

с 329

Серов А.Н.

Критические статьи.

Т.4

СПб; 1895

Б4

Включено
в
каталог



маш

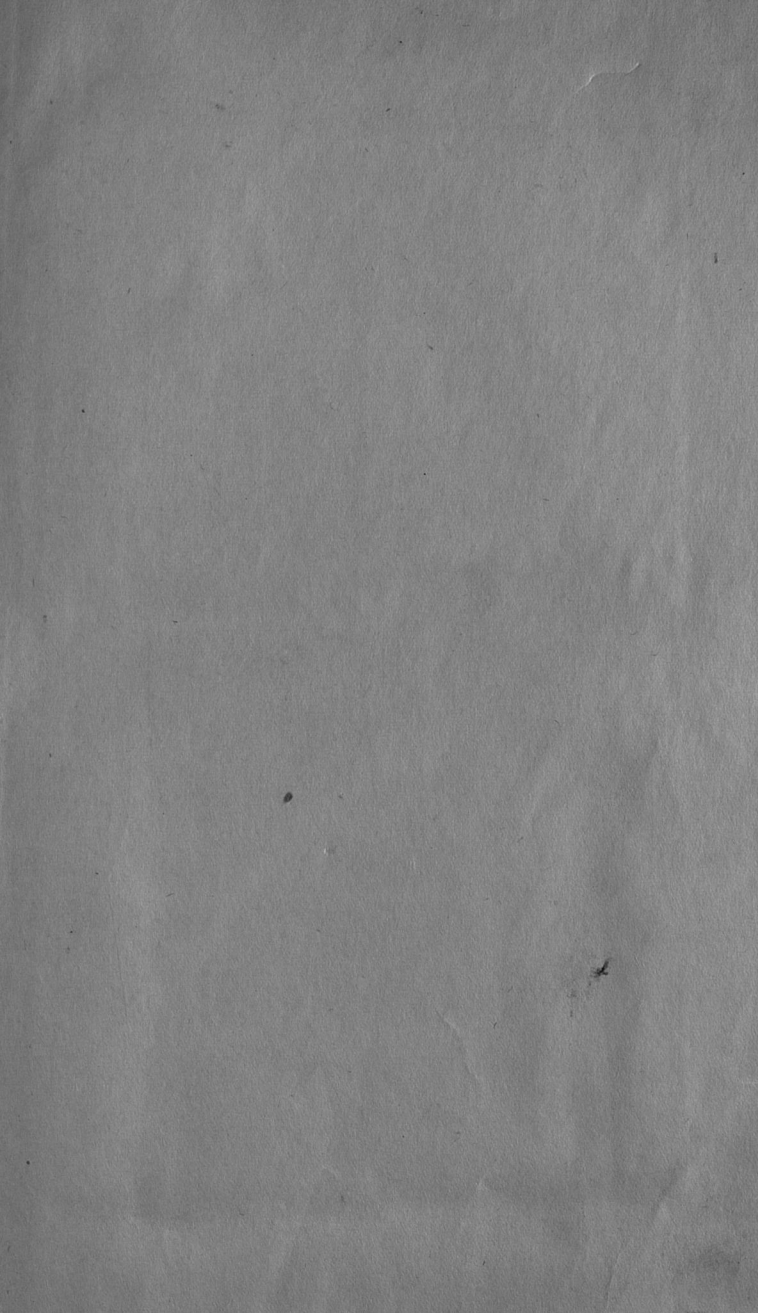
54

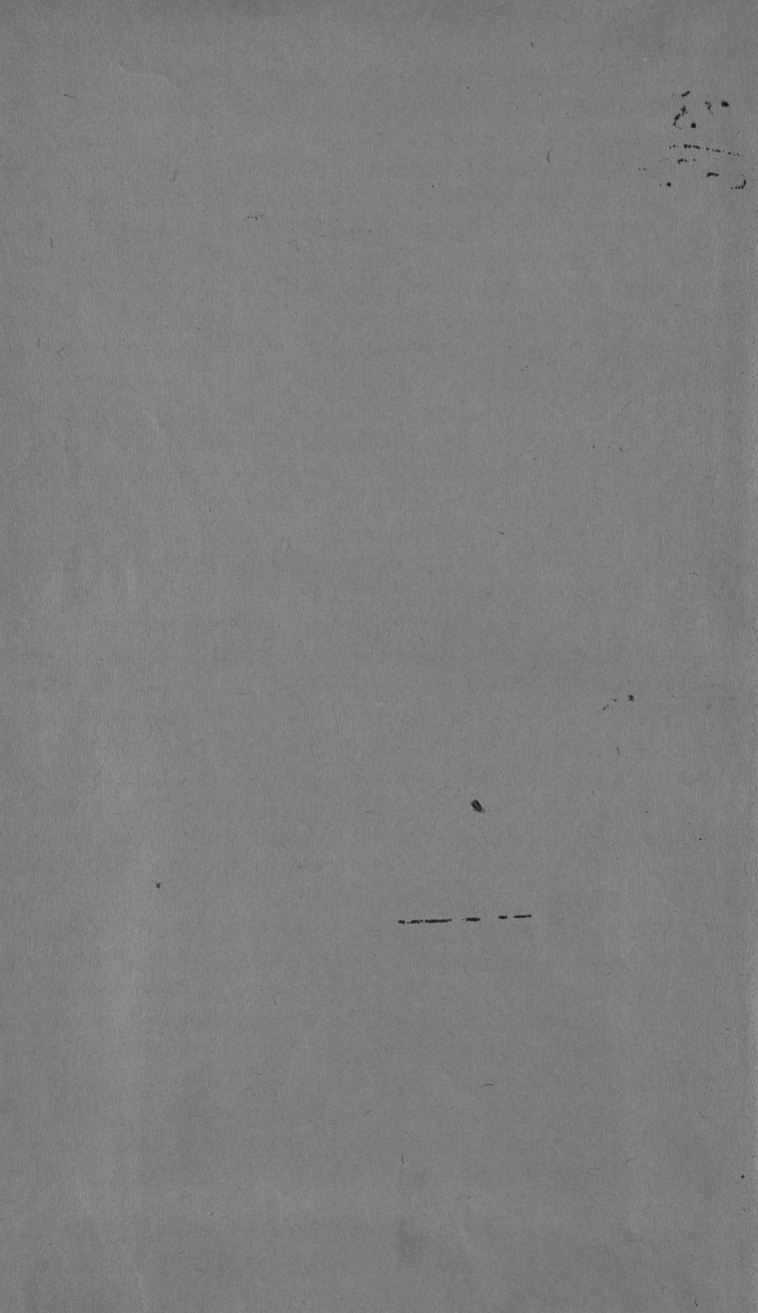
✓ 57207

тк



м





А. Н. Сѣровъ.

21. АБГ. 1993

78
с-329

~~52422~~

КРИТИЧЕСКІЯ СТАТІИ

ТОМЪ ЧЕТВЕРТЫЙ

(1864—1871 гг.)



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Главнаго Управленія Удѣловъ, Моховая, № 40.

1895.

for
st 201

ИЮЛ 1939

90

2008

69

2008

ЛЦБ 1934 г. Проверено.

1948

Проверено 1936 г.

20 6

1959



„Фаустъ“ опера Гуно,
на петербургской итальянской сценѣ *).

Après l'esprit de discernement, ce qu'il y a de plus rare au monde ce sont des diamants et les perles.

Labrujère.

еликая драматическая поэма великаго Гёте великое множество разъ была избираема сюжетомъ для музыкальныхъ произведеній, не смотря на положительную *немузыкальность главной идеи* Гётева Фауста. Глубокость и разнообразіе драматическихъ задачъ, щедро разсыпанныхъ въ твореніи Гёте, въ свою очередь воспользовавшагося богатыми матеріалами нѣмецкой легенды о чернокнижникѣ Фаустѣ,—привлекала фантазію почти