

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

1

СЕРБОСЛОВЕНСКО

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: B240431B-DE75-4556-946B-DD16B393462D
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

Русский концерт (Музыкальная критика)



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

Содержание

#1	0005
Комментарии	0031

В. В. Стасов
Русский концерт

(Письма из чужих краев)

Париж, 28 авг. (9 сент.)

Сегодня, в огромной зале Трокадеро, произошел первый русский концерт. Разумеется, каждый наш читатель прежде всего спрашивает: — Ну что, был ли успех? Отвечаю: — Был, и громадный. Из всех национальных концертов, происходивших здесь, в этой же самой зале Трокадеро, с самого начала выставки, ни у одного не было успеха, даже издали приближающегося к успеху нашего русского. Все билеты были проданы уже за неделю до концерта — это первое; во-вторых, публика вообще шумно и дружно аплодировала каждой из исполняемых пьес и каждому из исполнителей, некоторым даже вроде того, как у нас в Петербурге аплодируют любезнейшим итальянцам; наконец, в-третьих, публика досидела, не трогаясь с места, почти до самого конца, — все это довольно необыкновенно на трокадерских нынешних концертах. Никогда тут не бывает столько публики (я говорю, по крайней мере, сравнивая наш концерт с важнейшими из всех, бывших до сих

пор, концертов: тремя французскими и одним английским), никогда публика так, как сегодня, не аплодировала и не досиживала до конца. Оно и понятно. И состав концертов, и исполнители были неизмеримо ниже нашего, и это настолько было осязательно, что не могла не понять даже самая неприготовленная, даже самая немзыкальная публика, какая, натурально, составляла большинство сегодняшних слушателей.

Итак, русский концерт имел большой успех. Надо надеяться, что такой же успех будет и у обоих остальных, которые на расстоянии лишь нескольких дней будут теперь следовать один за другим, и вполне могут остаться спокойны и довольны те, кому от русских концертов нужно прежде всего получить удовлетворение патриотического чувства. Но ведь не все же состоит только в одном этом. Есть много еще другого, и, оставляя в стороне то, что скажут и что уразумеют иностранцы, мы должны спросить сами себя: было ли в самом деле все таким, каким могло и должно было быть на всемирном концерте?

Послали ли мы нынче в Париж, на всеоб-

ций суд и оценку, именно то, что должны были представить, и исполнили ли мы представленное так, как к этому способны? Тут уже ответ становится несколько другой, чем ответ случайной, по нечаянности собравшейся, публики.

Еще за неделю и более до концерта, когда появились афиши, я был очень удивлен, прочитав на этих афишах, что первым номером концерта пойдет: увертюра из оперы «Руслан», сюжет которой — «волшебный и взят из варяжской легенды». Я подумал сначала, что это написал, по незнанию, какой-нибудь невежественный французский переводчик. Однако же нет, эти самые слова я нашел и сегодня, на подробной афише, — значит, это не случайная ошибка. Но кто же научил наших распорядителей, что Глинка писал свою оперу на сюжет варяжской легенды, а не на сюжет поэмы Пушкина? И что за «варяжская легенда» такая? И кто когда-нибудь слышал про «варяжские легенды»? Чудеса, да и только! Во всей поэме всего один только варяг (т. е. норман, или скандинав) Фарлаф, да и тот лицо комическое, почти карикатурное, — какие

прекрасные легенды сочиняли про себя гг. варяги! Но сведения об опере Глинки не ограничились у распорядителей «варяжской оперой». Они написали еще на афише, что ария Ратмира: «И жар, и зной» — эта ария изображает «видение» Ратмира. Вот еще одна невиданная и неслыханная новость. Ратмир — сомнамбул! Ратмир не страстный восточный юноша, мечтающий о покинутом гареме, о «пленительных своих девах», «будящих жар в его крови», — нет, ничего этого нет и не бывало, он просто одержимый видениями, он пациент, его надо отправить в лазарет! Как превосходно наши распорядители знают Глинку и его создания! Впрочем, вот вся афиша концерта со всеми подробностями:

«Всемирная выставка 1878 года. Дворец Трокадеро. Большая зала празднеств. Понедельник, 9 сентября 1878 года, в 2 часа полудни. Русский концерт при содействии г-ж А. де Белокка, Л. Торриджи (Гейрот) и г. Аполлинария Контского, солиста его величества императора всероссийского и директора Варшавской консерватории. Оркестр и хоры состоят из 350 исполнителей, под управлением

