывали специально для них, лакомились фруктами и конфетами, невольно заставляя вспомнить о том, что это все-таки дети. Детскость восприятия проявлялась и в концертах: Антон смеялся, когда ему аплодировали, делал смешные гримаски, когда преодолевал трудный пассаж.

Успех публичных выступлений в Москве заставил мать отнести к музыкальному развитию Антона с еще большей серьезностью, и она отправляет его вместе с Виллуаном в Парижскую консерваторию. Туда он, правда, не попал по каким-то



А. и Н. Рубинштейны в детстве



*Юный виртуоз
А. Рубинштейн*

причинам, но зато получил бесценный опыт общения с великими музыкантами того времени: Листом, Шопеном, Мошалесом. Игра Рубинштейна поражала выдающихся исполнителей. Лист назвал его своим преемником, Мошалес говорил, что руки маленького пианиста легки как пух, но сильны, как у взрослого, Шопен считал, что его игра полна чувств, Циммерман назвал подлинным музыкальным откровением.

С 1840 по 1843 годы Антон Рубинштейн дает концерты в разных городах Европы: Париже, Гааге, Амстердаме, Кёльне, Бонне, Баден Бадене, Мюнхене, Аугсбурге, Карлсруэ, Пеште, Лондоне, Вене, Букони, Стокгольме, Веймаре, Берлине, Дрездене, Бреславле, Праге, Варшаве. В каждом

концерте исполнялось до 40 пьес. Публика рукоплескала и восторгалась маленьким гением, на концерты приходят толпы народа, слава растет и буквально «бежит впереди» самого пианиста, концерты даются почти непрерывно. «Я никогда не был маленьким; оттого я так скоро состарился: слишком рано начал жить», - сказал об этом периоде своей жизни сам Рубинштейн.

Во время своих путешествий он начинает писать музыку: фортепианный этюд «Ундина» относится к раннему этапу творчества, сам Рубинштейн очень критически относился к этому этюду, называя его переливанием из пустого в порожнее.

Возвращение в Россию произошло в 1843 году и было недолгим. Антон обнаружил композиторские способности, подрастал Николай, его музыкальное дарование нужно было развивать, и мать решает уже сама везти детей в Берлин зимой 1844 года для продолжения их образования. Здесь Антон берет уроки теории музыки у Зигфрида Дена, известного контрапунктиста, у которого в свое время занимался и Глинка. (О фортепианном дуэте Антона и Николая заговорили как о братском союзе, восторгаясь и сравнивая их игру с игрой Моцарта).

В 1846 заболел отец, Григорий Романович, и мать с Николаем вернулась в Москву. Для Антона Рубинштейна начался совершенно самостоятельный период, который ознаменовался для начала переездом в Вену.

Венская жизнь протекала трудно, 17-летний Антон голодал, жил на чердаке, играл в ма-



А. Рубинштейн

леньком кабачке, давал дешевые уроки. Концертировать не удавалось, т.к. интерес к выросшему из коротеньких штанишек вундеркинду упал, начали появляться заметки в газетах о том, что игра молодого дарования утратила свой блеск, стала неинтересной и обыденной. Вот именно в этот момент и пригодилось воспитание Калерии Христовны, трудности переносились стоически, а разочарования не повергали в уныние. Разочарований же было немало: в этот период Антон Рубинштейн обратился с просьбой к Ф. Листу найти для него какие-нибудь уроки; но Лист ответил отказом, заявив, что музыкант должен преодолевать свои неприятности и трудности сам. Молодой человек отнесся к этому философски, более к Листу он никогда не обращался с просьбами.

Приходилось к тому же самостоятельно восполнять пробелы в общем образовании, которого он не получил в детстве.

Рубинштейн много сочиняет в этот период, к сожалению, почти все безвозвратно утеряно. В 1847 он переезжает в Берлин, надеясь найти уроки и поправить свои дела, и попадает в самый разгар революционных настроений. Оставаться в стороне от кипучей общественной жизни для Антона было невозможно, испытания формировали в нем еще и общественного деятеля, чутко реагирующего на все, что происходит вокруг него - он посещает кружок «Туннель через Шпрее», основанный еще в 1827 году М. Сафиром. С молодой горячностью принимает участие в дебатах о роли искусства в происходящих революционных событиях.