всѣхъ знаменитыхъ музыкантовъ гётевскаго и послѣ-гётевскаго времени. Увѣряютъ, что и великій современникъ Гёте, Бетховенъ задумывалъ симфоническую музыку на сюжетъ «Фауста».—Если же этому извѣстію, сообщаемому Бетховенскими біографами и не давать еще полной вѣры, и съ другой стороны—вовсе не считать чѣмъ-нибудь дѣльнымъ безчисленныхъ музыкъ къ Фаусту, сфабрикованныхъ по мѣрѣ надобности дюжинными капельмейстерами, все же свидѣтельствомъ сильнаго вліянія Гётева созданія на музыкантовъ-мыслителей позднѣйшаго періода останутся партитуры: Берліоза—la Damnation de Faust, légende dramatique,—Вагнера: Eine Faust-Ouverture,—Листа: Faust,—симфонія въ трехъ частяхъ (Фаустъ самъ—Гретхенъ—Мефистофель),—Шумана: Faust-Musik, (oeuvre posthum: омузыкаленные отрывки и цѣлыя сцены изъ первой и изъ второй части Гётевой поэмы). Положительно лучшее изъ всего этого—колоссальное въ размахѣ, симфоническое вдохновеніе Вагнера на нѣсколько строкъ изъ отвѣта Фауста Мефистофелю, въ одной изъ первыхъ сценъ поэмы. Шуманова музыка, при всѣхъ красотахъ, произведеніе неудачное;—

*) Якорь, 1864, №№ 2 и 3.

