

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

1

СЕРБОСЛОВЕНСКОЕ

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах Том первый. Живопись. Скульптура. Музыка Редколлегия: Е. Д. Стасова, С. К. Исаков, М. В. Доброклонский, А. Н. Дмитриев, Е. В. Астафьев // Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952
FB2: "rvvg ", 27 November 2013, version 1.0
UUID: E5E011EA-72BF-4295-B83F-A6623CAA0C8F
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

Первый концерт концертного общества

(Музыкальная критика)



историк искусства и литературы, музыкальный и художественный критик и археолог.

Содержание

| | |
|-------------------|------|
| #1 | 0005 |
| Комментарии | 0031 |

В. В. Стасов

**Первый концерт концертного
общества**

В самого начала основания Концертного общества, с самых же первых концертов, данных им в 1850 году, концерты эти заняли самое высшее место во мнении и уважении нашей публики. Никому не пришло бы и в голову сравнивать их с которым бы то ни было из концертов, слышанных здесь, — так разительна разница их от всех остальных наших концертов.

При всем том, мне кажется, что, несмотря на высокое мнение о них, несмотря на безусловное уважение к ним музыкальной нашей публики, их еще не столько понимают и оценивают, сколько они того стоят, потому что в большинстве случаев почти что у каждого из слушателей остается тайная мысль, что эти концерты, конечно, хороши, отличны, но все-таки не то, что концерты за границей, во Франции или Германии.

Я нахожу, что в таком мнении заключается страшная несправедливость — если это мнение гнездится в голове тех, кто слышал иностранные лучшие концерты, либо совершенное незнание сущей правды — если так думают люди, не имевшие случая сами при-

существовать на концертах, поставляемых нам в пример в виде каких-то недостижимых образцов. Эти образцы, столько прославленные и так идеально представляющиеся нашему воображению, мешают нам только оценивать наши собственные музыкальные явления во всем их значении и силе, питают нашу фантазию какими-то небывалыми ожиданиями и представлениями, не имеющими в сущности никаких фактических основ, а главное — никакой разумной для нас необходимости. Конечно, я никогда не возьму на себя сказать, что наши концерты превзошли все остальные, стали выше и концертов Парижской консерватории и всех концертов музыкальнейших городов Германии. Нет, я этого не скажу столько же потому, что это была бы неправда и грубое самообожание, сколько и потому, что у меня нет ни цели, ни надобности взвешивать и решать: чьи и какие именно концерты лучше и какие хуже. Мне только необходимо указать на настоящее значение наших концертов Концертного общества, утвердить по возможности истинное о них понятие и показать, что нам некому с этой

стороны завидовать, нечего поставлять себе в пример напрасные образцы.

Концертное наше общество имеет уже то значительное преимущество, что составилось гораздо позже подобных же обществ во Франции и Германии, следовательно, имело перед глазами их недостатки и несовершенства — оно действительно и избежало если не все их, то по крайней мере уже наверное главнейшие из этих несовершенств: пестроту, неудачность, разнохарактерность в составе программ. Вспомним концертные программы музыкальных обществ во Франции и Германии, сравним их с нашими и с первого же взгляда увидим самую разительную разницу.

Концертное общество Парижской консерватории постановило при учреждении своем давать в своих концертах только лучшие, совершеннейшие произведения музыкальных творцов, допускать в эти концерты только примечательнейших виртуозов и то для исполнения одних избраннейших музыкальных созданий. Но оно не сдержало ни того, ни другого обещания, и с первого же года своего существования концерты Парижской консер-

ватории допустили такую странную и бесхарактерную смесь, против которой не переставали восставать и публика, и музыкальные критики: самые пошлые произведения современных музыкальных бумагомарателей и плохих дилетантов нашли себе дорогу в концерты консерватории, в одно время с руладами, каденциями, фиоритурами и так называемыми «сочинениями» всевозможных виртуозов. В один и тот же концерт приходилось слушать и одно из гениальнейших созданий Бетховена, или Глюка, или Вебера, или Моцарта, и какую-то симфонию какого-то Шнейцгеффера, какие-то концерты и фантазии для скрипки, тромбона, кларнета, и исполнение каких-то господ Бермана, Леди, арии Марлиани и даже французские романсы! Напрасно лучшие музыкальные критики вопияли против такого бестолкового варварства, повторяли, что серьезные (или желающие быть серьезными) концерты консерватории не должны повторять то, что себе позволяют в программах своих странствующие виртуозы или вообще «барышные» концерты, напрасно очень многие уходили из залы во

