

**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: 5F4D46AE-745C-418A-9659-ED3970386C2B  
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

**Музыкальное обозрение  
1847 года**  
(Музыкальная критика)



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

# Содержание

#1 .....	0005
Комментарии .....	0066

**В. В. Стасов**  
**Музыкальное обозрение**  
**1847 года**

Почти первыми в великом посту были концерты двух театральных капельмейстеров наших: гг. Маурера и Кажинского. Концерты г. Маурера всякий год бывают замечательны тем только, что в них стараются исполнить какое-нибудь большое, знаменитое произведение знаменитого автора; в нынешний раз было предположено сыграть пасторальную симфонию Бетховена, которая и действительно была исполнена. В концерте же г. Кажинского больше всего стоила внимания инструментованная самим г. Кажинским песня Шуберта "Лесной царь". Это не к тому мы говорим, чтоб дать понять, будто "Лесной царь" была лучшая пьеса всего концерта, — нет, там были увертюры "Вильгельма Телля" и "Эгмонта"; но мы говорим про замечательность "Лесного царя" к тому, чтобы указать на самого г. Кажинского.

Одно из петербургских периодических изданий утверждало, что г. Кажинский сделал из шубертова «Лесного царя» — лешего и что «лесной царь не леший, а существо мистическое, выражающееся тихими, многозначащими, упоительными и в то же время приводя-

щами в трепет звуками». Должно полагать, что все это сказано для красоты слога, потому что других причин для этих слов не видеть. Во-первых, лесной царь больше ничего как учтливое выражение для лешего, и мы никак не видим, что за «многозначачие» звуки могут быть в устах одного из диких созданий младенчествующего народа, у создания, которое шепчет ребенку: «Прийди, прийди ко мне, в мои леса», и когда этот ребенок нейдет к нему в леса, потому что отец не пускает, то создание с многозначачими звуками задушачет его!.. Что касачется до «мистики», то если б даже и была разница между лесным царем и лешим, то они оба равно могут наслаждаться титлом мистических существ, наравне с русалками, наядами и, наконец, с самим чортом.

Во-вторых, г. Кажинский замечательно хорошо знает оркестр и инструментует, — «замечательно» в такое время, когда всякий хорошо инструментует, когда оркестровая аранжировка всем дачется очень легко. Хотя то же самое периодическое издание с тоном знаточка отзываетсч о польках г. Кажинского, особ-

ливо нападая на название арабской польки (у арабов-де никогда не бывало польки); но мы, тоже нисколько не видя великих достоинств в сочинении польки и всяких других танцев, нисколько не гнушаемся этого рода музыки — не по внутреннему его достоинству, а потому что видим в нем выражение вкуса всех масс публики. Танцевальная музыка нынче развивается в таких огромных размерах, что тот даже, у кого есть хороший вкус и хорошее понимание настоящей музыки, не может не обращать особенного внимания на музыку танцевальную и ожидать, какие будут осадки от этого, потому что никогда не оставалось без великих результатов все, что занимало целые массы; вот почему ничего подобного нельзя оставить без внимания и забросить в черный угол. Танцевальная музыка, точно какая-нибудь беллетристика, сблизилась с общественным понятием весьма многое, казавшееся в настоящей музыке темным; она начала образовывать уши большинства публики музыкальным образом посредством своих легких популярных форм, сделала уже нынче доступным для весьма многих

ушей то, что лет десять назад было бы совершенно для них недоступно, приучила к тонкостям и деликатностям инструментовки. Зато также любо смотреть, какую не только прекрасную, но даже превосходную инструментовкою обладает каждый сочинитель танцевальной музыки. Это уже не какие-нибудь скрипочки с валторнами или с тощей флейтой: теперь в партитуры танцевальной музыки вошли все самые замысловатые эффекты больших партитур, и иному сочинителю настоящей музыки стоило бы крепко призадуматься над страничками вальсов, полек и шестых кадрилиных фигур в их оркестровом виде. С этой стороны успехи танцевальной музыки в немного лет истинно изумительны; «как посравнить век нынешний да век минувший», увидишь такую разницу, какую трудно вообразить себе. Мы даже твердо убеждены, что этот предмет требовал бы весьма серьезного и притом весьма подробного обсуждения. Тут нечего говорить кое-как о вещах, которые кажутся ничтожными только потому, что мы не обняли их важности: в «Лесном царе» видят многозначительность, а

где она в самом деле есть, там про нее ни полслова. Арабская полька, подавшая повременному изданию повод к приговору, примечательна по своей инструментовке особенно, наравне с «Alexandra-Polka» того же г. Кажинского; в обеих есть эффекты тембров, в полном смысле делающие честь сочинителю. Аранжировка «Лесного царя» также очень стоит того, чтоб на нее обратили внимание — она почти безукоризненна.

Впрочем, эта аранжировка доказала одно: что пьеса решительно лишена хорошей мелодии. То, что выходит при исполнении голосом с аккомпанементом одного фортепиано довольно гладко и исправно, оказывается совсем не тем, когда отдельные инструменты разберут себе по рукам нити музыкальной ткани: оркестр совершенно пробный камень «крепости» мелодической; одноцветность фортепианного тона сливает очень многое, обманывает насчет всей мелодической части, показывает порядочную мелодию ту, которая в сущности дурна. Нельзя довольно толковать об этом различии тем, которые имеют намерение аранжировать для оркестра вещи,

первоначально не назначенные для оркестра. Иногда можно очень странно ошибиться и оказать автору самую плохую услугу: можно показать во всей наготе недостаточность автора. Аранжировка г. Кажинского (хотя и прекрасная сама по себе) изобличила тайную бедность сочинения «Лесного царя» Шуберта, — пьесы, пользовавшейся не совсем справедливою знаменитостью: бедность и недостаточность самой музыки были всегда замаскированы некоторою фортепианной красотью, помогавшею голосу; да и вообще надобно заметить, что эта пьеса без пения, просто как ее Лист переложил для фортепиано, заключает всего больше достоинства; исполненная голосом с аккомпанементом фортепиано, она теряет много, а наконец исполненная оркестром, обнаруживает все тайны, прежде замаскированные. Галоп лошади изображен в ней лучше всего прочего, потому что фразы, произносимые отцом, сыном и духом, не представляют ничего музыкального, не заключают никакого выражения сами по себе; они представляют еще некоторый смысл только в общем своем слиянии с ак-

компанементом, и — что бы ни хотел выразить этими небольшими, отрывистыми фразами голос или инструмент, ему ничего не удастся: тянутые ноты ничего не в состоянии произвести, и на фортепиано очень много выиграется неспособностью этого инструмента продолжать на некоторое время звук.

Кроме хороших качеств перелагателя для оркестра, г. Кажинский обладает прекрасными капельмейстерскими способностями. Он не очень давно заведывает оркестром Александрийского театра и произвел там значительный переворот: люди остались те же, но слышишь, что они играют совсем иначе, нежели играли прежде; не узнаешь в этой одной слитной массе прежней неладности и разрозненности. Конечно, не всех вещей исполнение равно дается этому оркестру, тем больше, что он преимущественно назначен для одного водевильного аккомпанеента; но можно с особенным удовольствием обратить всегда внимание на исполнение им очень многих увертюр (из числа которых многие прежде не были с давнего времени исполняемы в Петербурге, несмотря на свою знамени-

тость) и больше всего на исполнение танцев, сочиненных самим г. Кажинским.

Филармоническое общество давало два концерта; в первом из них была исполнена оратория Гайдна «Сотворение мира», во втором (кроме мелочи): первая симфония Мендельсона-Бартольди, новый концерт Гензельта и Веберово «Приглашение к танцам», оркестрованное и дирижированное Берлиозом. Этот второй концерт был несравненно слабее первого; ни одна из помянутых нами трех пьес почти не произвела никакого впечатления. Зато не так было с первым концертом; оратория Гайдна произвела самое живое впечатление; были затронуты за живое даже итальянцы и еще удивительнее — люди, которые обыкновенно не могут раскусить ничего дальше итальянской музыки. И не удивительно: «Сотворение мира» все проникнуто тою необыкновенною красотой, которой никто не в состоянии противиться; у ней, конечно, есть недостатки в самой концепции, очень много пахнущей идиллическим, сентиментальным направлением прошлого века, много наивностей, не идущих к делу, и никто

умнее Берлиоза не посмеялся над жиденьким снежком и дождичком, которые будто объяли всю природу, над жалкими молниями, крошечными громами и сладкими бореями: нынче бы все это сделали иначе, полнее, лучше, более похожим на природные явления, зато не нашли бы сил для той обаятельной красоты, которая охватила все произведение, которая проникает каждого слушателя каким-то особенным чувством: он слышит, как в нем заговорил новый язык, почуялось новое стремление, что-то в нем рвется лететь. От этой оратории невозможно требовать смысла и правильности в либретто. Если в наше время не успели выработать оперные и ораторные либретто не только согласно с требованиями искусства, но даже здравого смысла, то чего же можно ожидать от тогдашнего времени, когда о подобных вопросах никто и не заботился?