симфонія Листа еще *подъ сомнѣніемъ*, какъ все его «творчество»,—Берліозъ, какъ французъ, уцѣпился за виѣшніе эффекты, на которыхъ могъ бы дать разгуляться своему гигантскому оркестровому таланту и, какъ французъ, конечно, ушелъ *совсѣмъ въ сторону* отъ великихъ психологическихъ картинъ германскаго поэта, исказивъ даже и самую легенду своимъ безтолковымъ текстомъ.

Но и берліозово произведеніе, не смотря на свою нескладность въ общемъ, разрозненность и дикую пестроту музыкальныхъ картинъ, все еще обращается съ главной задачей, т. е. съ характерами Фауста, Маргариты и Мефистофеля довольно *честно*, а потому и не можетъ быть отнесено къ «профанаціямъ» знаменитой поэмы «Фаустъ».

Кстати о профанаціяхъ! Покушенія сдѣлать изъ Фауста сюжетъ даже для балета (!) могли-бы явиться удачными, еслибъ какъ можно ближе держались «сатирической» программы балета, геніально набросанной Гейнрихомъ Гейне: Faust, ein Tanz-roem. Въ озлобленіи своемъ противъ тупаго идолопоклонства передъ Гёте, въ озлобленіи и противъ непозволительно-плоскихъ, мишурныхъ эффектовъ, на которыхъ зиждется искусство (!) намъ современной хореографіи, Гейне создалъ нѣчто крайне занимательное и, въ своемъ «про-ническомъ» родѣ—образцовое. Его балетная программа такъ богата фантазіей, что неисполнима только съ той стороны, главнѣйше, что такой балетъ требуетъ геніальной балетной *музыки*,—а высоко-даровитый музыкантъ не станетъ тратить ни силъ, ни времени на громадную партитуру, которая, въ сущности, должна остаться не болѣе, какъ широко задуманной—шуткой.

Другіе же балеты изъ Фауста—не по Гейневской программѣ, должны быть отнесены къ самымъ постыднымъ профанаціямъ серьезнѣйшаго изъ сюжетовъ. Докторъ Фаустъ—танцующій! Гретхенъ въ коротенькой балетной юбочкѣ съ кринолиномъ!...

Фаустъ, Гретхенъ и Мефистофель въ pas de trois съ пируетами, battements et entrechats!...

Почему-жъ тогда не сдѣлать еще балетовъ изъ Короля Лира, изъ Макбета и Гамлета?! Право, очень милыя канвы для гг. балетмейстеровъ. Обратимся снова къ дѣлу.

Всѣ музыки къ «Фаусту» или на «Фауста», о которыхъ мы только что говорили, или вовсе не имѣютъ въ виду «сцену», театральное представленіе, т. е.—остаются чисто симфоническими—для концертной залы, или сопровождаютъ только представленіе самой драмы (какъ Бетховенова музыка къ Эгмонту, Мендельсонова въ Шекспировой пьесѣ: «Сонъ въ лѣтнюю ночь»). Взглянемъ теперь можетъ ли *Гётева драма* быть осуществлена на сценѣ *оперной*?

При выборѣ задачи для *музыкальной драмы*, какъ мы ее теперь понимать должны (послѣ Вагнера), что должно быть на первомъ планѣ? Слѣдующій вопросъ: принадлежитъ-ли психическая жизнь главныхъ дѣйствующихъ лицъ къ той области драматическихъ движеній, которыя могутъ найти для себя пол-

ное удовлетворительное выраженіе въ мірѣ музыкальных звуковъ въ соединеніи съ рѣчью, или иначе: могутъ ли главные моменты драмы быть выражены *тѣмъ*, т. е. голосомъ души въ ея *страстныхъ* порывахъ? Если нѣтъ, то драма положительно не музыкальна (какъ напр. Шекспировы — Ричардъ III, Макбетъ).

Изъ главныхъ трехъ дѣятелей въ первой части Гётевой поэмы, вполне *музыкально* только одно лицо—*Гретхенъ*. Все, что она говоритъ сама съ собой или съ другими—богатая канва *для музыки*. Тутъ вездѣ—душа, волнующая, колеблемая чисто-женственными эффектами вездѣ—слѣдовательно, пѣніе болѣе или менѣе *ясное*.