время самых недостойных пьес и прохаживались со знакомыми в фойе и коридорах — дело нисколько не переменалось, и дирекция этих концертов составляла по-прежнему свои программы, потому что состояла в зависимости и от публики, слишком еще мало образованной в музыкальном отношении и слишком еще фривольной, и от разных артистов, имевших в распоряжении своем администрацию концертов. Правда, в лучшее, блестящее время этих концертов сделалась на них мода в парижском обществе, и в особенности сделалась мода на Бетховена, которого тогда во Франции только что начали узнавать; но даже и этой силы было мало для того, чтоб превратить концерты консерватории в то, чем бы они могли бы и должны были быть; распорядители их никогда не отступились от своей неразборчивости и дурного вкуса, или от своего насильственного подлаживания под вкусы публики, и так дело продолжалось во все то время, что Габенек дирижировал этими концертами. В Германии встречаем опять другое: концерты лучших концертных обществ составляют гораздо строже и дельнее

французских, хотя бы по одному тому резону, что немецкие капельмейстеры несравненно больше и лучше французских знают, что есть хорошего, гениальнейшего и совершеннейшего в числе музыкальных произведений; их репертуар гораздо обширнее, притом же немецкая публика несравненно музыкальнее и образованнее французской, значит, не приходится бояться за то, что ей понравится и что не понравится, что она поймет или же что ей слишком рано давать услышать в концерте. Но в то же время для германских концертов постоянно предстоит другого рода беда. В Германии слишком много сочинителей: либо сам капельмейстер каждого из концертов сочиняет или сочинил очень много, имеет претензию на репутацию и известность, либо приятель его, либо родственник, — наконец, большая часть музыкантов оркестра. Всей непомерной массе музыкальных сочинений необходимо же появляться когда-нибудь и где-нибудь на свет, быть услышанными в публике, и таким-то образом все маленькие и посредственные концерты по большей части наполнены плохими или посредственными

новыми сочинениями, а те, которые из числа сочинений получше и более понравились, переходят уже в высшие, серьезные концерты, которые очень редко могут избавиться от такого постоянного и вечно возобновляющегося наплыва. Так что в результате опять-таки выходит, что если в немецких концертах мы встречаем несравненно более дельности и разборчивости в выборе пьес и составлении программы, чем у французов, но все-таки концерты их никоим образом не могут назваться безукоризненными по своему составу и музыкальному общему впечатлению; все-таки очень часто приходится испытывать в них порядочную пытку и охлаждение, что-то вроде неприятных и нездоровых мгновенных переходов из жара в мороз. Притом же в Германии больше, чем где-нибудь, виртуозов; каждому из них хочется и необходимо нужно отличиться публично. Чем лучше и серьезнее какой-нибудь публичный концерт, тем оказия для виртуоза полезнее, так что вся масса этих виртуозов как бы вечно состоит в заговоре против безукоризненности состава концертов, постоянно интригует о том, чтоб вме-

шаться в них, и, значит, чтоб своим присутствием и исполнением нарушить достоинство, важность концертов, разорвать полноту и гармонию впечатления.

Всех этих неблагоприятных влияний у нас не существует; начать с того, что теперь уже время не то, что для концертов Парижской консерватории, когда она начинала. Больше двадцати лет прошло с тех пор, музыкальное образование везде подвинулось, а главное, теперь ни для кого не может показаться в музыке непозволительным, ни диким, ни темным, что тогда таким казалось. Для Бетховена необходимо было еще тогда завоевать почетное место во мнении и любви публики, нужно было за него сражаться, нужно было выискивать в его созданиях то, что полегче понимается и что приятнее, послаще; нужно было, одним словом, доказать французской публике, что Бетховен в самом деле очень хороший, очень замечательный музыкальный сочинитель и что его следовало бы узнать. То же самое с Моцартом, Вебером и проч. и проч., которых во Франции начинали узнавать первые ноты, первые звуки. Но так как всякая

необразованная публика, так сказать, родится слепую и глаза ее только постепенно начинают видеть и привыкать к существующим предметам, то Бетховена во Франции начали любить и уважать по кусочкам, то за какое-нибудь *allegretto*, то за которое-нибудь *andante* его симфонии, и от этого выходило, что полного, целого впечатления для публики не существовало, не было понимания целого, совокупно взятого создания, не было вникания в намерение и задачу музыкального творца.