Все «Сотворение мира» состоит из сладостей, все одна и та же песня продолжается, только на разные лады: произойдет сотворение — сейчас хор: «восхвалим, прославим»; настает другое сотворение — хор опять: «вос-

хвалим, прославим»; наконец, появляются Адам и Ева, — и они за то же самое принимаются с первого шага. Итак, оратория состоит из узеньких, тесненьких картиночек и хвалительных гимнов. Картинки (т. е. все арии) сильно устарели, кроме немногих исключений, и в них всего скучнее предшествующие ариям речитативы, хотя в них есть достоинства, которые выказывались бы, если б их расчленил и оркестровал. В нынешнем же виде они очень далеки от общепринятой ныне музыки. В этих речитативах нет ни для кого интереса; к чему же они «даром бременят землю»? В них музыки нет, в них гайднова таланта нет, они только что выводят из терпения. Зато все хоры и все *morceaux d'ensemble* (терцеты и дуэты) непогрешительны: это такая сила, такая красота, такое мастерство подробностей, которые могут принадлежать только мастеру самому первостепенному. Здесь уже старого ничего не найдешь, размышлять не станешь о музыке и прочем: вместе с автором, вместе с его произведением унесешься в торжественном ликовании, в какой-то безмерной радости.

В этих хорах получает настоящее свое значение гайдновский оркестр: он еще не обладает теми качествами, до которых развился позднейший оркестр; он еще не умеет действовать в индивидуальной отдельности, он еще стоит на степени массы, но массы самой совершенной, самой золотой. Как известно, Гайдн считается творцом нашей инструментальной музыки; но в «Сотворении мира», написанном им под конец жизни, он развернулся во всей полноте своих сил, какая даже не повторилась в его «Временах года». Эта последняя оратория, написанная накануне его смерти, есть как бы заключение всего начатого в «Сотворении мира»; она доказала, что Гайдн обладал только элементом торжественности и красоты вообще; всего того, что мы разумеем под названием драматического направления, объективной правды, в нем не было даже и зародышей. Так, напр., нет никакой разницы между песнями ангелов и крестьян: ему это было решительно все равно; ему только нужно было, чтобы стояли такие слова, которые дали бы ему случай высказать всю торжественную, победоносную красоту,

которая жила в нем и так полно высказывалась в его произведениях. Многие считали настоящим элементом Гайдна детскую простоту и наивность; но мы не можем разделить этого мнения, слишком одностороннего, потому что оно больше относится к первоначальным симфониям и некоторым частям квартетов Гайдна, а не к главным его произведениям.

Хотя в этом концерте Филармонического общества не все темпы были взяты настоящие (напр., прелестная C-dur'ная ария сотворения человека была взята слишком скоро, а трио Es-dur во втором финале слишком тихо, и все это трио было исполнено оркестром самым неискусным образом: действие оцепенения, когда творец совлекает десницу свою с творения, с истинною глубиною выраженное Гайдном, решительно пропало в виде чего-то самого ничтожного и незаметного), несмотря на сильный недостаток настоящего количества струнных инструментов, решительно покрываемых при самом обыкновенном вступлении медных инструментов, через что многие части, рассчитанные на действие струнных инструментов, пропали, — несмот-

ря на все это, оратория была исполнена удовлетворительно оркестром и хорами, чего никак нельзя сказать про солистов. Чудесные голоса гг. придворных певчих с их удивительною верностью и твердостью много способствовали прекрасному действию целого.

В нынешнем великом посту Петербург был посещен старинным знакомцем, виолончелистом Борером, и на этом артисте, как на градуснике, резко обозначилась та перемена, которая произошла с Петербургом в немного лет. Мало ли кто недавно мог нравиться и кто уже теперь никак не понравится! Хотя у Петербурга еще много ложности во вкусе, но все-таки он много усовершенствовался, и это оттого, что в последнее пятнили шестилетие здесь переслушаны едва ли не все европейские знаменитости, так что даже по одной рутине можно было бы улучшиться в способе понимать музыкальное настроение. С появлением г. Борера в нынешнем посту Петербург уверяли, что этот виолончелист соединяет в себе нежность, певучесть, чувство, вкус, жар, паганинство (?!), чудный голос Каталани и смычок Ромберга, наконец, образует собою со-

вершенного Паганини. Если б это была правда, то выходило бы, что г. Борер первый нынче в мире артист, — такой артист, какой появляется во сто лет раз, да еще и пореже. Но увы! единственный концерт Борера не возбуждал никаких других чувств, кроме многочисленных и разнообразных чувств жалости: перед нами была отжившая развалина, да еще такая, которая громким голосом высказывала свою решительную бездарность с самых юных лет, не бывшею никогда в состоянии производить что-нибудь художественно и прекрасно. Мы уже не говорим про отсталость способа игры: это бы еще ничего, если бы она чем-нибудь вознаграждалась; но вознаграждения никакого не было, кроме неприятных немецких жестов и взглядов, которыми в продолжение целого концерта были награждаемы зрители-слушатели.

Без всякого сравнения выше г. Борера на лестнице искусств стоит г-жа Христиани, виолончелистка короля датского, в первый раз посетившая Петербург. Прежде концерта ее, конечно, всякий задавал себе вопрос: каким образом женщина будет играть на таком тол-

стом инструменте, чтобы не произошло ничего противного грации? Г-жа Христиани прекрасно разрешила этот вопрос: ничего нет неприятного или неграциозного, когда она играет; напротив, она доказала, что игра на виолончели столько же не обезображивает женщину, сколько игра на арфе; руки, расходящиеся и сходящиеся в разных движениях, требуемых игрою, образуют на фоне платья весьма изящные линии, особенно если руки у женщины так хороши, как у г-жи Христиани. Что же касается до ее исполнения, то с первой же взятой ею ноты слышно было, что она обладает прекрасным, полным тоном, что составляет, конечно, первое достоинство каждого инструмента. Г-жа Христиани не может быть названа полным мастером своего дела: она очень хорошая, исправная, недавно отпущенная своим учителем ученица, и во время ее игры точно будто присутствуешь при экзаменных ответах хорошего воспитанника, — а ведь далеко от подобных ответов до независимого изложения самостоятельного профессора, но все-таки в г-же Христиани заключается очень много хороших качеств. Прежде всего,

прекрасный тон, как мы сказали, потом — теплое чувство, наконец, — порядочная отчетливость игры. Согласно с нынешней модой, она преимущественно исполняет общеизвестные отрывки из любимых итальянских опер, исполняет просто, без натуги, без узорчатых украшений, вообще весьма прилично. Но однажды, в одном из своих концертов, она вздумала повторить переложенную для виолончели «Элегию», которую Эрнст только за несколько дней играл в своем концерте — тут уже вышло совсем другое. Не будь Эрнста здесь, все бы остались довольны элегией, как ее исполнила г-жа Христиани; но ведь это самая любезная пьеса Эрнста: говорят он сочинил ее по поводу смерти женщины, в которую был влюблен, — следовательно, как он должен был исполнять ее? Да еще он, который принадлежит к самым замечательным скрипачам нынешнего времени?