Самъ Фаустъ въ сценахъ съ Гретхенъ, «большею частью» лицо музыкальное. Въ немъ тогда говорить влюбленность, страсть—звучать энергическіе порывы сильной и сильно-взволнованной души.—Въ большей части монологовъ и въ сценахъ съ Вагнеромъ, съ народомъ и въ сценахъ съ Мефистофелемъ, докторъ Фаустъ философствуетъ, разсуждаетъ, размышляетъ (даже иногда и съ Гретхенъ) слѣдовательно *нѣтъ* ему не подобаетъ—до *лирическаго* строя души, до пѣвучести Фаустъ доходить только въ очень рѣдкихъ случаяхъ и не иначе какъ *черезъ* философствованіе, *черезъ* уместованіе, для *музыки недоступное*, какъ ей недоступна, въ смыслѣ *сценическомъ*,—неудовлетворенная жажда познаній. (Стремленія Фаустовой души, вѣчныя сомнѣнія, которыми она страдаетъ, могутъ до извѣстной степени найти себѣ выраженіе въ симфоническихъ, неопредѣленныхъ взмахахъ музыкальных силъ. Но *нѣтъ* на сценѣ тутъ нечего дѣлать. Въ общемъ результатъ—Фаустъ значить остается лицомъ болѣе немзыкальнымъ—нежели музыкальнымъ). Третье лицо, т. е. Мефистофеля, могъ бы съ успѣхомъ положить на музыку только одинъ композиторъ, именно тотъ, который призналъ необходимымъ омузыкалить самыя «злыя» изъ басенъ Крылова. Гётевъ Мефистофель, великолѣпнѣйшее созданіе «мысли», но эта мысль—*отрицаніе* всего, насмѣшка *надъ* *всѣмъ*, и насмѣшка, сатира—холодная, *безстрастная*.

Ich bin der Geist der stets *verneint*.

Актеръ, который, играя Мефистофеля, придавалъ бы его рѣчамъ оттѣнокъ *злости, сердитости* въ смыслѣ *человѣческой злости, человѣческой сердитости*, т. е. нервнаго «раздраженія»—доказалъ бы только, что онъ ни на волосъ не понялъ Гётевскаго дьявола, самого ироническаго, холоднаго и равнодушнаго изъ всѣхъ демоновъ, очерченныхъ поэтами. Байроновъ Луциферъ (въ Каинѣ), Лермонтовскій «Демонъ», во многомъ почти люди, доведенные до гигантскихъ образовъ. Гётевскій дьяволъ только *негативъ* челоѣческой психологій. Скажите на милость: что же тутъ музыкѣ то дѣлать? музыкѣ то, съ ея вѣчною *искренностью чувства*, съ ея *незлобливостью*, которая коснувшись даже до злодѣевъ или озаряетъ ихъ своею величавостью, грандіозностью титаническою—или набрасываетъ на нихъ оттѣнокъ юмора, всетаки нѣсколько смягчающій типическую злобу ихъ драматическаго проявленія. Существенно-злые харак-

теры, какъ въ Шекспирѣ Яго,—въ музыкѣ выйдутъ или блѣдны и слабы, или—карикатурно-смѣшны результаты Шекспиромъ вовсе не желаемые. Даже «Вурмъ» и «президентъ» въ Шиллеровой «Kabale und Liebe» лица положительно не музыкальныя. Точно также, напримѣръ, «Кабаниха» въ Грозѣ или «Приживалка» въ Воспитанницѣ.—Какъ же музыкѣ взяться за Гётева Мефистофеля, который вѣдь не добродушнѣе же, нежели Яго или Вурмъ. Съ какой стороны музыка можетъ подойти къ этому безстрастному, типически-безличному демону, который и говорить то долженъ *беззвучно*, а не то, чтобы *тѣтъ*?! Припомните, что въ оперѣ, неимѣющей претензіи ни на Шекспировскую глубину, ни на размахъ Шиллеровской поэзіи, но задуманной просто и вѣрно, а потому поэтически—я говорю о «Фрейшюцѣ» Вебера: дьяволъ Саміель вовсе не поетъ, даже и речитативомъ. Нѣсколько словъ, которыя онъ произноситъ, такъ и остаются отрывочными *словами* съ сопровожденіемъ глухихъ аккордовъ въ оркестрѣ. Это—настоящее дѣло, инстинктивно понятое художникомъ высоко даровитымъ.

И такъ, изъ трехъ главныхъ лицъ драмы, на *одно музыкальное* лицо приходится одно полу-музыкальное и одно анти-музыкальное. Соединеніе для музыкальной драмы невозможное. Перейдемъ къ экспозиціи драмы, т. е. къ расположенію ея главныхъ сценъ и увидимъ, что невозможность ея омузыкаленія еще усиливается. Музыкальное лицо—вовсе не самостоятельно, интересно только по *отношенію* къ двумъ другимъ, а не само по себѣ. Фауста и Мефистофеля можно себѣ представить и *безъ* Гретхенъ. (Являются-же они такъ во 2-й части поэмы).—Напротивъ того Гретхенъ немыслима для насъ иной, какъ *жертвою* страстности Фауста, подъ влияніемъ и при пособіи Мефистофеля. Отдѣлить всѣ сцены Гретхенъ и сдѣлать изъ нихъ особую пьесу нѣтъ никакой возможности. По всѣмъ этимъ доводамъ, Гётевъ «Фаустъ» для *музыкальной драмы* въ серьезномъ, истинномъ смыслѣ слова,—не годится. Остается одно—внѣшняя оболочка Гётевой драмы, «la mise en scène» его мысли.