Теперь же совсем не то: у нас, как и везде, в эти 20 лет многое узнали и полюбили в музыке. Кажется, нет теперь ни одного дома, где бы не занимались музыкой и не знали многих, очень многих из самых лучших созданий и Бетховена, и Моцарта, Гайдна и проч. У музыкальной публики теперь другие уши, другое понятие, а главное — совсем другое внимание. Ее не надобно уже более задабривать для хороших, дельных концертов, нет надобности посредством виртуозов и виртуозного исполнения сглаживать слишком большую серьезность направления, раззолачивать эту

прежде столько горькую пилюлю. Публика (по крайней мере лучшая, музыкальнейшая ее часть) жаждет теперь настоящей, совершенной музыки с такою же ревностью, с какою прежде жаждала плохой.

С другой стороны, у нас, слава богу, до сих пор еще очень мало сочинителей, и мы до сих пор еще избавлены от наводнения посредственных талантов и жиденских дарований, которым точно несомною проказою страждет Германия. У нас нет еще тяжелой, невыносимой конкуренции музыкальных авторов, желающих и нуждающихся понравиться очень мало интересными для нас плодами своей фантазии. Поэтому, свободные с этой стороны, мы покуда можем спокойно заниматься настоящею, дельною музыкою, можем слушать именно одну только хорошую, истинно великую музыку, можем узнать все, что создано в ней самого высшего, необыкновеннейшего. Вредные влияния композиторские и виртуозные у нас неизвестны, быть может, к счастью нашему, еще надолго. Нам остается узнавать и слышать еще столько великого, столько гениального из числа того,

что до сих пор создано великими людьми, что мы без особенной печали и нетерпения можем согласиться надолго еще на отсутствие посредственных талантов (таланты сильные, глубокие так редки!), если только они должны своими сочинениями отнимать внимание и время от того, что лучше их на миллион процентов.

Наконец, важнейшее преимущество нашего Концертного общества то, что со стороны направления и духа концертов оно непосредственно и единственно зависит от директора этого общества, и притом так, что никакие и ничьи вредные влияния не могут иметь места там, где дело идет о том, чтоб концерты Общества были в самом деле превосходны и Образцовы, исполняли самым достойным образом задуманную первоначально цель.

А. Ф. Львов, которого имя так давно и так справедливо, знаменито везде, где серьезно занимаются настоящей музыкой, первый подумал у нас о возможности создать такие концерты, каких до сих пор у нас еще не бывало и к которым, однако же, у нас существуют все самые совершенные средства.

Где есть нынче такой хор, как хор придворной русской капеллы, состоящей под управлением А. Ф. Львова? Репутация этого хора довольно уже утверждена в наше время и, конечно, всего менее нуждается в новых доказательствах с моей стороны. Кто из чужих краев едет в Россию, знает, что ему, в числе самых замечательнейших редкостей нашего отечества, не имеющих себе подобных в остальной Европе, следует стараться узнать наш придворный хор, точно так, как в Риме ему следовало бы увидеть церковь св. Петра, или во Флоренции галерею Питти, или в Лондоне мраморы Парфенона. Не узнать, не услышать этого хора в Петербурге — значит пропустить без внимания, без изучения одно из совершеннейших проявлений музыкального искусства и музыкальности новых времен. И такому-то хору назначают у нас соединиться с оркестром превосходным и исполнять лучшие музыкальные создания. Вспомним несовершенство хоров французских, на которые постоянно жаловались посетители и критики консерваторских концерта, как на слабейшую и несовершеннейшую сторону их;