Но с заработками дело обстоит по-прежнему плохо: в 1848 году в революционном Берлине никто не брал уроков музыки, не давал концертов, и Антон вынужден вернуться в Россию, в Петербург. На границе конфискуют его сундук с рукописями - проникновение «революционных настроений» властями не приветствовалось, а проверить, что в багаже молодого человека на самом деле - ноты или прокламации - никто не удосужился.

Связей у музыканта не было никаких, приходилось опять начинать все с начала, добиваться признания. Внимание к происходящему не давало держаться в стороне от новых веяний в общественной жизни, участие в революционной жиз-

ни Берлина не прошло даром, вопрос о роли искусства остается открытым - Антон Рубинштейн сближается с Петрашевским, неоднократно бывавшим у него. Бедность же доходит до того, что он понимает, как можно стать вором.

Привычка работать, идти к поставленным целям приносит все-таки долгожданные плоды: к 1852 году имя молодого музыканта становится достаточно известным и авторитетным в музыкальных кругах. Одновременно с этим он становится известен и среди высшего света. Великая княгиня Елена Павловна приглашает Рубинштейна на должность придворного музыканта. Нет, он



не завоевывает в одночасье всего того, чего уже был достоин, но близость ко двору и внимание великой княгини впоследствии сыграют не последнюю роль в открытии в Петербурге первой русской Консерватории. Елена Павловна разделяла взгляды молодого пианиста на вопрос о необходимости существования музыкально-образовательных учреждений в России, в свое время даже вела переговоры с Шуманом об организации консерватории по западному образцу. Тогда этот план остался планом, но она примет горячее участие в осуществлении идей Рубинштейна.

А пока его самолюбие все еще страдает, он выступает при дворе в качестве тапера на великосветских музыкальных салонах, пишет матери и брату о том, что такая жизнь его, конечно же, не удовлетворяет, ему нужно двигаться вперед, но на тот момент это было лучше, чем ничего. «Чего только человек не сможет сделать, если захочет - ...Он должен суметь невозможное сделать возможным. Я избрал это своим девизом»¹.

Он пишет оперы, первая из них - «Куликовская битва», поставленная в 1852 году, - успеха не имела. По заказу Елены Павловны Рубинштейн создает еще три небольшие оперы, описывающие жизнь разных народностей: «Фомка-дурачок», «Хаджи-Абрек» и «Сибирские охотники». Но большой художественной ценности они не имели и в репертуаре не удержались. Пишет он и цикл

¹ Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Гос.муз. изд-во. Л-д, 1957. т. 1.с. 120.



*А. Г. Рубинштейн.
Портрет И. Е. Репина*

из 24-х фортепианных пьес - «Каменный остров», своеобразную серию музыкальных портретов людей, с которыми встречался у великой княгини.

Новая сторона дарования Антона Григорьевича проявляется в создании лучшего вокального цикла - «Персидские песни». До этого он пишет монументальные симфонические произведения, а тут - легкие, изящные миниатюры, наполненные живым непосредственным чувством. И впервые прикасается к восточному колориту, вырисовывая образы мужественные, наполненные дикой силой, а порой томные, чувственные. Позже восточная тема с большей развернутостью выступит в его сочинениях.

Снова за граница, где Рубинштейн живет до

1858 года, занимаясь композицией и концертной деятельностью, которая становится невероятно успешной. Как в пору детства, газеты и журналы выдают восторженные отклики, отдавая пальму первенства русскому пианисту. Многие считали, что он играет лучше Листа.