Вся огромная разница между учеником и самостоятельным мастером тотчас же сказалась во всех своих широких размерах. Уверяли, когда приехал Эрнст, что это второй Паганини, что после Паганини свет не видал тако-

го скрипача; но с этим нельзя согласиться, всего больше потому, что из целой игры Эрнста самое большое впечатление производил постоянно «Венецианский карнавал», музыкальная фарса, вся состоящая из штук. Всякие писки и визги, всякие воробьиные чирикания и другие скотские голоса производятся в этой пьесе скрипкой для утешения радующейся публики. Нет спора, что надобно хорошо владеть своим инструментом для произведения таких фокусов, или, по выражению публики, «для того, чтоб делать из скрипки все, что хочешь»; но мы твердо убеждены, что в художнике всего важнее законность и правильность направления этой воли; надобно, чтоб ему не хотелось ничего дикого, ничего странного, тем более пошлого. На этом основании мы считаем за лучшее, что только исполнял здесь Эрнст — его «Элегию». Фокусов в ней нет, но сколько нужно полного владения своим инструментом для того, чтоб из него понеслись такие страстные, такие глубоко западающие тоны, чтобы в них лежало столько самой простой правды! За исполнение этой «Элегии» Эрнст заслуживает самого почетно-

го имени в ряду первостепенных исполнителей, но редко, очень редко встречаешь в других пьесах (по крайней мере в числе тех, которые он исполнял здесь в три концерта в продолжение нынешнего великого поста), чтобы тон эрнстовой скрипки был совсем чист, не имел некоторого довольно неприятного оттенка и чтобы после немногих тактов музыки тотчас же не начинались штуки, всякие скачки и прыжки. Но всегда легкость и смелость отличительные качества его исполнения: он бросит две октавы гаммы совершенно шутя, все ноты с изумительной быстротой перельются, ровные, гладкие, последняя как первая, без одной шероховатости, без одного перехвата; или он начнет какую-нибудь возрастающую трель, по которой будут слышаться ноты темы, и это так прекрасно, так верно, будто два скрипача заиграли, и оба самые лучшие мастера! Можно было бы ожидать, что дездемонин романс о зеленой иве будет чем-то близким по исполнению к «Элегии», но вышло не так: ни энергической страстности, ни задумчивой грусти не выразилось в нем; попало несколько хороших

правдивых нот и больше ничего; прочее недалеко ушло от исполнения марша из «Отелло». Надобно же взять странную задачу: целый широкий марш, назначенный для огромного оркестра, исполнять какими-то двойными нотками на тощей скрипачке! Само собою разумеется, что выходило что-то самое странное.

Отъезжая за границу, старинные петербургские любимцы, Вьётан и Блаз давали прощальные концерты, которые, разумеется, были решительно полны. Они столько уже известны нашей публике и вполне оценены каждый по своему достоинству, что мы об них распространяться не будем. О Вьётане позволим себе одно только доселе невысказанное замечание: в сочиняемых им самим пьесах он показал прекрасное знание оркестра, что, как известно, встречается очень редко у солистов. В последний раз он играл в одном из концертов с живыми картинами, данных дирекциею, адажио и финал из большого своего концерта *in A*. В этом *adagio* встречаются инструментальные эффекты, истинно поразительные по своей новости.

В различных уголках Петербурга давались, сверх того, некоторые микроскопические концертики, из которых в каждом непременно участвовали или г. Ферзинг, или г-жа Валькер (солисты в «Сотворении мира»), то каждый порознь, то оба вместе; но как бы они ни появлялись, порознь или вместе, со своею неутомимою деятельностью и разными известными ариями (арии из «Фигаро», из «Дон-Жуана», из «Фиделио», из «Тита», из «Волшебного стрелка» и т. д.), они ни разу не произвели фурора в зале, даже скорей напротив.

К величайшему нашему удивлению, должны мы прибавить, из числа нескольких десятков увертюр, сыгранных во время живых картин и концертов в различных краях Петербурга, не было исполнено ни одной совсем удовлетворительно, кроме первого концерта Берлиоза, где была исполнена его увертюра «Римский карнавал». Увертюра вещь такая, которая в музыкальном отношении встречается всего чаще, так что, кажется, каждому музыканту большая часть увертюр должна быть известна чуть не наизусть. И однако ж в нынешнем посту увертюры были исполне-

ны — одни только изрядно, другие просто нехорошо. Самые известные, как-то: из «Волшебной флейты», «Фигаро», «Дон Жуана», «Оберона», «Фиделио», «Гебрид» и т. д., были всего неисправнее; лучше прочих была исполнена увертюра Мегюля из «Иосифа» в первом концерте г-жи Христиани.

Но большие и малые, хорошие и дурные концерты были затемнены двумя концертами, данными в зале дворянского собрания Берлиозом. Это были два самые великолепные, самые набитые, самые блестящие, самые оглушительные (и по оркестру, и по вызовам) концерты, какие только были в нынешнем году. Туда бежал всякий; как же и не бежать, когда у Берлиоза такая колоссальная слава в целой Европе. Но надо правду сказать: верно, нигде не было рассеяно предубеждений против Берлиоза перед его прибытием столько, сколько у нас. Только что сделалось известно, что Берлиоз будет здесь, начали сообщаться публике известия в виде всяких иностранных писем и другими способами, что Берлиоз просто ничего не стоит, что он сочиняет вроде того, как прачки выжимают белье, что он шу-

мила, тапажер и т. п. Побывав в его концертах, одни продолжали изъяснять то же самое, другие прибавляли, что Берлиоз принадлежит к той юной школе, которая теперь перебесилась, уходилась, остепенилась, что, оно конечно, у Берлиоза есть очень высокие идеи, но у этих идей нет никакого воплощения посредством мелодии. Мелодия — душа всего; возьмите любую мелодию, пропойте ее готтентоту, он скажет: ты пел мою радость, тоску, печаль, веселье; что без мысли нет поэзии, без мелодии — музыки; наконец, что если взять песню: «По улице мостовой» и положить на большой оркестр, выйдет эффект не хуже тех, которые получаются от больших вещей Берлиоза, сочиненных для огромных инструментальных сил; что же касается до маршей из «Весталки» или из «Жизни за царя», то тут нечего даже и говорить, нечего и сравнивать. Ко всему этому прибавлялись возгласы: «Нет, нет! Воля ваша, а мы не понимаем музыки Берлиоза!» Третьи, не решаясь сказать что-нибудь прямо, решили, что у Берлиоза очень хороши сочетание тонов инструментов, «переливы тонов» (?), «внезапное повы-

шение и понижение их» (?); что у Берлиоза ученость слита с популярностью, но не так ясно, как у Моцарта и Вебера и т. д. — Так неприязненно Берлиоз нигде не был встречен, по той весьма простой причине, что многие не держатся правила: не судить о том, чего еще не видали, не слышали, вообще — чего еще не знают.

Оставляя в стороне эти печальные привычки людские, постараемся поговорить о самом Берлиозе. Прежде всего, кажется, нет никакой возможности признать Берлиоза человеком незначительным, бездарным; он пользуется таким именем, производит на всех такое необыкновенное впечатление, которого никогда не приписывают по одной моде, как это иногда случается с людьми очень не великими, только что не лишенными таланта. Но если он производит такое повсеместное действие, надобно разобратить, в чем оно состоит и какими силами оно произведено — потому что большею частью люди не отдают себе отчета в действиях по их причинам.

Про Берлиоза нельзя и не должно говорить, что у него хорошая или дурная музыка,

что у него есть мелодия или нет; про него должно сразу сказать, что у него нет решительно никакой музыки, что у него решительно нет никакой способности к музыкальному сочинению; но зато самый громадный талант исполнителя, талант, совершенно равный изумительному таланту Листа. У этих двух людей самые разительные сходства во всем: во вкусах, в направлении, во всем характере исполнения, во всех мельчайших подробностях. Листа привыкли считать исполнителем на фортепиано и больше ничего. Сколько раз слышали мы и читали сравнения игры и сочинений Листа с игрой и сочинениями Тальберга, Фильда, Гуммеля и многих других пианистов, слышали точно такие же рассуждения, как по случаю сочинений Берлиоза, о том, есть ли у Листа мелодии или нет? Но все направление его жизни клонилось решительно в другую сторону, чем направление всех обыкновенно появляющихся пианистов. Из числа «благих» судей один весьма недавно объяснил в «Библиотеке для чтения», что «периодов фортепианного сочинения до сих пор было четыре: первый пери-

од начат классическими сонатами Моцарта; второй содержит в себе эпоху Гуммеля и других — несколько измененный вид моцартовых сочинений; третий период состоял весь в вариациях, начатый Герцгом и Черни, и наконец нынешний период, начатый Шопеном».