Николая Рубинштейна, директора Московской консерватории. Программа: 1) Увертюра из оперы „Руслан“. Сюжет волшебный, на основании варяжской легенды, — Глинки (1804–1857). 2) Двойной хор из оперы „Жизнь за царя“. Историческая опера, которой сюжет относится к XVII веку, времени восшествия на российский престол ныне царствующей династии, — Глинки (1804–1857). 3) Ария Антониды (из первого акта оперы „Жизнь за царя“, — Глинки (1804–1857), исполнит г-жа Торриджи. 4) Концерт для фортепиано с оркестром — Чайковского (профессора класса композиции из Московской консерватории). Исполнит г. Николай Рубинштейн. Оркестром дирижировать будет г. Колонь. 5) Духовное пение (*chant religieux*), хор для мужских и детских голосов — Бортнянского (1751–1825). 6) Два отрывка из восточных танцев в опере „Демон“, — Антона Рубинштейна. На сюжет поэмы Лермонтова. 7) Ария видения Ратмира, в третьем акте оперы „Руслан“, — Глинки. Исполнит г-жа А. де Белокка. 8) а) *Rêverie*, для скрипки, б) Мазурка для скрипки — Аполлинария Контского. Исполнит автор. 9) Хоры из

оперы „Русалка“ (l'Ondine): а) свадебный хор, б) застольный привет (Toast) молодым — Даргомыжского (1813–1868). „Арагонская хота“ — Глинки. Caprice brillant pour l'orchestre. Рояль фабрики Беккера, в Петербурге. Струнные инструменты фабрики гг. Гак и Бернардель».

Имея перед глазами подробную программу, нельзя не сделать несколько вопросов: 1) Отчего про оперу Даргомыжского можно сказать, что она писана на сюжет Пушкина и опера Рубинштейна на сюжет Лермонтова, а про «Руслана» Глинки никоим образом нельзя этого же сказать, а непременно надобно выдумать, что источник ее — некая варяжская легенда? 2) Отчего про одного г. Чайковского необходимо было сказать, кто он и что он? Ведь, пожалуй, разношерстная сегодняшняя публика ровно ничего не знает и про прочих русских композиторов, и живых и мертвых? 3) Отчего про одну из исполнительниц объяснено, что она по-настоящему не Торриджи, а Гейрот, и в то же время ни единого слова не сказано про то, что и другая исполнительница тоже не А. де Белокка, а по-настоящему А. Белоха, и русская? Оба ли факта рав-

но были интересны или не интересны для всех, и никак не следовало раскрывать один секрет и скрывать другой. La justice avant tout.

Я бы мог сделать еще несколько замечаний или вопросов насчет разных маленьких непоследовательностей внешней обстановки концерта, например, отчего один из двух директоров консерваторий, действовавших на концерте, был с орденом (Н. Рубинштейн), а другой — без ордена (Ап. Контский)? Торжественность — так торжественность, а скромность — так скромность, всем так хорошо бы быть в одном камертоне! Однако я не хочу более останавливаться на внешних подробностях и спешу перейти к самому делу.

Читатель видел по афише: состав оркестра с хором вместе довольно большой. Хотя это еще не бог знает что такое, 350 человек исполнителей на такую громадную залу, как трокадерская, и на очень больших концертах мы видали и слышали, у нас и за границей, оркестр с хором гораздо больше, однако и на 350 человек исполнителей нельзя было бы пожаловаться, если бы взаимная пропорция и отношение инструментов были соблюдены, как

учат тому Берлиоз и другие великие мастера инструментального дела. Оркестр трокадерский, для всех национальных концертов неизменно один и тот же, следующий: 24 первых скрипки, 24 вторых, 18 альтов, 18 виолончелей, 18 контрабасов; флейт, гобоев, кларнетов по 3; фаготов 4 и один контрфагот; валторн 8, тромпет 4, 3 тромбона, 1 бас-туба; значит, всего с ударными, арфами, английским рожком и проч. менее 120 человек, что составляет в общей сложности не более двойного количества инструментальных исполнителей против того, что мы обыкновенно слышим в Мариинском или Большом театре и в зале дворянского собрания. Для такой залы, как трокадерская — почти что и мало! Особенно сильно поражала слабость скрипок. Зала Трокадеро — пречудесная, преэффектная, превеликолепная зала, особенно по своим прелестным пропорциям, расположению и колоритности. Это, может быть, даже самая превосходная и самая эффектная из всех концертных зал в Европе. Но для музыки она не особенно удовлетворительна. Одному органу она впору. Архитектор Давиу долго думал и