Но грандиозные успех не заменял родного дома, а в России после Крымской войны наметились серьезные изменения. Вторая половина пятидесятых годов - общественный подъем, государственные реформы, необходимые для страны. В этот период для Антона Григорьевича Рубинштейна открывается возможность сделать мечты реальностью. Первое детище - Русское Музыкальное Общество, цель - развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов. Основная нагрузка по работе легла на плечи молодого Антона Рубинштейна: он руководит спевками хора, выступает как солист благотворительных концертов в пользу нового Общества, собирает деньги в фонд, разъезжая с подписными листами.

Первый концерт РМО состоялся 23 ноября 1859 года, успех был огромным и деятельность Общества пошла в гору. Открываются бесплатные курсы пения, а с 1860 года еще и общедоступные «Музыкальные классы» для обучения всем важным специальностям музыкального искусства.

Не обошлось и без борьбы. Деятельность Общества и сами принципы его существования вызвали протест, как ни странно, у видных деятелей музыкальной культуры: А. Н. Серова,

В.В. Стасова, М.А. Балакирева. Они отрицали положительное влияние консерваторского образования, считали, что оно губит индивидуальность. Рубинштейн отстаивал свое выстраданное детище, привлекал на свою сторону общественное мнение, опубликовав в 1861 году статью «О музыке в России» в журнале «Век». В статье он горячо выступает против дилетантизма в искусстве. Консерватория, по его мысли, должна дать стране русских учителей музыки, русских музыкантов для оркестра, певцов, певиц, которые «будут трудиться так, как трудится человек, который видит в своем искусстве средства к существованию, право на общественное уважение, средство прославиться, средство совершенно предаться своему божественному призванию, как должен трудиться всякий, уважающий себя и свое искусство»¹. Убежденность в своей правоте, многочисленные сторонники (в их числе была великая княгиня), упорство и работоспособность сделали свое дело.

Консерватория в Петербурге была открыта в 1862 году. Принимали туда без различия пола, сословия, национальности и вероисповедания, бедные, но одаренные ученики освобождались от платы. Один из известных впоследствии учеников А. Г. Рубинштейна, музыкальный критик Г. Ларош писал, что состав учащихся был в высшей степени разнообразен: отставные чиновники, дети певчих, помощники судебных следователей и

¹ Рубинштейн А. Г. [О музыке в России]// Век, № 1, 1861



И. Гофман

старший столоначальник департамента министерства юстиции (этим столоначальником был П. И. Чайковский). К директору же ученики относились с огромным пиететом. Несмотря на молодой возраст (Рубинштейну в то время было чуть больше 33-х лет), он уже пользовался мировой славой пианиста и композитора. Ларош называл его настоящим отцом для учеников, любовь к нему смешивалась со страхом, т. к. бурный темперамент и мрачное нахмуренное лицо не давали возможности сразу угадать за этим добродушие и снисходительность. «Огромные практические знания, огромный кругозор, невероятная для тридцатилетнего человека композиторская опытность давали словам его авторитет,

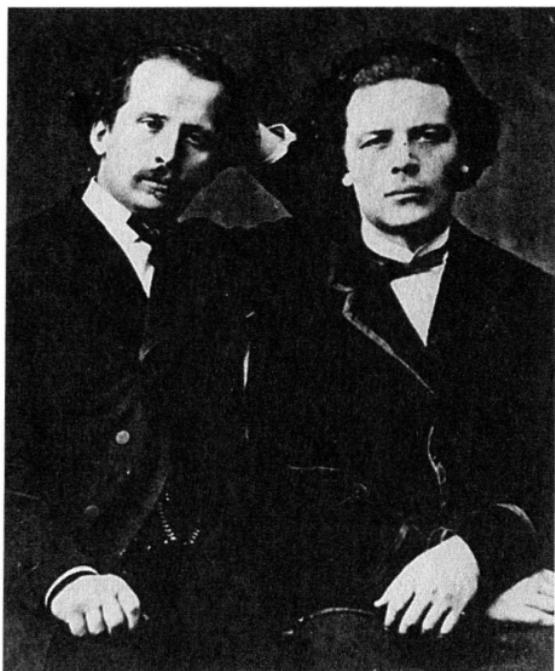
которого мы не могли не чувствовать»¹, - вспоминал Ларош. П.И. Чайковский, изучавший у Рубинштейна форму и инструментовку, писал о том, что он был несравненным учителем, прекрасно знавшим свое дело и относящимся к учебе со строгостью. Ученик для него был, прежде всего, индивидуальностью, к нему нужно было найти свой особый подход. Развивая мастерство и профессионализм, Антон Григорьевич все-таки во главу угла ставил развитие творческого воображения будущего музыканта.