Не вступая в рассмотрение прежних периодов (как не идущих теперь к делу), мы можем только заметить, что все направление нынешней фортепианной игры и манеры сочинять для фортепиано начато Листом, с тою разницею, что, ничего не замечая, за Листом все побрели, как-нибудь подражая, а иногда не добираясь до сущности его мысли. «Посредством необыкновенного развития фортепианного исполнения (как говорит сам Лист в предисловии 1839 года к переложенной им 5-й симфонии Бетховена) фортепиано приобрело в последнее время решительное значение оркестра». Следовательно, всякие переложения получают значение гравюры с картины, исполнитель — значение капельмейстера. Этим способом воззрения в самом корне убита фортепианная музыка, как она прежде сочинялась под разными видами, получила

значение для фортепиано настоящая музыка, как она существует для оркестра. Вот причина бесчисленных переложений, перекладываний, которые закишали по всем углам. Но из всех музыкантов, кинувшихся на новую музыку и на новую игру, один Лист стоял совсем особо: для него одного фортепиано было не целью игры, а только средством для капельмейстерского исполнения: он один понимал всю тайну фортепиано.

Что для Листа фортепиано, то для Берлиоза оркестр: он столько же знает все сокровеннейшие его тайны, он заставляет его выйти на новые пути, выдать такие тоны, которые прежде никому не были известны, он заставляет оркестр идти под своим капельмейстерским жезлом таким ходом, исполнять так, как никто еще не умел исполнять. Оба они, Лист и Берлиоз, сами ничего не сочинившие, что бы могло быть считаемо за музыку, [1] являются самыми гениальными провозвестниками будущей музыки. Какие есть у Берлиоза неисполненные намерения, какие указания на неслыханные еще средства, какие таинства ритмов, инструментальных звуков — это

поистине невероятно. Смешно было бы и сравнивать по музыке Берлиоза с Бетховеном — одна строчка бетховеновой совершенной музыки (говорим: совершенной, потому что у Бетховена есть много слабых вещей) невозвратно убивает все томы Берлиоза, — и однако же с первого взгляда должно признать, что Бетховену не было известно и сотой доли всего того, что в оркестре открыл Берлиоз. Зато, так глубоко вникая в музыкальное исполнение, вероятно, никто не испытывал такого счастья, как он, «играть на оркестре» (подлинное его выражение). Его удивительному уху слышится каждый самый незаметный оттенок; он его никогда не пропустит, он его откроет сквозь целый гром оркестра, заставит выполнить точь-в-точь согласно со своим внутренним требованием. Зато и оркестр под ним точно конь, почувствовавший все могущество своего седока: Берлиоз в оркестре совершенный генерал, обожаемый целым войском, воодушевляющий его какими-то необыкновенными силами на неслыханные подвиги. С Берлиозом оркестр делает такие вещи, которых бы из этого ор-

кестра, казалось, невозможно вынудить никакими силами. Точно сидят не люди, а разложенные перед ним клавиши: десятью пальцами он играет, и каждая дает только тот звук, ту силу, какие нужны игроку. Приезжает Берлиоз в какой-нибудь город, соберет всякие разнокалиберные массы, никогда не делает более двух-трех репетиций — четыре за редкость (мы можем к нашей чести сказать, что у нас было по две только), и вдруг оркестр этот делается одним человеком, одним инструментом, играет так, как будто сошлись все одни настоящие художники. Прошли концерты Берлиоза, он уехал — опять все пошло по-старому, каждый сам за себя, отлетел могущественный дух, на минуту посетивший всех. Конечно, всего бы лучше, казалось бы, Берлиозу исполнять произведения великих мастеров, дух которых он так глубоко понимает и с которыми так симпатизирует, — особенно Бетховена; но при таком исполнении он не может выдвинуть на свет ни одного из великих своих открытий ритмов и инструментов, которыми он именно так могущественно действует. Впрочем, в концертах

своих в Парижской консерватории он довольно часто исполняет свои любимые вещи из сочинений Глюка и Бетховена.

Для того чтобы в полном блеске могли развиться необыкновенные его способности, так и кажется, что ему нужно было бы иметь то романтическое направление, которым он пропитан. Для него существуют как предметы искусства только самые сильно объективные явления в человеке и в природе и самые дикие ночные кошмары: казни и шабаши, мечтания Гарольда и оргии разбойников, бури, полеты гномов и волшебниц, хоры пьяниц в ауэрбахском погребу и т. д. Если он изображает влюбленного, то прежде всего старается нарисовать музыкой вздохи, нарисовать ход душевных порывов; в сцене природы для него всего важнее эхо и птицы; в драме Шекспира «Ромео и Джульетта» одно из действующих лиц как-то вскользь упоминает о волшебнице Маб, — Берлиоз, несмотря на то, что это несколько не идет к сюжету пьесы, создает целое особенное отделение своей симфонии из представления едва слышного полета всего легиона крошечных насекомых, на которых

носится в воздухе придворный штат микроскопической волшебницы Маб. Подобные темы, совершенно немзыкальные, всего больше удобны для развития инструментальной музыки, заставляют изобретать новые, еще никогда не употребленные средства инструментов. И это удается Берлиозу в высшей степени прекрасно. Партитуры его испещрены замечаниями для исполняющего музыканта, как ему нужно употребить свой инструмент, как взять тон как протянуть смычок, прижимая его известным образом к струнам, как литавщику должно ударить в свою литавру... мы говорим: «в свою литавру», потому что у Берлиоза литавра не инструмент для шума, а точно такой же инструмент, как и другие: два, три, четыре литавщика играют каждый на отдельном инструменте, настроенном на особенную ноту каждый, так что четыре составляют полный аккорд, и в соединении иногда с басами и другими тембрами образуют какой-то необыкновенный тон. Вспомните, например, начало триумфального марша (из его «Symphonie FunXbre et Triomphale», сочиненной в 1842 году по поводу воздвигнутая

бастильской колонны): контрабасы все вместе берут одну из самых густых своих нот; к этой неподвижной ноте присоединяется дрожащая трель военных барабанов и литавр, начинающаяся едва слышно и все больше увеличивающаяся в силе; из этого составляется какой-то неслыханный густой, чудный тон, на котором, как на грунте картины, одна за другою начинают сверкать блистательные фанфары вступающих инструментов; потом весь оркестр вступил; наконец, два оркестра соединились... В этом нарастании образуется что-то невыносимое по своей силе, и тогда, когда слух напряжен самым сильным желанием и ожиданием, вдруг вся эта огромная масса падает тяжелыми шагами триумфального марша. Марши (как, например, этот марш, потом венгерский в «Фаусте», марш пилигримов в симфонии «Гарольд») всего больше похожи на музыку у Берлиоза; но ведь для маршей не надобно особенного таланта! Зато знающий хоть что-нибудь в деле оркестра никогда не скажет такой странности, что можно играть «По улице мостовой» таким огромным оркестром и выйдет так же хорошо, как этот

марш Берлиоза: необыкновенные особенности инструментальных эффектов так тесно связаны с особенностями ритма этой пьесы, с его синкопами, его отвечающими фразами, делящими оркестр поминутно на две части, что надобно решительно вовсе не знать ничего о музыке, чтобы пускаться на такие фразы, какие мы приводили выше. Вместо того, чтоб провозглашать: «Нет, нет! Мы не понимаем музыки Берлиоза» (будто бы кому-нибудь есть дело до того, понимаете вы или нет!) и объявлять, что когда готтентоту спеть любую мелодию, он скажет: «ты мне пел радость, горе» и т. д. (готтентот, конечно, не скажет этого после какой бы то ни было мелодии, а всего вероятнее заснет или будет делать самые печальные гримасы; притом же довольно любопытно было бы проэкзаменовать господ, так много при случае говорящих понаслышке о мелодиях Моцарта, Гайдна и Бетховена, много ли они знают произведений этих сочинителей; очень может быть, окажется, что и по одному не слышали, а когда слышали, то всегда желали поскорей воротиться под итальянские сени), — вместо всех этих объявле-

ний, гораздо полезнее стараться вникнуть в необыкновенное дарование такого человека, как Берлиоз; схватить, в чем состоят особенные качества его таланта, позволяющие ему делать огромный шаг в музыке.