вспомним (кому только случилось быть в Германии), как, при всей верности и точности исполнения, неприятны все немецкие хоры, начиная с неприятного немецкого тембра голосов и хоров, столько чувствительного для слуха, что его можно распознать от всякого другого с зажмуренными глазами, и кончая неприятной немецкой манерой пения; сравним как с теми, так и с другими наш изумительный придворный хор, сравним с ними удивительные голоса, каких лучше нигде нынче не удастся услышать, общий единичный аккорд их, составленный с тонким, бесконечно нежным чувством художественного уха, вспомним общий звук этого необыкновенного хора, уподобляющийся какому-то громадному и бесподобному органу из живых человеческих голосов, — и мы поймем всю драгоценность того, что нам удастся слышать здесь, у себя, в концертах Концертного общества и чего нам нигде больше не найти. Быть может, в Италии мог бы образоваться подобный хор, и, по всей вероятности, таковы были знаменитые хоры итальянские у папы в Сикстинской капелле, в неаполитанских, венеци-

анских и других консерваториях прежних столетий, потому что в Италии и до сих пор не выродились голоса чуднейшего, совершеннейшего тембра, но они рассеяны и остаются без употребления; никто их не собирает больше в одну единичную массу, никто не располагает их волнующиеся, деликатные оттенки с нежным, так сказать гастрономическим чувством, никто больше не посвящает себя и подобный хор всем таинствам оркестровки и колоритности. В Италии больше не существует тонкого и нежного чувства в музыке, потребности наслаждаться, лакомиться ухом. Французская мелодраматичность 30-х годов испортила не одну литературу, но и еще все остальные искусства, загубила вообще всякое чувство к настоящему изящному и в Италии окончательно уничтожила прежнее стремление и любовь к прекрасному и благородному. Нынешняя драматическая опера испортила и портит все голоса в свете и даже не трудится отыскивать голоса, которые были бы истинно прекрасны и умели бы петь. Она нашла средства и потребность обходиться без всего этого, и хоры нынешние настолько же

стоят ниже прежних по способу пения, сколько и по решительной небрежности их со стороны голосового состава.

Только у нас встречаем мы теперь желание и умение составлять хоры по-старому, по прежней итальянской системе, по прежнему итальянскому художественному чувству, встречаем артистическое умение, любовь и мастерство в оркестровке и употреблении хоров, такое мастерство, которое уподобляет, например, лучший и совершеннейший между ними хор придворной капеллы одной из чудных картин венецианской школы, которому-нибудь из созданий Тициана, Паоло Веронезе или Тинторетто, одной из тех картин, которые поражают глаз необыкновенной прелестью и жизнью своих красок прежде, чем он начнет даже различать изображенные на картине предметы, а потом, чем больше будет он рассматривать все подробности, тем больше будет находить глубины и правды в каждом оттенке, в каждой черте художественной кисти. Но если такова красота, сила и, так сказать, сочная колоритность русского придворного хора, то насколько еще он дол-

жен становиться выше, когда соединяется с одним из самых лучших европейских оркестров?

Тот, кто путешествовал по Европе, знает, что ни один оркестр не может похвастаться тем, чтоб был лучше нашего петербургского, и потому про этот оркестр мы пространно поговорим при другом случае и сравним его исполнение с выполнением консерваторского.

А. Ф. Львов знал и понимал всю полноту и чрезвычайность средств этих, угадал верным инстинктом, что может и должно произойти из их соединения, и таким образом решился, положив основание Концертного общества, приготовить для своих соотечественников такие высокие художественные наслаждения, которые, по всей вероятности, без него не существовали бы и которых будущие неизмеримые результаты навсегда останутся связанными с его именем в истории русской музыки и русской художественной образованности. Мы уже говорили про полномочие директора Концертного общества, столько благодетельное и необходимое для того, чтоб судить, как счастливо А. Ф. Львов им умел поль-

зоваться, стоит только пробежать программы 15 концертов, данных обществом с 1850 по настоящий год. Здесь мы не встретим не только ни виртуозов с их жалкими произведениями, ни благосклонно допущенных сочинений несносных, везде существующих дилетантов, но даже ни разу не встретим произведений посредственных, второклассных и третьеклассных сочинителей, без которых почти нигде не обходится. Уважение к великим созданиям и великим создателям простирается здесь до того, что даже не допускаются никакие аранжировки и переиначивания первоначальной мысли авторов, подобные, например, смешному и бесцельному оркестрованию септуора бетховенского, которым одно время так щеголяли концерты консерватории и проч. В наших концертах находим постоянно высшие и совершеннейшие произведения и притом так, что напрасно было бы искать преобладания какого-нибудь капризного вкуса, всегда обличающего незрелость дилетантскую; про наши концерты нельзя сказать, например, как про концерты консерватории, что публике вечно дают только все Бетховена

и Вебера, а прочее на придачу, потому что таков вкус и распорядителей, и публики.