Самые известные его ученики: по композиции - П.И. Чайковский, по фортепиано - Иосиф



С. Малоземова

¹ Хопрова Т. Антон Григорьевич Рубинштейн. Гос. муз. изд-во. Л.-д. 1963.С.34.



А. и Н. Рубинштейны

Гофман, Кросс, Терминская, Познанская, Друккер, Голидей.

Петербургская Консерватория, основанная и возглавляемая А.Г. Рубинштейном, прозвучала на весь мир, с успехом конкурируя с лучшими консерваториями Запада. Эти начинания были подхвачены и другими городами - Москвой (здесь Консерваторию возглавил брат Антона - Николай Рубинштейн), Киевом, Харьковом.

Огромный талант пианиста требовал выхода, Рубинштейн соскучился по артистической карьере, к тому же в Консерватории назревал конфликт с частью профессуры, считавшей его методы управления авторитарными, а экзаменационные требования завышенными. В 1867 году

Антон Григорьевич уходит с поста директора и продолжает прерванную на время концертную деятельность. Его имя - на афишах Европы. Он снова покоряет Германию, Франция, Австрию, Англию, Италию. С 1872 по 1873 Рубинштейн провел в Америке, дав за восемь месяцев двести пятнадцать концертов!

Заключительным аккордом артистической карьеры пианист сделал серию Исторических концертов. Это событие не имело себе равных в истории исполнительского искусства. В концертах были представлены важнейшие произведения крупнейших композиторов. «Я дал по семи исторических концертов в Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже и Лейпциге; по три таковых же концерта в Дрездене и Брюсселе». Концерты начались в октябре 1885 году, а закончились к лету следующего года.

Значение пианистической концертной деятельности Антона Григорьевича Рубинштейна поистине огромно: он - первый великий представитель русского пианизма, который заложил основы стиля русского фортепианного исполнительства. Один из самых часто встречающихся в рецензиях эпитет - «жизненная игра» великого пианиста. Слушатели проживали вместе с игравшим всю музыкальную картину. Существуют воспоминания об исполнении Рубинштейном «Лесного царя» Шуберта - Листа, когда сидящие в зале переживали всю драму отца, скачущего на коне с больным, бредящим в агонии ребенком на руках, ясно видели и сказочно-волшебный образ лес-



Слепок руки А. Г. Рубинштейна

ного царя и его дочерей и ощущали трагический момент возвращения отца домой с мертвым уже сыном на руках. Его игру сравнивали со стихией, наполненной певучестью и силой.

Возникший под его пальцами стиль стал распространяться по всему миру, обозначив рождение нового, самостоятельного направления фортепианной игры.

Он во многом наметил пути, по которым пошли вслед за ним и другие музыканты и это относится не только к фортепианной игре, но и к композиторской деятельности: его концерты для фортепиано с оркестром - один из первых образцов монументального произведения в русской фортепианной музыке - прообраз концертов Чайковского и других русских композиторов.

Выдающийся пианист Ганс фон Бюлов

говорил, что слушать Рубинштейна «педагогически полезно». В концертах Антона Григорьевича не было потакания вкусам публики, он играл только то, что считал по-настоящему великим.