соображался насчет «первого концертного зала в Европе», но это не помогло делу, и вопреки опыту и акустике, он сделал залу свою — совершенно круглую, только с овальной пристройкою, вроде алькова, для оркестра, хора и органа. Что вышло? Вышло то, что зала и красива, и эффектна, но для музыки очень негодна. И это сделалось неоспоримой истиной с первых тактов увертюры «Руслана» для всех, кто знает эту музыку и кто слышал ее сто раз в Петербурге. После «Руслана» было исполнено много других еще пьес, но концерт кончился опять Глинкой, «Арагонской его хотой», и пришлось убедиться еще раз всем, кто и эту гениальную пьесу знает и сто раз слышал, что зала Трокадеро — для музыки не годится и особенно для музыки Глинки. Вы помните, что такое сочинения этого человека? Это создания, где бетховенская сила и громадный массивный оркестр часто сменяются тончайшими филигранными, нежно отчеканенными подробностями, где перед вами то монументальная фреска, то бесконечно деликатная, изящная акварель, то горы и леса со львами и барсами, то прелестные цветники с

нежными цветками и бабочками. Струнные инструменты играют у него повсюду громадную роль. Им надо всегда и в концерте, и в театре дать много голоса и звука, много силы и тела, чтобы они в состоянии были явственно вырисовать все узоры и рисунки Глинки среди остального его оркестра. Об этом не подумали, этого не сообразили, когда готовили русский концерт в Париже, и от этого оба гениальные создания Глинки были скомканы и испорчены. Все, что можно сказать про их исполнение, это — что музыканты играли скоро и исправно, а «Хоту» в конце просто гнали во все лопатки, так что уже ровно ничего нельзя было разобрать. Вся скорость и исправность музыкантов ничего не могли поделать против худого резонанса, и таким образом вышло, что вся середина и весь конец увертюры и почти от начала и до конца вся «Хота» были просто неузнаваемы. Это был какой-то гул, какой-то поток нот, различаемых фраз, где половина фигур и рисунков струнных была съедена и поглощена ревущими медными, все *pizzicato* (столь частые и любимые у Глинки) решительно исчезли, как будто их не бы-

вало, а прелестные, быстрые арпеджио арфы в «Хоте» пропали все безвозвратно. Много ли осталось после всего этого? Только быстрый темп, увлекательность движения, общий ритм. Вот и все. Но, казалось бы, этого одного еще слишком мало для Глинки, хотя, быть может, и довольно для парижской публики! Нет, нет, если Глинку, нам давать в Европе, то, во-первых, надо для этого капельмейстера в самом деле талантливого и знающего, такого, который Глинку и знает, и понимает, а во-вторых, который сообразит и подумает наперед, что он такое предпринимает, за что берется — и мало того, что вникнет в смысл и дух исполняемого, но еще пойдет и испробует наперед свою будущую залу, свой будущий оркестр. Посмотрите, напр., хоть на скачки в Царском Селе или где угодно. Разве грум не сходит посмотреть десять раз наперед свой «турф» и сто раз не попробует не то что свою лошадь, но и седло, и узду, и хлыст, и шпоры, и даже, может быть, фуражку, и лосины. Ведь с бухты-барахты он не сунется прямо на скачку. Приехал из Лондона, или не знаю там откуда, проехал немножко своего скакуна, да

прямо и марш! Нет, брат, нельзя: так никто не позволит, ни хозяин, ни заводчик, ни те, что пари держут. Нет, скажут они, ты поди наперед, любезный, и подпругу подтяни, и мундштук освидетельствуй, уж не то что копыта и спину своей «Мили» или «Коко». А то этак нельзя. Видно, с одним Глинкою можно иначе поступать, чем грум высокопочтенный. Делай, что хочешь, все ладно будет! А что жив самом деле, может быть, и не надо иначе? Ведь французы, и немцы, и португальцы, и японцы, и всякие другие иностранцы остались сегодня довольны, с них совершенно достаточно было и того, что перед ними играно было отменно скоро, и чисто, и верно (в большинстве случаев), и даже залихватски — чего же еще? Ведь музыку Глинки они не знают, им неизвестно, сколько в обеих лучших, значительнейших пьесах концерта было скомкано и проглочено предательским резонансом — ну что ж? И на том спасибо.