И вотъ именно съ этой то стороны, съ *внѣшней*—Гётевъ «Фаустъ» заключаетъ въ себѣ цѣлую бездну «соблазна» для композитора.—Чего, чего тутъ нѣтъ! Философъ-мечтатель въ мрачныхъ думкахъ собираетъ выпить чашу съ ядомъ—вдругъ звонъ колоколовъ къ заутрени Свѣтлаго Воскресенья,—дѣтскія воспоминанья взяли верхъ надъ рефлексіей—философъ примиряется съ жизнію. (Безъ отношенія къ предъидущему и послѣдующему—моментъ для музыки превосходный). Далѣе: народное гульбище передъ городскими воротами; горожане, солдаты, чернь, пляски.—Далѣе: сцены вызыванья демоновъ,—сцена съ вѣдьмою,—кутежъ въ Ауербаховскомъ погребкѣ съ юмористическими пѣснями и ораньемъ во все горло (раздолье для комической музыки, которымъ «отчасти» воспользовался Берліозъ).

Всѣ сцены, гдѣ участвуетъ Гретхенъ, такъ и просятся подъ музыку, по музыкальности самого лица. Сцена дуэли съ Валентиномъ, смерть его, шумъ

сосѣдей и т. д.—готовый финалъ акта! Сцена въ церкви—верхъ музыкально-сценическаго драматизма. Шабашъ вѣдьмъ на Брокенѣ—раздолье для всѣхъ возможныхъ музыкальныхъ и фантазмагорическихъ эффектовъ (которыми еще *никто* не воспользовался какъ слѣдуетъ). Наконецъ — послѣдняя сцена въ тюрьмѣ, готовый текстъ для *дуэта*, съ участіемъ Мефистофеля—въ оркестровыхъ силахъ.

Поле—въ самомъ дѣлѣ слишкомъ заманчивое!

Чтобы *отказаться* отъ этихъ соблазновъ, чтобы понять, что при этихъ частностяхъ, хотя бы удавшихся какъ нельзя лучше, *общаго*-то всетаки не получится... за немзыкальностью *главной* идеи,—чтобы понять все это—говорю—надо конечно нѣсколько по серьезнѣе смотрѣть на искусство, нежели какъ смотреть на него французскіе оперныхъ дѣлъ мастера. Вотъ отчего и вышло, что въ то время, какъ ни одинъ изъ нѣмецкихъ композиторовъ не рѣшился перекостюмировать Гётева Фауста въ «оперу» (хотя у многихъ страшно руки чесались къ этому дѣлу) нѣкіе французики MM. Michel Carrot et Barbier, безъ дальнѣйшей церемоніи, въ 1859 году изъ Гётевой драмы, съ подмѣсю галиматіи собственнаго изобрѣтенія, скропали французское оперное «либретто» на пользу небольшой сцены Théâtre lyrique, и компониста Charles Gounod, потерпѣвшаго крушеніе съ нѣсколькими прежними операми. Замѣчательно, что въ тѣ времена этотъ Гуно насилу избавился отъ начатаго противъ него иска за профанацію Мольера. Гуно передѣлалъ въ оперу Мольерову комедію: «Le Médecin malgré lui» и французы, фанатическіе идолопоклонники передъ героями своей литературы, особенно передъ великими писателями великаго вѣка—чрезвычайно сконфужены были такою «дерзостью» музыканта. (Какъ будто это впервые случилось! Въ оперѣ, и притомъ по нѣсколько разъ, передѣлывались трагедіи Расина, Корнеля и Вольтера. Моцартова «Женитьба Фигаро» и Россиніевъ «Севильскій Цирюльникъ» тоже не должны ли считаться профанаціями «великаго» Бомарше?!) Напротивъ того теперь, виновный въ величайшемъ посрамленіи геніально-поэтическаго сюжета *германскаго*, Гуно именно отъ германцевъ-то пользуется за это посрамленіе почетомъ и славою, какъ будто за глубоко-художественное произведеніе! Или ужъ уваженіе и любовь нѣмцевъ къ своему «Фаусту» (Гетевскому) такъ безгранично-велики, что даже слабый намекъ на эту драму, внѣшнее, обезьянское подражаніе ей уже имѣютъ для нѣмцевъ—обаятельную силу? Успѣхъ оперы Гуно въ Парижѣ и Лондонѣ объяснить не трудно. Во первыхъ—успѣхъ этотъ между французами и англичанами вовсе не особенно—громадень. Это далеко еще не Мейерберовскій успѣхъ. Во вторыхъ—для французовъ и англичанъ сюжетъ Гётевой драмы—дѣло интересное, но... чужое. Образы Фауста, Гретхенъ и Мефистофеля во Франціи и въ Англіи вовсе не срослись съ воображеніемъ и памятью всѣхъ людей, читающихъ книги и посѣщающихъ театры. Между нѣмцами—напротивъ—почти каждая строка Гётева Фауста (изъ 1-й его части) вошла въ пословицу въ томъ родѣ

какъ у насъ, напрімѣръ, стихи изъ «Горе отъ ума» или изъ басенъ Крылова. Картинамъ, иллюстраціямъ на сюжеты изъ Фауста — счету нѣтъ! Все это вполне *сроднилось* съ народомъ, по крайней мѣрѣ съ образованными его слоями.