Хотя мы и не видим в Берлиозе Байрона, как его называли некоторые доброжелатели (уж эти мне друзья, друзья! говаривал Пушкин), но после каждого концерта этого артиста чувствуешь себя настроенным самым необыкновенным образом, совсем иначе, нежели после всегдашних концертов; чувствуешь, что потрясли, двинули в тебе самые высокие силы духа, ты будто присутствовал при чем-то великом, — и однако же не можешь дать себе в этом великом никакого отчета. Припоминаешь, что на минуту во всем блеске сверкала какая-то красота, что-то в самом деле прекрасное, и потом опять все пропадало в общем неясном, хотя и высоком стремлении. Такое неясное представление дает неясность, несовершенство, беспокойство самого произведения, которое все чего-то хочет, отыскивает и никак не может попасть ни на какую форму, — точно перед тобою скорб-

но бродят по берегам Леты неумиренные тени, не находящие себе спокойствия. Кто же может отказать Берлиозу в поэтическом чувстве, в поэтическом настроении? Но у него из рук скользят все музыкальные формы, он всегда остается сам и оставляет других с неутоленной жадью, с обманувшимся желанием. Но все равно, чувство будущих гигантских нескончаемых средств музыки пробуждено в каждом, и оно-то действует опьяняющим образом, действует на изумленного слушателя. Не скоро можно дожидаться вечера на неделе, который оставлял бы после себя на твоём духе такое впечатление чего-то глубокого, великого; оттого-то не хотелось бы удовольствоваться какими-нибудь двумя, тремя концертами: желалось бы узнать все, сделанное этим необыкновенным человеком, у которого в каждом новом произведении все новые чудеса, все новые открытия. Так, например, хотя Берлиозу случалось уже несколько раз брать себе темой какие-нибудь картинки фантастических духов, но никогда еще не было у него для такой картинке столько прелести и чудесности в оркестре, сколько в балете силь-

фов из последнего сочинения его: «Фауст». Только что замирают последние тянутые ноты хора сильфов, весь оркестр спадает, делается едва слышным звуком, отвечающим мелодически на тянущуюся, медленно выговариваемую нить баса; не услышишь ни одного инструмента, все соединяются в такие чудесные тоны, быстро следующие один за другим, каких еще никто не слыхал. Размер такта в 6/8 плавно идет, лишь иногда прерываясь каким-то крошечным, вызначившимся взрывом целого оркестра, и потом опять понесется на своих мерных гармониях. Вдруг какой-то необыкновенный тон — это две арфы — взяли всего одну ноту, и опять без них оркестр; еще один такой же тон, приходящийся синкопой, против целого оркестра, будто пронесшийся звон в воздухе; несколько раз повторятся они, эти удивительные тоны, — и все исчезает, весь этот сквозящий, микроскопический рай. Эффект этой маленькой картины самый необыкновенный; она действует на каждого поразительно.

В симфонии «Фауст» [2] Берлиоз показал большую перемену против прежних своих со-

чинений: он решился наконец строго держаться (по крайней мере в большей части номеров) контрапунктической формы, которую прежде столько презирал. Являются и инструментальные фуги, и всех родов канонические формы как для хора, так и для оркестра. Хотя его сочинения от этого лучше не делаются, — где нет самого содержания, а только поэтические порывания автора, там никакая форма не поможет, — но можно и должно ожидать, что это будет великим выигрышем для тех качеств берлиозова таланта, о котором мы столько раз уж упоминали. Как известно, оркестр получает безмерно много прибыли от строгих контрапунктических форм; они дают ему, подсказывают небранные дотоле новости, сообщают ритму самые лучшие его эффекты. Оттого-то эта последняя симфония еще больше содержит в себе всего, даваемого талантом Берлиоза, несравненно больше против прежних его сочинений; кажется, будто развитие этого человека будет простираться бесконечно; не знаешь, каких еще новых чудес можно ожидать от него. Зато во сколько еще утешительнее и радостнее является

мысль о тех людях, которые после Берлиоза, обладая таким же огромным талантом к самой музыке, какой у Берлиоза ко всем средствам музыки, соберут в себе все сделанное Берлиозом и наконец новый гениальный Берлиоз станет у капельмейстерского пюпитра, чтобы неслыханным образом исполнить неслыханные чудеса. Вся будущая музыка самым неразрывным, самым тесным образом связана с колумбовыми открытиями и предприятиями Листов и Берлиозов.

Берлиозу всего больше приходится сочинять музыку по поводу великих народных событий: так, «Реквием» сочинен для торжественной службы в память погибших во время июльской революции, «Symphonie FunXbre» — для открытия бастильской колонны, кантата «Cinq Mai» — по поводу перевезения праха Наполеона в Париж, и т. д. Следовательно, ему приходится ежеминутно иметь дело с огромными массами инструментов и военных оркестров. Он перепробовал едва ли не все европейские оркестры и военные музыки и после всех их отзывается с величайшею похвалою о наших артистах и военных

музыкантах. В самом деле, не знаешь, как надивиться, что какой-нибудь крестьянин, проходивший полжизни в лаптях за сохой, поступив в полк и потом являсь на эстраду берлиозова концерта, вдруг преображается в исполнителя, удовлетворяющего всем указаниям какого-нибудь Берлиоза, превращается в такого исполнителя, который как будто понимает все самые тонкие намерения автора, входит во всю художественность исполнения, обладает и силою, удерживающею всякую неумеренность, и решительностью мастера. В самом деле это одно из чудес в нашем народном свойстве, указывающее на что-то великое...

В начале нынешнего 1847 года в Париже напечатана книга петербургского учителя пения Джулиани под названием: «Вступление к своду законов гармонии» (Introduction au code d'harmonie). Книга эта предпослана самому сочинению с целью показать недостаточность всех доселе бывших сочинений о гармонии; главнейшим образом она нападает на знаменитое сочинение Рейха по этому предмету, принятое за руководство в Парижской

консерватории, на сочинение о гармонии профессора Фетиса, директора Брюссельской консерватории, и на берлиозовы статьи об этом же предмете, помещенные в «Revue et Gazette musicale de Paris». Как поправление музыкальных гармонических ошибок, книга эта имеет замечательное значение; но ведь грамматика ограничивается одними формами языка и правилами их, а сочинение г. Джулиани думает касаться и самой сущности сочинений, ежеминутно примешивая несколько не идущие и неверные замечания о нынешнем способе сочинять и о нынешней инструментовке, будто бы переступившей свои пределы, и стараясь возвратить гармонию ко всем правилам, начертанным французом Рамо и развитым Руссо и д'Аламбером. Но «температура» Рамо была не совсем естественная — она была многоискусственна, так что когда стали воздвигать узкие пределы, вводить употребление новых аккордных сочетаний, они громко вопияли против позволений системы Рамо. От этого-то в числе своих примеров г. Джулиани приводит некоторые отрывки из новейшей музыки, кажущие-

ся ему страшно непозволительностями, между тем, как они не оскорбляют ничьего уха, даже составляют для него приятность разрешающегося диссонанса. Но никакой сочинитель не держится того, что ему позволяют и запрещают; еще Моцарт говаривал о гармонии: «Хороши бы мы были, если бы делали так, как нам приказывают». Сочинения о гармонии не должны и воображать себе, что они покажут, до каких пределов может доходить гармония: она развивается из человека, а не из наблюдений, не из математических выкладок: эти сочинения только могут брать на себя обязанность учить, как что должно быть правильно написано, — все прочее не их дело. От этого, хотя сочинения Фетиса и Берлиоза содержат в себе некоторые парадоксы, но их легко можно откинуть и все-таки остается во всей силе прекрасное их усилие: разломать ненужные загородки, только что отягчающие головы учащихся. Что должна быть наука о гармонии, в том не может сомневаться никто, сколько-нибудь смыслящий дело: но решительно не в тех пределах, как это нынче существует и как, между прочим, же-

лалось бы г. Джулиани. В программе будущего его целого сочинения, приложенной в конце нынешнего его вступления, мы заметили между другими главу, посвященную разрешению вопроса: «гармония ли обуславливается мелодией» или «мелодия гармонией»? Нам кажется, что при нынешнем состоянии понятия об искусстве музыки и об искусствах вообще этот вопрос слишком наивен и может быть терпим только в каком-нибудь болтающем фельетоне, а не в серьезной книге. Впрочем, неизвестно, что будет сказано в имеющей появиться книге; когда она явится в свет, мы постараемся дать о ней общепонятный отчет читателям «Отечественных записок». Но до тех пор, повторяем, вышедшее нынче в свет «Вступление» имеет большое значение в грамматическом отношении, касательно способа написания музыки («Отечественные записки», 1847, т. 51, «Смесь», стр. 216).