Впрочем, сегодняшние слушатели имели право тем более быть довольны, что, по их понятиям, если не половина, то большинство пьес программы состояли из — танцев. По

крайней мере, я слышал, как около меня говорили иностранные соседи именно это самое. Они высчитывали вот как: «Что за странность, у этих русских в их музыке сколько все танцевальной музыки! Вот посмотрите: у Рубинштейна (Антон) двое танцев из „Демона“; потом ария с видением Ратмира оканчивается длинным вальсом; потом мосье Аполлинарий Контский играет опять мазурку своего сочинения (*une mazourka de sa façon*); потом еще второй хор из „Русалки“ (*Toast aux jeunes mariés*) — совершенная полька-мазурка; наконец, „Хота“ из Глинки опять танец. Что ж это! Конца нет танцам! Неужто они все только и пляшут, эти русские? (*Est-ce qu'ils ne font que danser, ces russes?*)». Я, конечно, мало был согласен с соседями, потому что мне не казалось танцем многое такое, что им ничем другим не кажется, как танцем; однакоже, должно быть, не одни мои соседи так думали, как я сейчас рассказал, но и многие другие, потому что уже с самой середины «Хоты» большинство слушателей встало с мест и потянулось к дверям. Что им еще слушать «танцы»! Дело уже, конечно, известное, что такое

«танцы», даваемые в конце концерта для расхода публики. Бедный Глинка, скажут, может быть, иные. Нет, бедные французы и иностранцы, скажу я, напротив; они и понятия не имеют, что такое Глинка, и эти «танцы», которых они не считали нужным дослушать. В самом деле, сколько предстояло вещей в сто раз поважнее: пиво пить, готовиться к обеду или к которому-нибудь театру с шансонетками, притопываньями, присвистываньями и подергиваньем юбкой и плечами, надо торопиться в цирк, ипподром, на представление ученых блох или собак. Вот если б давали в концерте, уж не то что «арию» (конечно, это уже выше всего!), но даже хоть хор или марш Гуно, или кого-нибудь из «настоящих» европейских композиторов, никто бы не тронулся до конца и дослушал бы, со священным вниманием и почтением, точно будто сама оперетка «Niniche» идет или что-нибудь в том же роде важное и интересное, глупейший водевиль или пошлейший фарс, который здесь в 300-й или 400-й раз дают.

Само собою разумеется, как всегда и везде, главный успех концерта пришелся на долю

солистов. Ведь известно всякому, что музыка главным образом существует для того, чтоб один играл на скрипке, другой на флейте, третий пел — все остальное на придачу. На этом основании, сегодняшняя публика очень много аплодировала (конечно, гораздо больше, чем какой-то «Хоте»!) прекраснейшей «Rêverie» г. Контского, начинавшейся ударом там-тама и кончавшейся точно так же ударом там-тама: верно, эти удары означали колокол, и мечтания г. артиста были непосредственным их следствием, имели, так сказать, характер колокольный. Все знают у нас, как играет на скрипке г. Контский: иной раз тон у него не дурен, и вообще все вместе было бы не худо, но у него непомерная страсть к разным фокусам, разным трелям, скачкам и тому подобное, а главное, к какой-то скрипичной пискотне, на таких высотах струны и звука, что подумаешь, музыка идет с какого-то чердака музыкального. Однакоже, вследствие любви к солистам, публика осталась очень довольна и «мечтанием», и последовавшей мазуркой, обильно уснащенной всяческой скрипичной эквилибристикой, и аплодирова-

ла очень исправно.

Гораздо более аплодировала она г-же Торриджи-Гейрот, в награду за то, что голос у ней, хотя маленький, тоненький и тощенький, однакож довольно приятный, и за то, что она очень недурно и почти все время слышно пропела арию Антонида, даже с некоторым вкусом, и тем более за то, что в этом слабом сочинении Глинки есть немало рулад вроде итальянских, что, конечно, каждой публике всегда лестно.