Конец 60-х годов ознаменуется расцветом творческой композиторской деятельности виртуозного пианиста. В 1868 он создает «Ивана Грозного» - симфоническую поэму, где ставит себе задачей раскрыть противоречивый образ «грозного царя». 1869 - хоровое произведение «Вавилонское столпотворение» - наиболее удачное сочинение ораториального жанра. В исполнение оратории

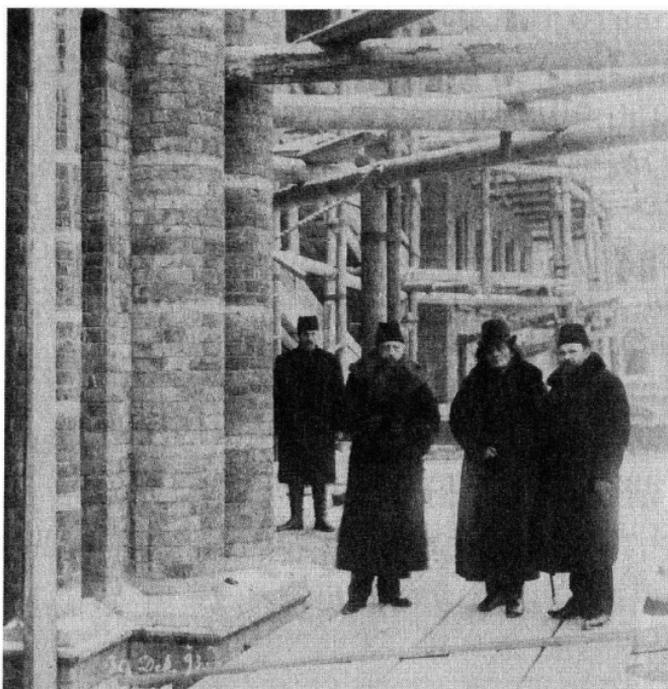


*Последние ученики
А. Г. Рубинштейна*

Рубинштейн вводит элемент театрализованности: есть сцена разрушения башни, туманные картины, эпилог, рисующий небо и ад. Рубинштейн во всем искал жизненности, потому его не устраивало то, как обычно исполняли оратории: дамы в изысканных туалетах, господа во фраках с нотными тетрадами, изображающие образы ветхого и нового завета.

К 1871 году относится создание лучшей оперы А. Г. Рубинштейна - «Демон». Творчество М. Ю. Лермонтова привлекало внимание композитора не один раз, на его стихи написаны ряд романсов и две оперы: «Хаджи-Абрек» и «Купец Калашников». Хотя «Демона» традиционно относят к жанру лирической оперы, в ее основе - глубокая философская идея - бессилие яркой личности в ее порыве к счастью и обновлению через любовь. Эту тему после Рубинштейна раскрывает П. И. Чайковский. Образ героя - трагический, богоборческий и не сломленный, не случайно ведущая партия отводится не тенору, как принято в лирической опере, а более низкому мужественному голосу. Такое распределение характерно для русской оперы: Руслан и Сусанин - Глинки, князь Игорь - Бородина, царь Борис - Мусоргского, Онегин - Чайковского.

В опере «Демон» вновь возникает восточный колорит, как в «Персидских песнях», возникающий при обрисовке бытового фона, в массовых сценах, хорах, плясках, в характеристике персонажей (князь Синодал). Ярким прозрачным эпизодом является хор подруг Тамары «Ходим



*А. Г. Рубинштейн
на строительстве консерватории*

мы к Арагве светлой». Первое представление оперы прошло в Петербурге в 1875 году и с тех пор остается в репертуаре оперных театров, ее ставили в Лейпциге, Гамбурге, Кёльне, Берлине, Праге, Лондоне.