В течение мая месяца в музыкальном магазине, существующем под фирмою «Одеон», появилось переложение Гензельтом веберовой увертюры к «Фрейшюцу». Издание это довольно дешево (1 р. 50 к. с.), опрятно, без оши-

бок, а самое переложение не представляет никаких особенных трудностей, очень удобоисполнимо; увертюра же — одна из старейших любимиц всех вообще публик; следовательно, можно ожидать, что переложение это не залежится в магазине и найдет себе большой сбыт. Имя Гензельта так знаменито, что, разумеется, никто не будет сомневаться в истинном приобретении для фортепианной игры всякий раз, когда имя его стоит на обертке. Но так как теперь Гензельт является не со своим собственным произведением, а с переложением одного из больших музыкальных произведений в первый раз (мы не считаем за что-нибудь особенно хорошее или дурное прежние переложения маленьких романсов), то при этом случае должно судить его с совсем другой стороны, как появляющегося на совсем новом поприще.

Если уже существует огромная разница между сочинителем и переводчиком, то еще огромнее эта разница между композитором и перелагателем произведений композитора с оркестра на фортепиано. Переводчик действует в размерах своего подлинника, не убавляя

ни одного слова, ни одной черточкой, лучшая похвала для переводчика, может быть, то, что он не только схватил и совершенно перелил в свой перевод весь дух подлинника, но еще при всей разнице языков умел удержать всю форму речи своего автора, умел оставить все слова, весь их порядок и все-таки язык перевода остался свободен, не напряжен, так развязан, как будто тут не переводили, а вели свою собственную речь, выражали не чужие мысли, а свои собственные. У перелagателя совсем другое дело: он должен не слепо следовать за своим оригиналом, а чрезвычайно много суживать, отрезывать, а главное — перемешать... не потому перемешать, что исполняющим будет потом трудно или неловко (эта причина внешняя и относительная), а потому, что того требует самая сущность дела. В этом одном и состоит весь закон перекладывания; но именно этого-то только и не найдешь во всех бесчисленных переложениях. При первом взгляде тотчас видишь, что все сделанные перемены аранжировки против подлинника прямо относятся ни к чему другому, как только к облегчениям и удобствам.

Но как же можно принимать в расчет обстоятельство совсем не существенное, чисто относительное? Одному трудно то, что другому совершенно не трудно, а третьему, напротив, слишком легко; если взять себе мерилom такую задачу, бог знает на чем придется остановиться и бог знает до каких странных результатов можно будет дойти. Действительно, ничего не может быть жальче, как все вообще существующие переложения опер, ораторий и т. д. Даже никто не считал этого дела хоть сколько-нибудь важным, ни один сколько-нибудь замечательный фортепианный сочинитель не думал им заниматься, потому что каждому казалось это делом пустым, поденной работой, на которую не стоит тратить времени. Притом все записные музыканты с презрением отзывались о переложениях, которые они считали знаменитыми: «Фуй, как можно играть подобные вещи на фортепиано!» говорили они: «Это значит профанировать, унижать их. Нет, я не могу слушать этого в фортепиано: я слышал в оркестре».

Но известна всегдашняя история: когда явится на сцену действия человек, в самом де-

ле рожденный для своего дела, он тотчас все переладит иначе против прежнего порядка, потому что обыкновенно вдруг как-то оказывается самым важным делом, делом первой и единственной необходимости — все прежде считавшееся неважным и пустым, а едва ли не большая часть всего, прежде ветрено признававшегося важным и великим, становится как-то маловажно, а иногда и ничтожно. Одним из замечательнейших преобразователей должен считаться Лист: вступив в отправление своей настоящей службы, он тотчас же произвел решительный переворот в деле, которым занимался, и тотчас же возшло на самую высшую степень важности то, что прежде считалось незначительным и несколько не замечательным. Лист принялся сочинять фантазии на всякие оперы; конечно, и прежде на всякие темы из опер сочиняли вариации, т. е. фантазировали на эти темы; но нет никакого сходства между прежними сочинениями этого рода и теми, которые начались с Листа. Этот последний род, как новизна, тотчас же вошел во всеобщую моду, все стали сочинять на манер Листа, его стали

считать замечательным фортепианным композитором, — но во всех сочинениях его нельзя видеть других хороших качеств, кроме желания представить своею пьескою что-то вроде драматического сколка с одной из прославленных опер, посредством выбора нескольких характеристических мест и наводнения всего пространства пьесы от темы до темы чем-то вроде собственного лиризма. Но так как Лист решительно лишен авторской способности, то все и остается одним намерением; выполнить он ничего не в состоянии, так что самым примечательным в его пьесах всегда было аранжирование для фортепиано различных тем. Аранжирование это было всегда до такой степени ново и самобытно, до такой степени свойственно средствам фортепиано, которые тут все пускались в ход, что сразу становилось ясно, что величайшие прежние музыкальные сочинители, писавшие для фортепиано, в сравнении с Листом вовсе не знали фортепиано.

Оставалось ожидать, что целые пьесы будут так писаны для фортепиано, как писались отдельные темы, и действительно, стали

появляться многочисленные переложения Листом целых оркестровых пьес. С этих пор Лист попал уже совершенно на настоящую свою дорогу, и тогда вполне обозначился характер производимого им переворота: теперь речь шла уже не о сочинении пьес, а о значении фортепиано в ряду прочих инструментов. Для него прежде писались и сонаты, и концерты, и многое другое наравне с прочими инструментами; оно было точно такой же солистный инструмент, как скрипка, как флейта и т. д. Теперь для него солистная музыка не нужна; оно есть миниатюра оркестра, оно портрет оркестра, и точно так, как для оркестра нет и не должно быть музыки, просто как музыки, которая бы существовала без определенного содержания, без желания именно выразить то или другое, подобно скульптуре или живописи (хотя темы для выражения у каждого из этих искусств разные), так и у фортепиано не должно быть другой музыки, кроме той, которая существует для оркестра. Когда Лист принялся за различные аранжировки, тут, можно сказать, он пошел на всех своих парусах: тут выдалась вся наука

фортепианная, полученная им посредством самого глубокого изучения своего инструмента, тут явились опопуляризированными все средства его магического исполнения, которому ничего подобного никогда еще не бывало. Можно сказать, что есть какой-то акустический обман в способе аранжировки Листа: написано иначе, нежели стоит в партитуре, а получается именно желанный и требуемый эффект. Иной раз не хочется верить своим собственным пальцам, каким образом такая-то фигура, при известном расположении ее, и, главное, при знании, что дать такой-то руке, выходит совсем иначе, чем, по-видимому, должна бы выходить. И это потому, во-первых, что не все ноты фортепиано по качеству равны: у каждого тона свои особенности, так что иная нота сильнее и особенно действует, чем рядом стоящая октава. Людям, занимающимся оркестром, известна подобная разница, свойственная различным нотам того или другого инструмента; но, подобно тому, как никто так не знает всех тайных инструментальных свойств отдельных инструментов в их различных соединениях, как Бер-

лиоз, так точно никто не может сравняться с Листом в подобном же знании фортепиано. Во-вторых, после бесконечных изучений, которые нужны были ему для большего и большего развития средств своего гениального исполнения, Лист дошел до такого нового закона для фортепиано (который, быть может, Берлиозом внесен в инструментальную музыку), что целые многосложные фигуры, кажущиеся употребленными для мелодической цели, существуют только для гармонического общего впечатления. Жестоко бы ошибся тот оркестр или тот фортепианист, который бы вздумал их исполнять мелодически, как настоящую часть того, что должно оставаться во впечатлении слушателя. Каждый оркестр, веденный контрапунктически, содержит в себе множество тем, из которых каждая существует самостоятельно (все равно как будто в фуге) и не должна затеряться, затушевываться прочими; у Листа же и Берлиоза их мелодические фигуры именно на то существуют, чтоб их не было слышно, а чтоб они только помогали общему впечатлению.