Поднимаясь по ступеням все выше и выше, сегодняшняя публика несравненно еще больше аплодировала г-же де Белокка-Белохе, исполнявшей знаменитую арию Ратмира. И ария чудесна и красива в своей восточности, и заключительный ее вальс страстен и огнен; без сомнения, оба эти резона остались не без влияния на публику, но главное дело состояло, конечно, в том, что г-жа де Белокка-Белоха давно уже итальянская примадонна и давно уже известна здесь всем почитателям Россини, Верди и проч., а их здесь, наверное, пол-Парижа, т. е. миллион; с этакой репутацией пой что хочешь, хотя бы даже гениальные ве-

щи, хотя бы даже сочинение Глинки какого-то — все равно, успех наверное будет, и большой. Что касается до нас, не итальянцев и не итальяноманов, то мы должны были разбирать вещи по-своему, по-русски, меряя на наш художественный и исполнительский аршин. И тут надобно сказать раньше всего, что голос г-жи де Белокка-Белохи превосходный, чистый, ровный, необыкновенно приятный и отлично выдрессированный. По тембру он далеко не подходит к тембру голоса г-жи Лавровской, который в лучшее ее время всеми был признан почти феноменальным; всего же ближе он напомнил голос г-жи Леоновой, в лучшую и совершеннейшую ее пору. Такой голос можно всегда слушать с большим удовольствием. Что же касается исполнения арии Ратмира, то оно было очень недурно, хотя было совершенно лишено той страстности и неги, которые составляют главную черту характера Ратмира у Глинки. В другой раз слышать эту арию в исполнении г-жи де Белокка-Белохи я, признаться, не очень бы стремился, одни ноты и голос меня не удовлетворяют. Речитатив же слишком посредствен у г-

жи де Белокка-Белохи, и о нем сказать я ничего особенного не могу. Не зная ни сюжета «варяжской оперы» Глинки, ни характеров, ни положений, парижская публика, конечно, не могла адресоваться ни с какого рода требованием к своей любимой примадонне, но была ею в такой мере довольна, что поднесла ей громадный букет, чуть не в сажень в диаметре. Я радовался.

Но главное торжество между исполнителями досталось на долю г. Николая Рубинштейна. И я думаю, он его заслужил. Где же у них тут есть такие сильные пианисты? Все лучшие пианисты теперь — русские, с Антоном Рубинштейном во главе (конечно, я про Листа не упоминаю: это феномен, стоящий особняком). Подумайте только, какая у нас их масса: Антон Рубинштейн и его школа (сюда принадлежит тоже и г. Николай Рубинштейн); г. Лешетицкий и его школа; г. Гензельт и его школа, не говоря уже о талантах второстепенных. И вдруг, сверх всего остального, целая фаланга превосходных фортепианистов, с Есиповой во главе, которая, конечно, принадлежит к числу самых первостепенных пиани-

стов и пианисток Европы. Поэтому появление в концерте такого прекрасного пианиста, как г. Николай Рубинштейн, должно производить здесь самое радостное впечатление. Его встретили и провожали с великим восторгом, и это по всей справедливости. Он далеко не обладает ни художественностью, ни поэтичностью своего изумительного брата, его исполнение гораздо будет поглубже, поординарнее, попроще и — попроще исполнения того Рубинштейна, у него нет никакой своей собственной физиономии, никакого собственного характера, потому что он есть только разжиженное эхо своего брата, но, тем не менее, в его игре есть немало и действительно хороших качеств. У него есть сила, блеск, легкость, беглость, иной даже раз некоторая тонкость исполнения. Концерт г. Чайковского не принадлежит к числу лучших произведений этого композитора, так что даже было бы, может быть, выгоднее, со стороны музыкальной, если бы г. Николай Рубинштейн сыграл одну первую часть, достаточно длинную, снабженную раскатистым и блестящим заключением (вообще это была лучшая часть

всего этого сочинения); но г. Николаю Рубинштейну хотелось, по-видимому, кончить еще блестящее, он продержал довольно долго слушателей на скучном и незначительном *andante*, и, потом, на столько же незначительном финале, все для того только, чтоб добраться до нарастания, нарастания, нарастания, идущего столпом в гору и приведшего, наконец, к очень громкому и банальному развалу всего оркестра, на фоне которого медь ревет, во всю глотку, банальную некую тему, по всей вероятности назначенную представлять что-то вроде апофеоза. Музыки тут мало — но публика кричит и аплодирует с яростью, и дело в шляпе.