Напротив, здесь мы находим уважение к разнообразнейшим музыкальным деятелям и желание выполнить разнообразнейшие произведения разнообразнейших школ, лишь бы они были истинно примечательны и велики. Стоит пробежать все 15 афиш первых 15 концертов, чтобы в том убедиться. Шестнадцатый концерт (данный 9 марта), которым открывается шестой год Концертного общества, столько же примечателен, как и все предыдущие, но, с одной стороны, должен был еще более прежних привлечь внимание знатоков и любителей, потому что в нынешнем году поручены были хору пьесы большего объема, чем в прежних концертах (за исключением одного 3-го концерта 1853 года, в котором были вместе даны 9-я симфония Бетховена и «Sommer a achtstraum» Мендельсона). В нынешнем концерте, как уже читатели нашего журнала знают из напечатанного недавно здесь объявления, были даны: 1) 4-я симфония Бетховена (B-dur), 2) сцена Ореста с фуриями из «Ифигении в Тавриде» Глюка, 3) увер-

тюра и антракты к «Эгмонту» Бетховена и 4) хор Генделя, сочиненный для коронации короля Георга II в 1727 году. Из числа этих четырех номеров сцена Глюка и хор Генделя были исполнены гг. придворными певчими с оркестром, и объем их был столько значителен, что любители хорошей музыки должны быть искренно радоваться, что им дают услышать такие полные отрывки из великих, столь мало еще известных сочинений.

Четвертая симфония Бетховена в наше время одна из самых любимейших симфоний у всех не только серьезных музыкантов, но даже и мало образованных любителей, и этой популярностью или общедоступностью она обязана, во-первых и в особенности, тому, что все четыре ее части необыкновенно ровны в характере и совершенстве, так что, быть может, больше всех остальных восьми симфоний она кажется созданною в один час, в один миг, кажется какою-то непрерывающеюся вдохновенною импровизацией. Какая потеря для нас всех, что Бетховену не захотелось выставить и на этой симфонии одной фразы, одного слова, которые бы указали нам,

какой сюжет был у него в голове при создании этой бесподобной симфонии. Можно многое предполагать, но мудро решиться сказать что-нибудь положительное. Уж столько наговорено до сих пор и написано самых цветистых литературных фантазий для объяснения необъяснимого. Одно только ясно — это присутствие элемента фантастического, волшебного и какой-то сельский, ландшафтный колорит. Последняя часть особенно представляется изображением мира микроскопических волшебных духов, как у Шекспира в его «Сне в летнюю ночь».

Мендельсон в знаменитой своей увертюре на этот сюжет часто приближается к последней части 4-й симфонии, часто по нечаянности или умышленно сделал свою музыку похожей на нее. В то же время *adagio*, которым открывается симфония, невольно приносит в воображение представление какого-то светлого, тихого, безбрежного спокойствия, что-то вроде того, что Мендельсон так гениально выразил в начале своей увертюры «Meeresstille und Glücke Fahrt». Здесь снова встречаем несколько раз опять-таки нечаянно-

ное или умышленное сходство у Мендельсона с Бетховеном. Что же, наконец, выражает эта чудесная симфония, в которой есть море, и солнечный яркий день, и все царство крошечных волнующихся, бесконечно движущихся духов, и целая сцена любви в *adagio*, как на волшебном острове в «Буре» Шекспира или в сонате Бетховена, написанной на этот сюжет (f-moll)? Мы не беремся решить это ни для себя, ни для других, но все-таки из глубины души поклоняемся перед этим великим созданием юноши Бетховена.