Мода на сочинения Листа мало-помалу

прошла, теперь они лежат в магазинах нетронутые; а прежде? Бывало, точно праздник всякий раз, как появится что-нибудь новое с его именем. Последнее время он все больше и больше склонялся к переложениям и, кажется, теперь вряд ли можно много ожидать от него других вещей, кроме переложений. Ничего лучше и желать нельзя: сколько ничтожны сочинения его самого, столько велики его переложения. Они прямо указывают на будущность музыкальных сочинений, для которых приготовленные границы раздвинуты теперь до невероятности. Кажется, нет больше ничего невозможного, нет такого, чего бы нельзя было выполнить на фортепиано. Оркестров немного на свете, но в лице фортепиано они размножаются чуть не до бесконечности, подобно тому, как посредством книгопечатания до бесконечности размножается рукопись сочинителя. Ясно, что теперь недостает только сочинителя музыкального, который был бы в состоянии не останавливаться на одних переложениях чужих произведений, но мог бы сам производить.

В одном русском журнале недавно было

напечатано странное рассуждение о том, что мужчинам не следовало бы играть на фортепиано, что это для них слишком жалкая роль, что можно оставлять это дело одним женщинам, потому что мужчинам нужно заниматься чем-нибудь поделнее. Мы не знаем, многие ли читатели были введены в соблазн этими размышлениями (изложенными очень пространно), но достоверно то, что они относятся как раз к тому времени, когда род человеческий делился на существа дельные и недельные, т. е. мужчин и женщин, и когда женщинам оставляли на долю одни только суперфлю. Нынче заниматься должны делом женщины, все равно как и мужчины; зато вместе с этим очищением понятий, очистились и понятия об искусствах; из них стараются изгнать все незначительное, лишнее содержания и удержать только то, что действительно в состоянии иметь содержание. Вот почему так крепко привилось направление, данное фортепианной музыке Листом.

Следовательно, все аранжировки, которые не успели попасть на мысль, зарожденную Листом, будут тотчас же бросаться в глаза

чем-то отсталым, безжизненным, не годящимся для нынешнего времени. Надо признаться, что аранжировка Гензельтом увертюры «Фрейшюца» должна быть отнесена именно к тем произведениям, которые отстали от современного развития, так что если бы кто не знал, когда она сделана, мог бы подумать, что она написана и явилась на свет лет пятнадцать тому назад. А между тем, во всех собственных сочинениях Гензельта этого заметить нельзя: такова разница между употреблением фортепиано для жиденьких фортепианных целей и употреблением его согласно настоящему его назначению и полным его средствам. Оркестр не может быть весь уложен в пространство двух фортепианных строк; следовательно, надо выпускать вон и переменять; именно в том-то все и дело; чтоб понимать художественным инстинктом, что надо пропустить, что непременно удержать для того, чтоб передавалось настоящее впечатление; словом, — должно обладать способностью, подобно портретисту, схватить прежде всего существенные черты лица, определяющие всю физиономию. Этого дара

меткости и верного взгляда у Гензельта нет: в его аранжировке царствует самая необъяснимая случайность; бог знает отчего пропущено одно, отчего и для чего прибавлено другое, а прибавления, которых ничем нельзя растолковать, разумеется, непростительны. Лист на своем веку переключивал чрезвычайно много: большую часть песней Шуберта, духовные песни Бетховена на слова Геллерта, бетховенову «Аделаиду», два сочинения Берлиоза (увертюру «Francs-juges» и «Фантастическую симфонию»), всю знаменитую арию Пачини «I tuoi frequenti palpiti» с полным вступлением и речитативами, увертюру «Вильгельма Телля» и «Фрейшюца», 5-ю и 6-ю симфонии Бетховена; следовательно, ему приходилось бороться с самыми разнообразными и разнообразными трудностями, и, однако ж, везде у него прежде всего бросается в глаза удивительная верность оригиналу, стремление выразить все оттенки мысли автора. Что, казалось, могло быть труднее аранжировки для двух рук такого многосложного оркестрового сочетания, какое зовется 5-й и 6-й симфонией Бетховена, а между тем это вышло лучшим

произведением Листа, до сих пор венцом его аранжировок, наравне с двумя оперными темами, находящимися в двух его фантазиях: тема чудесного, страстного дуэта с хором, аккомпанируемого прорывающимися ударами литавр, из оперы «Норма», и вакхическая песнь дон Жуана *FinchX dal vino*, из моцартовской оперы. Эти четыре вещи можно считать за лучшие переложения из числа всех вообще превосходных аранжировок Листа. И между тем, как при этих переложениях, столько трудных, не перестаешь удивляться, откуда Лист находил средство так просто уложить чуть-чуть не в самом деле весь оркестр под десятью клавишами, у Гензельта с удивлением спрашиваешь себя, что за причина была делать самые непростительные пропуски, и не какие-нибудь не тотчас заметные пропуски, а в самых крупных, всем известных частях, где притом не было никакой трудности, которая бы могла служить извинением. Таким образом, общеизвестная главная тема, сначала в *Es-dur*, потом в *C*, взятая из арии Агаты, имеет постоянный аккомпанемент оркестра синкопами, везде. У Гензельта это син-

копирование начисто пропущено; следовательно, решительно изменен характер этого места, которому синкопы придают особенное движение радости и стремления. Далее, когда совершился в увертюре перелом, минорный тон разом разрешился самым светлым из мажорных тонов, две блестящие фанфары возвещают торжество доброго начала над злым; между ними есть длинная пауза, и прежде чем начнется вторая фанфара, первые и вторые скрипки быстро понесутся вверх, и тогда уж, после их последней ноты, снова грянет весь оркестр своим торжественным кликом; разумеется, что вся эта фигура скрипок несется по натуральным интервалам тоники, терции и квинты, только одна посторонняя нота (увеличенная секунда *dis*) встречается на первых нижних ступенях этой фигуры. Гензельт составил всю фигуру из совершенно других интервалов, нагромоздил несколько крестов и посторонних нот и уничтожил чистую светлость, которая тут нужна, он заменил ее шумом. Тотчас же вслед за этою фигурою возвращается в последние два раза плавная мелодия Агатиной арии, идущая громким, радост-

ным хором всего оркестра. Вот здесь нужен шум, нужны аккомпанирующие синкопы еще больше, чем при первом появлении этой мелодии, когда она является далеко не в таком торжественном виде, как здесь — и что ж? вся разница между переложением на фортепиано этой мелодии в первой части увертюры и здесь состоит в том, что там она исполняется одним голосом, одною нотою, а здесь октавою. Как же это можно? Где же выражен прибавившийся целый шумящий оркестр? Неужели так много составят разницы октавы? Чего же было легче, как усеять целыми аккордами каждую четверть, так же и в правой, как и в левой руке? Никакой особенной трудности здесь бы не представилось, да и во всяком случае здесь не в трудах дело; довольно того, что автор хотел полных сил оркестра; значит фортепиано должно здесь взять все, что только возможно схватить из оркестра десятью пальцами, — а возможно очень многое. От этого упущения весь конец увертюры у Гензельта выходит чрезвычайно слаб против первой половины, где октав употреблено уж очень много, так что никакой

разницы в силах оркестра нельзя заметить, нет никакой постепенности, никакого нарастания. Увертюра открывается унисоном половины оркестра, на который такую же полуфразою отвечают одни скрипки одною нотой; у Гензельта для этого ответа стоят уже октавы; далее, при первом тремоландо, сопровождаемом глухими ударами грома, поднимается в мир одиноких виолончелей робкий и трепещущий голос Макса — опять октавы; к чему они? В самой середине фортепиано альтовые ноты для этого речитатива (es, d, c) так полны и звучны, что нет никакой надобности усиливать их понапрасну октавами; от этого выходит несоразмерность, нерассчитанность количественного отношения звуков этой части с заключительною частью увертюры. Кроме этих двух, есть еще несколько таких же примеров неудачности и случайности: так, после немногих тактов аллегро, встречаются могучие синкопы с нарастающею силою; для этого *crescendo* и для силы синкопов и нужны были широкие аккорды, поставленные Вебером, — у Гензельта же все нижнее основание басов отрублено, и остаются очень сжа-

тые около середины фортепиано аккорды, которые здесь никак не важны и совершенно бессильны. К. чему же было уничтожать целую октаву баса? Напротив, за несколько тактов до появления Агатиной темы во второй раз, вместо Es-dur в G-dur, есть быстрая мелодия мужского басового голоса в тоне b-moll; перед этою мелодиею весь скрипичный оркестр спускается двухтактною гаммою от des до des; и эта гамма у Гензельта сделана, ни с того, ни с сего, октавами на самых низких нотах оркестра, так что когда начинается B-moll'ная тема, чувствуешь перерыв, толчок, и все это без всякой видимой причины, прямо против намерения самого автора; притом — сопровождающее мужскую мелодию tremolando разделено на две отвечающие друг другу части: вторых скрипок с альтами и первых скрипок, так что первые скрипки делают перехват и наводят изменяющийся тон, — этот оттенок у Гензельта решительно пропущен. Но самая непростительная ошибка у Гензельта та, что он позволил себе (кроме уже некоторых переименований аккордов) в главной Агатиной мелодии сделать своеволь-