Гораздо менее раздалось аплодисментов, когда оркестр сыграл два восточных танца из «Демона» Антона Рубинштейна, но это, конечно, оттого, что тут, наоборот, было уже много в самом деле хорошей музыки; особенно талантлив второй танец, весь почти синкопами, с глубоко восточным характером, увлекательным ритмом, красотой и колоритностью (кроме средней части, которая довольно слаба и ординарна). Но в Париже разу-

меют, по восточной части, только ковры и шали, подносы и кувшины, и тут почти все — превеликие доки и знатоки, превеликие охотники. До понимания истинной талантливости и оригинальности в формах восточной музыки Европа или по крайней мере Париж еще не дошли. Это покуда специальность русской музыкальной школы и русской музыкальной публики.

Мне остается сказать про исполнение хоров из «Жизни за царя» и из «Русалки». Исполнение этих вещей было хорошее, интонации верные, вступления смелые и точные. А так как во всех этих хорах особенно тонких оттенков нет и не требуется, то худой резонанс этому не мог помешать и хоры вышли массивны, торжественны и оживленны. Даже запевало в интродукции «Жизнь за царя», хотя немного робкий, был недурен и исполнил свое соло исправно. Все это делает большую честь французскому хору, составленному из мужчин, женщин и мальчиков.

Но что прикажете сказать про «Иже херувимскую» Бортнянского (известный № 7), тоже исполненную в этом концерте? Еще гораз-

до раньше концерта я только удивлялся, кому это пришла несчастная мысль исполнять в русском концерте — херувимскую Бортнянского! Неужели тут есть что-нибудь русское, что-нибудь принадлежащее нашей школе? Ведь нет. Ведь это сладкогласное, очень мало-музыкальное сочинение есть не что иное, как старинный итальянский романс или ария XVIII века, только положенный на четыре голоса и безмерно вытягиваемый со своими медовыми аккордами, на повышениях и понижениях звука, словно их вытягивают и двигают на какой-то очень большой, медленно выводимой гармонике из голосов — вот и все. И это до такой степени верно, эта старинность, незначительность и крайняя отсталость этой музыки, что как ни любит Париж все итальянское в музыке, но к этому устарелому итальянизму сочинителя екатерининских времен публика осталась довольно равнодушна. Она похлопала (и то очень умеренно) только курьезному повышению и понижению ноты хора: штука довольно курьезная. Но что если бы французская публика знала, какие курьезные маленькие нелепости про-

исходилили перед нею при исполнении этого хора, например, что слова «Тайно образуяще» были исполнены фортиссимо, во все горло, во всю силу глотки, что бы она сказала? Я думаю, она немало подивилась бы, как эти «messieurs les russes» курьезно понимают иные вещи: «тайна» — и вдруг во все горло!!

Кончая свои заметки, я спрашиваю, как, вероятно, сегодня спросили и многие русские, кто немножко знает русскую музыку и русских авторов: отчего же, однако, это систематическое избегание, со стороны распорядителей русского концерта, систематическое избегание новой музыкальной русской школы? Или ее, может быть, нет на свете, или она ничего не стоит, или, наконец, гг. распорядители и дирижер не успели ее узнать и не дошли до ее понимания? Сочинения Ант. Рубинштейна и г. Чайковского, кажется, далеко не могут служить полными представителями новых русских музыкантов и их стремлений: оба они и недостаточно самостоятельны, и недостаточно сильны и национальны.

Такое систематическое игнорирование должно казаться просто непозволительным.

Что если бы и иностранцы вздумали поступать так со своими художниками, живописцами, скульпторами, архитекторами, музыкантами, и по какому-то капризу, неразумию или непониманию не стали бы пускать на всемирную выставку? Что бы сказала тамошняя публика и печать? Я думаю, не очень бы поблагодарила капризных или незнающих распорядителей.