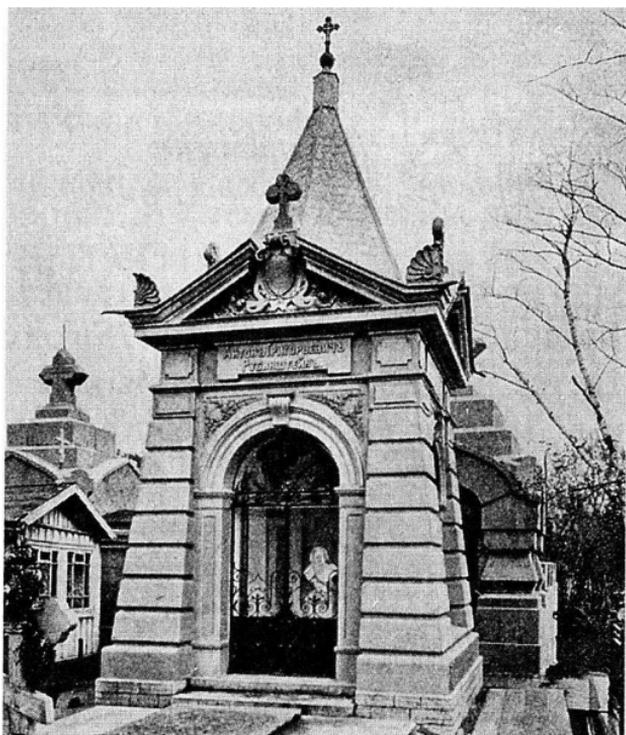
В том же году поставлена опера «Маккавей» и написана четвертая («Драматическая») симфония.

В 70-е-80-е годы композитор пишет много романсов и песен, цикл «Стихи и реквием Миньоне», фортепианные произведения - циклы «Костюмированный бал», «Петергоф» и множество мелких пьес.

В 1887 году Рубинштейна вновь приглашают на должность директора Петербургской

консерватории. Педагогическая деятельность Антона Григорьевича давала интересные результаты, он читал курс истории фортепианной литературы, - что явилось, по сути, продолжением его исторических концертов. В 32х лекциях он показывал всю историю фортепианной литературы, сыграв 1032 произведения и снабдив их пояснительными замечаниями.

Как бы в дополнение к этим лекциям в 1891 Рубинштейн опубликовал книгу «Музыка и ее представители», здесь отражаются его взгляды на музыкальное искусство прошлого и настоящего.



*Памятник на могиле
А. Г. Рубинштейна*

В 1890 Рубинштейн организывает и проводит в Петербурге первый музыкальный международный конкурс, впоследствии проводившийся каждые пять лет. Это было начало практики международных конкурсов.

Здоровье не позволяло отдавать много сил консерватории, Антон Рубинштейн вновь уходит с поста директора в 1891.

8 ноября 1894 года он скончался на своей даче в Петергофе от апоплексического удара.

Невозможно недооценить гигантский вклад таланта А.Г.Рубинштейна в развитие русской музыки: новые пути пианизма, становление профессионального музыкального образования, создание национального исполнительского стиля. Рубинштейн решал проблемы, встававшие перед русской музыкой того времени и во многом преопределил ее будущее.

И. Ласточкина

СОДЕРЖАНИЕ

1. А. Рубинштейн. МУЗЫКА И ЕЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ.....	5
2. ПОСЛЕСЛОВИЕ.....	132

Антон Рубинштейн

**МУЗЫКА
И ЕЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ**

Литературный редактор

И. Ласточкина

Музыкальный редактор

Е. Фоменко

ЛР № 065683 от 19.02.1998 г.

Сдано в набор 26.01.2004 г.

Подписано в печать 14.03.2005 г.

Формат 84x108¹/32 Тираж 1000 экз.

Заказ № 1116

Издательство «Союз художников»

Санкт-Петербург

2005

Отпечатано в ОАО «Издательско-
полиграфическое предприятие
«Искусство России». 198099, Санкт-Петербург,
ул. Промышленная, 38, корп. 2.

*Для Вас,
любители музыки!*

*Издательство
«СОЮЗ МУЗЫКАЛЬНИКОВ»*

приглашает к сотрудничеству
оптовых покупателей
и предлагает нотную продукцию:
нотные сборники
для детских музыкальных школ
и серию сборников
популярной музыки.

Действует система скидок.

По вопросам приобретения
обращаться по
тел./факс:

113-84-62, 114-24-24

E-mail: info@unionpaint.spb.ru
с **10** до **17** часов.

А.Г.Рубинштейн



Музыка и её представители

Издательство «СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ»
Санкт-Петербург