В сцене Глюка партию Ореста исполнил г. Евсютин, первый тенор придворного певческого хора. Голос его столько превосходный, необыкновенно хорошо пришелся по драматическому положению сцены: этот голос чудесно способен был выражать и ужас, и страх во время явления грозных мстящих фурий, и замирающие ноты отчаяния Ореста перед неумолимым их преследованием. Но что сказать про самый этот хор? Я никак не разделяю мнение тех, которые находят в Глюке воплощение древней трагичности, находят его античным, как бы воплотителем в музыке то-

го древнего мира, который остался жив для нас в бессмертных произведениях скульптуры. Мне всегда казалось, что в наше время, а особенно в XVIII веке, такое воскрешение прошедшего в прежнем его виде и духе решительно невозможно и что новый мир наложил на всех нынешних людей, даже самых гениальных, такую могучую, неизгладимую печать, которая нас навсегда отделяет от первоначальности и наивности древнего, исчезнувшего мира. Так что нам и нашему теперешнему искусству возможны только некоторые формы и стороны античности, и никогда полное, совершенное их воплощение; поэтому-то величие Глюка является мне не в том, что будто бы он посреди нас сумел сделаться античным человеком и античною душою, а в том, что он был (оставя в стороне античность) великий, колоссальный трагик, под могучими перстами которого звучали неизвестные до него никому звуки страсти и пафоса, дух, до того своеобразный и непохожий ни на какую другую человеческую натуру, что с ним вместе ушла в могилу тайна его величия и непостижимых эффектов, без возможности

подражания для кого бы то ни было другого. Если кто к этому приблизился, то разве один Моцарт в сценах командора, в «Дон Жуане». Сцена Ореста с фуриями — одно из высоких созданий Глюка; для меня она была лучшей вещью во всем концерте. Могут ли красота и трагический ужас итти еще выше, еще дальше? Я не знаю ничего подобного этой сцене. Она единственна в своем роде, как все, что создано рукою Глюка.

Антракты «Эгмонта» даны в Петербурге в первый еще раз, и потому необходимо было на афише более подробное изложение их содержания, без которого слушатели, конечно, много бы потеряли, наверное не знали бы, что выражает музыка. Исключение было бы, может быть, только за сценою, представляющей смерть Клерхен, возлюбленной Эгмонта; здесь характер тихого, кроткого угасания так гениально, так глубоко изображен бессмертной бетховенской музыкой, что и без программы у каждого пред душою носился бы образ невинного создания, умирающего в последнем тихом вздохе любви и преданности. Элегический элемент, который обыкновенно

доступнее всего прочего большинству, и бесконечно мягкая красота, пролитая по всей краткой сцене этой (в ней только 37 тактов!), кажется, могущественнее всего остального подействовало на тех, кто был в нынешнем концерте. И не мудрено: эта сцена одна из совершеннейших вещей, созданных Бетховеном в лучшую пору его молодости. Что до меня касается, я ставлю наравне с нею еще два другие антракта, обозначенные на программе следующими словами: один — «Изображение противоположных характеров принца Оранского и Эгмонта, соединившихся для освобождения своего отечества», а другой: «Клерхен, мечтающая о своем возлюбленном». Клерхен и Эгмонт — два главные рычага всей трагедии. Бетховен схватил всю сущность того, что содержат в трагедии Гете эти две чудесные души: одна с геройским, высоким, благородным порывом, другая с тихой, младенчески светлую любовью и наивностью. Как обе эти стороны были близки душе самого Бетховена!

Зато как он их и выразил здесь! Не верится, чтоб музыка, и особенно инструментальная, без человеческого голоса способна была

к выражению, такому близкому, того, что совершается самого глубокого и искреннего в душе человека. И, однако же, это так есть. Бетховен своею бесценною кистью написал в оркестр то, чего бы, конечно, никогда не выразил посредством голоса. Самое лучшее доказательство — сцена Клерхен, изображенная одним оркестром и — то же самое намерение, та же самая мелодия, прежде этого антракта, в коротенькой арии Клерхен: «Freudvoll und leidvoll». При торжественности мелодической мысли невозможно и сравнивать эти вещи — точно они созданы двумя разными человеками.

Оркестровая сцена — полная картина. Навивный, чудесный звук гобоя рисует такую Клерхен, которой разнообразные черты разбросаны по всей трагедии Гете; она и задумывается, и плачет, и смеется тоненькой веселой трелью, и останавливается в своем любезном мечтании, точно будто вдаль глядит, навстречу Эгмонту, которого мы знаем таким горячим, огненным, таким «бетховенским» просветленным человеком, из предыдущего антракта. Где все это в арии? [1] Зато такое со-

вершенное и беспредельное чудо Бетховен создал один раз на своем веку. Больше он никогда его и нигде не повторил. Разве, быть может, что-нибудь подобное найдем мы в какой-нибудь из гениальнейших фортепианных его сонат, этом, до сих пор так мало еще рассмотренном и узнанном мире, ждущем своих Колумбов и проповедывателей.