Но, мне кажется, одна из главных причин в настоящем случае та, что главные наши музыкальные распорядители — вовсе даже не русские, и ничего общего не имеют с настоящей русской, народной нашей музыкальной школой. Не примечательная ли это вещь, что вот консерватория существует у нас уже лет 20, а до сих пор не было еще ни одного директора русского (исключение составляет г. Азанчевский, да и тот продержался очень недолго). А так как, таким образом, все музыкальное дело наше постоянно в руках ничуть не национальных, то, разумеется, слишком часто и образчики его будут появляться, в концертах и во всяких других случаях, как можно менее национальные. Глинка, Даргомыж-

ский — это все такие имена и репутации, с которыми ничего не поделаешь, и уж там хочешь или не хочешь, а их не обойдешь и не обежишь. Зато с остальными — ну, с теми можно расправиться и по-свойски, и по-домашнему! Сколько вещей есть в новой русской музыке лучше концерта г. Чайковского, завялой херувимской Бортнянского; но гг. распорядители ничего знать не хотят и делают, как им по их прекрасным вкусам хочется. Еще летом в Петербурге речь шла о том, чтобы управление русскими концертами дать одному из представителей новой русской школы, талантливому композитору и дирижеру. [1] Он даже был приглашен и приготовился к концертам. Но, как и следовало ожидать, какие-то совершенно особенные соображения (надеюсь, не интриги!) перевернули все дело вверх дном, и «русские концерты» (по крайней мере, первый между ними) не сделались, ни по программе, ни по исполнению, тем, чем могли бы и должны бы быть.

Впрочем, подождем, посмотрим, авось и распорядители еще одумаются и хоть от стыда и из приличия вспомнят на одну секунду

про то, что как ни велики Глинка и Даргомыжский, но они не одни у нас и что после них родилось между нами еще немало других талантливых музыкантов, с которыми можно и должно ознакомить Европу. Еще два концерта впереди «русских».

1878 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».

Русский концерт (Письма из чужих краев)

Статья представляет собой отчет-рецензию на один из четырех русских концертов, состоявшихся в Париже на всемирной выставке в 1878 году.

Полный материал о всех концертах («Письма из чужих краев») Стасов регулярно печатал в «Новом времени» в 1878 году 31 августа, 5, 6 и 8 сентября в No№ 900, 905, 906, 908.

Программу первого русского концерта Стасов полностью приводит в своей статье. Во втором, третьем и четвертом концерте основ-

ными исполняемыми произведениями были следующие:

Глинка — «Камаринская», ария Вани и хор «Славься» из оперы «Иван Сусанин», ария Гориславы из оперы «Руслан и Людмила»; Даргомыжский — хор крестьян из первого действия оперы «Русалка»; Чайковский — «Буря», «Песня без слов»; Римский-Корсаков — симфоническая картина «Садко»; Рубинштейн — «Иван Грозный»; Серов — хор из оперы «Юдифь»; Венявский — второй концерт для скрипки (в исполнении автора); А. Рубинштейн — Вальс-каприз; русские народные песни в обработке Венявского для скрипки и др.

В числе главных организаторов концертов стоял Ник. Гр. Рубинштейн, бывший в то время директором Московской консерватории, под руководством которого прошли почти все выступления симфонического оркестра выставки. Кроме того, Ник. Рубинштейн, будучи отличным пианистом, на этих концертах выступал с исполнением фортепианных произведений (фортепианные пьесы А. Рубинштейна, «Первый концерт для фортепиано» П. И.

Чайковского под управлением дирижера Колонна).

Стасов, далеко недооценивая и не признавая деятельность Н. Г. Рубинштейна как музыкально-общественного деятеля и как исполнителя, несправедливо критикует и его исполнение (дирижирование) и, главное, выбор исполняемых произведений на русских концертах. Стасов считает, что якобы нарочитое игнорирование произведений «новой русской школы и целой фаланги талантливых русских музыкантов» (подразумеваются композиторы «могучей кучки») при составлении программы концертов сделано не случайно.

Стасов здесь явно пристрастен. Выделяя художественную ценность произведений лишь одного М. И. Глинки, которого Стасов как всегда очень высоко поднимает, в отношении оценки произведений других композиторов он явно несправедлив: причисляет, например, «Первый фортепианный концерт» П. И. Чайковского к одному рангу с «завялой херувимской Бортнянского».

Точно цитируя в своей статье афишу первого концерта всемирной выставки, Стасов

не дает никаких разъяснений по поводу ошибочно приведенной в ней даты смерти А. С. Даргомыжского — 1868 год; в действительности композитор умер в январе 1869 года

А. Н. Дмитриев

Примечания

Н. А. Римскому-Корсакову.

[^^^]