Посмотримъ-же теперь по строже, чему именно рукоплещутъ просвѣщенные германцы въ пресловутой оперѣ monsieur Гундъ?

Въ нашъ вѣкъ, музыкантъ, созидающій громадную партитуру на совершенно-плохое либретто, уже *этимъ самымъ фактомъ* навлекаетъ на себя сильное подозрѣніе въ отсутствіи вкуса, критическаго смысла, а слѣдовательно, и истиннаго таланта.

Мы видѣли, что *хорошую музыкальную драму* изъ Гётевой драмы «Фаустъ» — создать *невозможно*. Зачѣмъ-же тратить свои силы на канву нехорошую, безъ-идейную въ общемъ, результатномъ значеніи?—Такъ должно заключать еще не ознакомившись съ кропаньемъ гг. Карро и Барбье. Знакомство-же это — еще не касаясь музыки, — заставитъ ужаснуться передъ безвкусіемъ Гундъ, сочинявшаго музыку на такую безцвѣтную, безхарактерную чепуху!—Внутреннее содержаніе Гётевой драмы, душевный міръ дѣйствующихъ въ ней лицъ, очарованіе мысли и чувства — гдѣ это все?—всего этого въ жалкомъ французскомъ либретто и въ поминѣ не осталось! Остались не лица, а куклы съ ярлычками на лбу: Фаустъ, Гретхенъ, Мефистофель, Валентинъ, Марта, Вагнеръ, да еще въ добавокъ какой-то сантиментальный студентикъ (съ женскимъ голосомъ) влюбленный въ Гретхенъ и носящій имя... Зибеля, лысаго кутилы въ Ауербаховскомъ погребкѣ! Исканіе драмы въ самомъ расположеніи сценъ доходитъ до крайнихъ предѣловъ безтолковости и нескладицы.

Не зная наизусть драмы Гёте, догадаться невозможно, *объ чемъ* плачетъ и въздыхаетъ Гретхенъ въ сценѣ на паперти церковной? Невозможно придумать резона ни для сцены на Блосбергѣ чисто-балетной и вполне безмысленной, ни для сцены въ тюрьмѣ, куда Гретхенъ попала Богъ вѣсть *за что*.—Зная-же Гётеву драму, *совѣстно* станеть тратить хоть секунду времени на прочтеніе такого либретто, которое — для пародіи на Фауста — слишкомъ вяло и скучно, — а за вещь «серьезную» ни въ какомъ случаѣ принято быть не можетъ. Да въ *балетъ* Фаустъ, соч. Перро, несравненно больше и толковости и *сходства* съ Гётевымъ Фаустомъ. Перейдемъ къ музыкѣ.

Опера Гундъ пользуется европейскою извѣстностью; дается съ успѣхомъ во Франціи, въ Англіи, въ Германіи, даже въ Италіи. Очень естественно, что будетъ пользоваться большимъ успѣхомъ и у насъ, въ такъ называемомъ большомъ свѣтѣ.

Найдутся (и нашлись уже!) досужіе фельетонисты, которые вмѣняютъ себѣ въ обязанность восхищаться тутъ каждою сценою, каждою ноткою — войдутъ въ паюсъ и, чтобы показать, что и мы тоже молъ слѣдуемъ за прогрессомъ въ искусствѣ, отгигнутъ въ этой оперѣ и новизну *направленія* (!), и