Концерт заключился хором Генделя. Кому из нас он потом не снился, как какое-то колоссальное, беспредельное торжество целого народа? Что за титаническая натура был этот Гендель! И вспомним, что таких хоров, как этот, можно найти у него несколько десятков. Будут ли такие люди еще когда-нибудь?

1856 г.

Комментарии

Общие замечания

Все статьи и исследования, написанные Стасовым до 1886 года включительно, даются по его единственному прижизненному «Собранию сочинений» (три тома, 1894, СПб., и четвертый дополнительный том, 1906, СПб.). Работы, опубликованные в период с 1887 по 1906 год, воспроизводятся с последних прижизненных изданий (брошюры, книги) или с первого (газеты, журналы), если оно является единственным. В комментариях к каждой статье указывается, где и когда она была впервые опубликована. Если текст дается с другого издания, сделаны соответствующие оговорки.

Отклонения от точной передачи текста с избранного для публикации прижизненного стасовского издания допущены лишь в целях исправления явных опечаток.

В тех случаях, когда в стасовском тексте при цитировании писем, дневников и прочих материалов, принадлежащих разным лицам, обнаруживалось расхождение с подлинни-

ком, то вне зависимости от причин этого (напр., неразборчивость почерка автора цитируемого документа или цитирование стихотворения на память) изменений в текст Стасова не вносилось и в комментариях эти случаи не оговариваются. Унификация различного рода подстрочных примечаний от имени Стасова и редакций его прижизненного «Собрания сочинений» 1894 года и дополнительного IV тома 1906 года осуществлялась на основе следующих принципов:

а) Примечания, данные в прижизненном издании «Собрания сочинений» Стасова с пометкой «В. С.» («Владимир Стасов»), воспроизводятся с таким же обозначением.

б) Из примечаний, данных в «Собрании сочинений» с пометкой «Ред.» («Редакция») и вообще без всяких указаний, выведены и поставлены под знак «В. С.» те, которые идут от первого лица и явно принадлежат Стасову.

в) Все остальные примечания сочтены принадлежащими редакциям изданий 1894 и 1906 годов и даются без каких-либо оговорок.

г) В том случае, когда в прижизненном издании в подстрочном примечании за подпи-

сью «В. С.» расшифровываются имена и фамилии, отмеченные в основном тексте инициалами, эта расшифровка включается в основной текст в прямых скобках. В остальных случаях расшифровка остается в подстрочнике и дается с пометкой «В. С.», т. е. как в издании, принятом за основу, или без всякой пометки, что означает принадлежность ее редакции прижизненного издания.

д) Никаких примечаний от редакции нашего издания (издательства «Искусство») в подстрочнике к тексту Стасова не дается.

В комментариях, в целях унификации ссылок на источники, приняты следующие обозначения:

а) Указания на соответствующий том «Собрания сочинений» Стасова 1894 года даются обозначением — «Собр. соч.», с указанием тома римской цифрой (по типу: «Собр. соч.», т. I).

б) Указание на соответствующий том нашего издания дается арабской цифрой (по типу: «см. т. 1»)

в) Для указаний на источники, наиболее часто упоминаемые, приняты следующие

условные обозначения:

И. Н. Крамской. Письма, т. II, Изогиз, 1937 — «I»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. I, «Искусство», 1948 — «II»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. II, «Искусство», 1949 — «III»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. III, «Искусство», 1950 — «IV»

Указание на страницы данных изданий дается арабской цифрой по типу: «I, 14».

«Первый концерт концертного общества».

Опубликована впервые в 1856 году («Музыкальный и театральный вестник», № 12).

Концертное общество, о котором идет речь в статье Стасова, было организовано в 1850 году при придворной певческой капелле для того, чтобы исполнять «в возможном совершенстве самое что ни на есть лучшее в музыке» (Д. В. Стасов. «Музыкальные воспоминания». — «Русская музыкальная газета», 1909, № 11, стлб. 291–292).