ное разрешение аккорда, весьма неприятное, которого у Вебера вовсе нет; в шестом такте этой Es-dur'ной мелодии у Вебера два Es-dur'ного аккорда, в следующем такте септим-аккорд на доминанте f для перехода в B-dur, в восьмом такте; вместо этого, вероятно, считая этот переход не довольно приготовленным, Гензельт в шестом такте вместо Es-dur'ного аккорда, поставил еще es-moll'ный, что существенно изменяет и обезображивает течение веберовой речи. Это своевольное разрешение тем более странно, что при следующих появлениях той же мелодии в G и в C, Гензельт не почел более нужным употребить подобное разрешение. Или надо это считать за ошибку печати? Для чести Гензельта, считая, что он всегда хотел сохранять неприкосновенными намерения автора, мы остановились на том, что это не что другое, как типографская (хотя очень странная) ошибка.

Результатом всего сказанного выходит, что аранжировка Гензельта, хотя удобна для игры, не затруднительна, зато лишена тех неизменных качеств аранжировок, к которым приучил Лист: у нее нет полноты, у нее

нет совершенной верности, у нее нет произвольности, оправдываемых нуждою или каким-нибудь намерением произвести известный оттенок; в ней много пропусков таких голосовых частей, которые самым легким образом могли бы уложиться. Словом, она не лучше многих аранжировок двуручных и четвероручных, какие дельвались Черни и многими другими в прежние времена. Наконец, в ней нет доказательств такого знания фортепиано, чтоб посредством особенных, тайных средств, лежащих в натуре самого этого инструмента, был с полнотою передаваем оркестровый эффект оригинала. Теперь уж нельзя довольствоваться аранжировкою вроде прежних, когда существовало мнение о недостаточности и бедности фортепиано. Теперь для фортепиано возможно все. Говорят, что теперь Лист занимается переложением всех увертюр Вебера для фортепиано; можно быть уверенным, что они будут превосходны; но если Лист решился остановиться на этом настоящем своем назначении, составляющем нераздельное целое с его удивительною игрою, — кто не станет желать, чтоб он, по

окончании веберовых увертюр, перенес на фортепиано, для всеобщего капельмейстерства, еще много, много других великих вещей из области музыки, переложенных столько же гениально, как необыкновенные 5-я и 6-я симфонии Бетховена?

1847 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».

### **«Музыкальное обозрение 1847 г.».**

*Напечатана впервые в 1847 году («Отечественные записки», т. 5).*

Статья «Музыкальное обозрение 1847 г.» является первой опубликованной музыкальной работой Стасова, как бы отправной точкой его творческого пути. Статья дает возможность при сравнении ее с последующими работами проследить эволюцию музыкально-критических воззрений автора. Уже в этой первой статье Стасов затрагивает ряд вопросов, со всей остротой поставленных им в дальнейшем. Так, например, выступает про-

тив формализма, говоря о первенствующем значении музыкального содержания над формой: «...для оркестра нет и не должно быть музыки просто как музыки, которая бы существовала без определенного содержания...» Музыка, построенная лишь на трюках, как «Венецианский карнавал» Паганини, в котором «всякие писки и визги, всякие воробьиные чириканья и другие скотские голоса производятся... скрипкой для утешения радующейся публики», есть искусство внешнее, а значит, формалистическое.

Жизненная правда, реализм, как стиль и метод творчества, — вот что лежит в основе подлинного искусства. Поэтому итальянская опера и итальянская вокально-исполнительская школа, уклоняющиеся от этой правды в угоду внешнему совершенству, хотя и почитаются двором и аристократией, но не могут удовлетворить массового слушателя; отсюда и отрицательное отношение к ним Стасова.

Эти мысли, проскальзывающие в «Музыкальном обозрении 1847 г.» пока еще в виде намека, станут потом играть важную роль в художественно-критических воззрениях Ста-

сова.

Такой взгляд на искусство в значительной мере был навеян Белинским. С ранних лет Стасов увлекался сочинениями Белинского. «...Этот русский силач взял, да разом переставил на новые рельсы понятия и вкусы не только наши, — писал Стасов о товарищах по Училищу правоведения, — но и всех своих соотечественников» («Автобиография. Училище правоведения сорок лет тому назад», см. т. 2).

Белинский сыграл большую роль в формировании личности Стасова; и в своей «Автобиографии», и в ряде статей и писем Стасов неоднократно говорит об этом. «Все молодое русское поколение воспитано Белинским, — писал он Балакиреву, — оттого я захотел, чтоб Вы узнали его чудесную, прямую, светлую и сильную натуру. Я его очень люблю» (письмо без даты, 1859, см. «Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым», т. I, М., 1935, стр. 49). Именно Белинский научил Стасова критическому подходу к окружающей действительности и, в частности, к искусству, вдохновил на борьбу с укоренившимися художественными предрассудками, вооружил на защиту нацио-

нального реалистического искусства. Поэтому взгляды Белинского на искусство и окружающую действительность сильнейшим образом сказались в работах Стасова.

Но если в зрелом периоде своей критической деятельности Стасов сумел органически впитать и развить все эти идеи Белинского, то в ранних своих работах он не мог еще отрешиться от чисто внешнего подражания ему. Так, например, самый выбор жанра музыкального обзора был, возможно, обусловлен не столько модой на него в 30-х годах, сколько вниманием, уделяемым ему Белинским. Не случайна и аналогия, проводимая Стасовым между беллетристикой и танцевальной музыкой, начавшей «образовывать уши большинства публики музыкальным образом посредством своих легких популярных форм...», что перекликается с высказыванием Белинского о беллетристике как «ежедневной пище общества», отграничиваемой им от литературы, т. е. настоящего искусства. Заявление Белинского, что беллетристика «относится к искусству как гравюры и литографии... к картинам, как статуэтки и фигурки... к веко-

вечным произведениям скульптуры...», тоже звучит в работах Стасова (В. Г. Белинский. «Опыт истории русской литературы». Собр. соч., том второй, Пб., 1919, стлб. 1028, 1026 и др. Об этом же Белинский говорит и в ряде других своих работ).

«Музыкальное обозрение 1847 г.» интересно и как печатное заявление Стасова о своих музыкальных вкусах, в значительной мере совпадающих со вкусами композиторов будущей молодой русской музыкальной школы. Уже здесь Стасов дает развернутую оценку творческо-исполнительской деятельности Берлиоза и Листа, отчасти Гайдна, Бетховена и Шуберта, — оценку, тоже в дальнейшем эволюционировавшую (см., напр., статьи «Письма Берлиоза», «Письмо Листа», т. 2, и «Лист, Шуман и Берлиоз в России», т. 3).

Статья «Музыкальное обозрение 1847 г.» интересна, наконец, и как страница из истории русской музыкальной культуры, поскольку она подытоживает концертные достижения текущего сезона. Подобные обозрения нередко тогда встречались в периодической печати; однако обозрение Стасова отли-

чалось от многих из них не только «музыкальной добросовестностью», но и поставленными в нем принципиальными вопросами.

М. П. Блинова

# Примечания

Писано в 1847.

[^^^]

В чужих краях и здесь многие полагают, что Берлиоз творец нового рода музыки, получившего название «драматической симфонии». Но это несправедливо. Во-первых, симфонии Берлиоза прямо ведут свое начало от оратории, давшей только больше места инструментальной части, а, во-вторых, — еще больше от Бетховена и его так мало известной 9-й симфонии (симфония с хором на оду Шиллера «К радости»). Начиная с 3-й (героической) симфонии Бетховена, везде у него в оркестре постоянно слышишь и пение солистов и впадение целого хора, все его симфонии с 3-й до 9-й строго развиваются по полной драматической программе. Сам Берлиоз никогда не отрицал, что форма его симфоний взята с 9-й симфонии Бетховена. См. его итальянское путешествие и многочисленные фельетоны «Diabats». — В. С.

[^^^]