родственность Вагнеру, съ большей, конечно, *доступностью* мелодического стиля, и глубокость драматизма, и прелесть вокальныхъ и симфоническихъ эффектовъ—однимъ словомъ всѣ возможные красоты и совершенства мысли, рисунка и колорита. Хвалить — хваленое, восхищаться съ чужого голоса — самое легкое дѣло въ свѣтѣ. Жаль только, что на повѣрку окажется нѣчто не совсѣмъ лестное для тѣхъ, кто взгромоздилъ эту оперу на такой высокій пьедесталъ. Музыка Гундъ *воплотъ отвѣчаетъ*... не гётевой драмѣ, а той постыдной либретной стряпнѣ, на которую написана. Тутъ вездѣ неудачная претензія на что-то въ родѣ мысли, что-то въ родѣ рисунка мелодического, что-то въ родѣ контрапунктной фактуры и инструментальныхъ эффектовъ. Въ результатѣ—ложь, безцвѣтность и... невыносимая скука, самая вѣрная печать положительной бездарности. Композиторское дарованіе, неподавленное пошлостью итальянской рутины, всегда высказывается самобытностью, оригинальнымъ поворотомъ мелодіи. Опера Гундъ, конечно, не принадлежитъ къ итальянскимъ, но въ ней нѣтъ ни одной фразы оригинально-мелодической. У Вагнера и у Шумана, для слуха, привыкшаго къ итальянизмамъ, мелодія кажется черезъ-чуръ скрытою, черезъ-чуръ загнанною въ оркестръ и затемненною сложностью гармонической ткани. Въ «*soi-disant*» музыкѣ г. Гундъ, мелодія часто очень нахально обнажена отъ гармоническихъ покрововъ, но такъ тоща, такъ суха и ветха, что на образованный слухъ—производитъ впечатлѣніе отвратительное. Въ большинствѣ случаевъ, Гундъ обходится безъ мелодіи вовсе, ни мало не заботясь, впрочемъ, вознаградить ея отсутствіе интересомъ гармоніи или инструментовки. Тамъ-же, гдѣ авторъ *позаботился* о мелодичности фразы, особенно въ ея окончаніи, становится только досадно зачѣмъ онъ заботится! Ужъ лучше-бы и эти избитыя мелодическія формулы потонули въ безбрежномъ морѣ скучнѣйшей мелодіи, въ сравненіи съ которой какаянибудь «Лукреція Борджіа» Доницетти—манна небесная!

И такое-то исчадіе драматико-музыкальной претензіи бездарнаго француза привѣтствуется въ Германіи, какъ будто что-нибудь дѣльное! Нѣмцы даже не вопіютъ противъ профанаціи великаго гётевскаго созданія. «Фаустъ» г. Гундъ съ торжествомъ обходитъ всѣ германскія сцены и во многихъ слояхъ публики затмѣваетъ собой высоко-честныя и со всѣхъ сторонъ художественныя произведенія Рихарда Вагнера!.. Грустно становится при мысли, какъ *медленно* прививается людямъ всякое новое, разумное направленіе въ наукѣ, въ искусствѣ, въ цивилизаціи! Около пятнадцати лѣтъ уже какъ Германія ознакомлена съ новымъ поворотомъ, который придалъ дѣльной оперѣ — Вагнеръ, не столько своими умозрѣніями въ изданныхъ имъ брошюрахъ, сколько на самомъ дѣлѣ, наглядными, побѣдоносными фактами въ созданныхъ имъ музыкальныхъ драмахъ,—и что-жъ! вся эта реформа, болѣе важная и существенная, нежели была въ свое время реформа, совершенная Глукомъ, — прошла для Германіи почти безъ послѣдствій, если таже Германія теперь

рядомъ съ Тангейзеромъ и Лоэнгриномъ апплодируетъ «Фаусту» Гунô, да еще ретивѣе апплодируетъ, нежели органическимъ созданіямъ Вагнера!

Поневолю повторить за Лабрюйеромъ, что *распознавательная* (т. е. критическая) способность еще рѣже встрѣчается на свѣтѣ, нежели жемчугъ и алмазы!

Понятно, что оперу, которая—по крайнему разумѣнію моему—въ достоинствѣ своемъ занимаетъ середину между «Силой Судьбы» Верди и «Мазепой» барона Фитингофа (съ тою разницею, что и у Верди, и Фитингофа несравненно больше дарованія къ пѣвучей мелодіи), — понятно, говорю, что такую оперу разбирать серьезно, сцена по сценѣ дѣло и утомительное, и совершенно лишнее.

Но, чтобы не упрекнули мою статью за порицанье *этой музыки* «оптомъ», съ плеча,—какъ будто бездоказательно, прослѣдимъ ходъ cadaго акта, при чемъ, кстати будетъ сдѣлать нѣсколько замѣтокъ о постановкѣ и объ исполненіи.

Передъ поднятіемъ занавѣса не увертюра, а довольно длинная прелюдія какого то вялаго характера. Покушенія на стиль фугато такъ и остались — неудачными покушеніями. Въ инструментовкѣ рельефную роль тутъ играетъ арфа, но рисунокъ, порученный ей не приводитъ ни къ какому результату. Вездѣ только намекъ на что то, и въ общемъ—безцвѣтность и скука даже въ этой небольшой интродукціи!

Опера начинается, конечно, сценами въ фаустовой рабочей хранилѣ. Единственный чисто музыкальный эффектъ этой экспозиціи въ драмѣ Гёте — перерывъ сцены самоотравленія звономъ колоколовъ — французскими либреттистами пропущенъ изъ виду! Мечтанія Фауста — ничего невысказывающія и нисколько не переданныя характеромъ музыки, опять совсѣмъ безцвѣтной — прерываются какимъ то пасторальнымъ хоромъ (!) съ чисто-французскою кадильною мелодіею.