Общество возникло из салонов Мих. и Матв. Ю. Виельгорских и А. Ф. Львова, которые среди музицирующих кружков и салонов Петербурга занимали тогда значительное место. Здесь выступали профессионалы — артисты имп. театров, приезжие знаменитости и исполнялись наряду с сольными крупные симфонические произведения.

Стремление дать возможность слушать музыку не только близким знакомым, но и более широкому кругу лиц привело Виельгорских и Львова к мысли о перенесении концертов в большее помещение, а вместе с тем и к организации Концертного общества. Во главе такового стал А. Ф. Львов; его помощником был Н. И. Стояновский, позднее — брат В. В. Стасова, Д. В. Стасов. Оркестр общества составили из лучших артистов оркестров имп. театров; дирижировал Л. Маурер, добросовестный и преданный делу музыкант.

Вначале в репертуаре Концертного общества повторялись в основном II, IV симфонии Бетховена и произведения модного тогда Мендельсона; потом, в значительной мере благодаря энергии Д. В. Стасова, здесь зазвучали

чали отрывки из оратории «Иевфай» Генделя, опер «Орфей» и «Ифигения в Тавриде» Глюка, из «Оберона» Вебера и даже сочинения только что начинавшего проникать в Петербург Шумана. Концертное общество стало серьезной организацией, которая, несмотря на классово-замкнутый характер своей деятельности — основными слушателями были представители привилегированных кругов, — сыграла значительную роль в истории русской музыкальной культуры.

В своей статье Стасов обращает особое внимание на скрипача и композитора Алексея Федоровича Львова (1798–1870), деятельность которого была крайне противоречива. Как представитель близких к двору высших военных кругов, Львов в своем творчестве выражал реакционные идеи. В то же время как выдающийся скрипач-виртуоз, организатор частных квартетных музыкальных собраний в своем салоне и как руководитель Концертного общества, Львов, при всей реакционности позиций, сыграл в этом плане некоторую положительную роль, несмотря даже на то, что деятельность его протекала в рам-

ках замкнутого дворянско-концертного музицирования.

В статье поднимается вопрос о традициях и новаторстве, уже тогда диалектически разрешаемый Стасовым. Он считает, что «воскрешение прошедшего в прежнем его виде и духе решительно невозможно и что новый мир наложил на всех нынешних людей, даже самых гениальных, такую могучую неизгладимую печать, которая нас навсегда отделяет от первоначальности и наивности древнего исчезнувшего мира. Так что нам и нашему теперешнему искусству возможны только некоторые формы и стороны античности, и никогда полное совершенное их воплощение...»

В статье поднят вопрос и о соотношении формы и содержания, разрешаемый Стасовым в плане отрицания формалистического искусства. Уже в эти ранние годы начала своей критической деятельности Стасов заявляет, что главным в искусстве является содержание.

Со всей остротой ставится и вопрос о репертуаре.

Программы текущих концертов должны

состоять из произведений значительных, идейно обогащающих слушателей, и не могут сводиться к пустой забаве. Ставка на итальянскую музыку и итальянское исполнительство, с его культивированием формы в ущерб содержанию, на виртуозное искусство, внешнее, поверхностное, на модные салонные произведения и бесталанные импровизации концертировавших авторов глубоко возмущала Стасова. Он громил подобный репертуар, постоянно подчеркивая в своих статьях, что только национальное, народное, реалистическое искусство заслуживает названия искусства. С этих позиций Стасов подходил к оценке деятельности и Концертного общества, видя заслуги его в умении отбирать из имеющихся фондов музыкальной литературы все истинно художественно значимое и преподносить это в должном высококачественном исполнении; с этих же позиций он будет подходить и к оценке творчества молодой русской музыкальной школы, защитником которой станет на всю жизнь.

Статья интересна и тем, что по ней можно судить о музыкальных вкусах Стасова в сере-

дине 50-х годов, в значительной мере родственных уже тогда вкусам его товарищей по искусству — Балакирева, с которым давно уже дружен был Стасов, а также Кюи, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова и других.

М. П. Блинова

Примечания

Замечательно, что самый тон (Tonart) этой мелодии другой в антракте, нежели в арии. В арии — A-dur, а антракте — C-dur, в котором несравненно больше наивности" Вероятно, регистр голоса заставил Бетховена отступить от первоначальной мысли, и, следовательно, вокальность была для него помехою. — В. С.

[^^^]