Явленіе Мефистофеля, — ничѣмъ неподготовленное, напоминаетъ подобныя же неожиданности въ балаганныхъ пантомимахъ. Сценическая иллюзія «дьявола» поддерживается только лучемъ краснаго огня, постоянно слѣдящаго за всѣми движеніями Мефистофеля и иногда озаряющаго его какъ будто отблескомъ адскаго пламени.

Въ музыкѣ тутъ нѣтъ рельефнаго ровно ничего, кромѣ, нѣсколько-затѣйливо инструментованной, фигурки аккомпанимента во время явленія Фаусту — Маргариты за самопрялкой. Дуэтикъ, которымъ оканчивается актъ (!) банальностью своей можетъ перещегоолять самыя плоскія изъ вердіевскихъ кабалеттъ. И такъ — ужъ отказавшись положительно отъ требованія характеровъ, глубины и всего прочаго, для *французскаго* музыканта положительно непостижимаго — спросимъ, однако, чѣмъ же угощаетъ публику monsieur Gounod въ этомъ первомъ актѣ? Что тутъ интереснаго, привлекательнаго, хотя-бы чисто съ музыкальной стороны? Таже убійственная безцвѣтность музыки и во второмъ актѣ,

гдѣ, по случаю народнаго праздника (въ родѣ нашихъ гуляній подъ качелями), можно было бы разгуляться композитору съ талантомъ. Пресловутый вальсъ, расхваленный до небесъ хвалителями этой оперы — вальсъ нисколько не германскій, какъ бы требовалось, а весьма французскій и несравненно болѣе приторный и плоскій, чѣмъ, напр., вальсъ въ 1-мъ актѣ «Жидовки». Отрадное мгновеніе въ этомъ актѣ—единственное отрадное!—появленіе граціозно-дѣвственной въ своей простотѣ—Гретхенъ! Говорится здѣсь, конечно, не о звукахъ, не о пошлой музыкѣ Гуно, а о неподобной исполнительницѣ роли Гретхенъ, г-жѣ Барбо, съумѣвшей создать живое лицо изъ самыхъ безцвѣтныхъ данныхъ. Вдохновилась она, безъ сомнѣнія, помимо партитуры Гуно, самой драмой Гете (въ порядочномъ французскомъ переводѣ), да картинами Анри Шеффера и Делароша.

Великая честь отличной артисткѣ, не смотря на безжизненность звуковъ партіи, воплотившей такъ наглядно на сценѣ поэтическій образъ гётевской Маргариты.—Для одной г-жи Барбо стоитъ слушать и смотрѣть оперу «Фаустъ»,—стоитъ осудить себя—для нѣсколькихъ мгновеній—на трехъ-часовую скуку и злую досаду. Какъ, напримѣръ, не озлиться на вандальскую профанацію гётевской мысли, когда въ концѣ 2-го акта гг. французскіе либретисты превращаютъ Мефистофеля въ умнаго шарлатана, а послѣ заставляютъ его трепетать передъ знаменіемъ креста. Въ Гете нѣтъ и намекъ на такую сцену, искажающую характеръ Мефистофеля — а то, что было у Гёте отлично-ловкаго для музыки (сцена кутежа въ Ауербаховскомъ погребкѣ) тѣмъ гг. либретисты не воспользовались! О вкусъ! О просвѣщеніе!

Въ 3-мъ актѣ Гретхенъ почти не оставляетъ сцены; притомъ самый смыслъ драматическихъ задачъ, хотя и сколоченныхъ вмѣстѣ весьма пошло и неловко (для того, чтобъ не перемѣнять декораціи сада), имѣетъ въ себѣ чрезвычайную привлекательность: Гретхенъ за самопрялкой,—свиданіе любви съ Фаустомъ! — Для декораціоннаго эффекта придумана лунная ночь, превосходно здѣсь поставленная. Химическое освѣщеніе (замѣняющее обыкновенную театральную луну, т.е. кружокъ изъ масляной бумаги) приближается къ натурѣ до полнаго почти обмана глазъ. Это — не декорація, не театръ, а въ самомъ дѣлѣ садъ, озаренный кроткимъ, поэтическимъ сіяніемъ луны! При этомъ — восхитительная Гретхенъ—Барбо, въ своемъ простомъ бѣломъ платьѣ, съ своею ангельски-кроткою наружностью—очарованье, дѣйствующее на людей нервныхъ, быть можетъ, даже черезъ-чуръ сильно.

Вы замѣчаете, конечно, что очарованье-то *помимо* музыки. Въ партитурѣ и въ этомъ актѣ (столько богатомъ для музыки!) опять ровно ничего нѣтъ, кромѣ претензій на что-то сантиментальное и вычурно романтическое, во *французскомъ* вкусѣ! Во всемъ актѣ хочется *смотреть* на сцену, впитываться въ нее глазами, а на музыку столько-же обращать вниманія, какъ въ мелодрамахъ Михайловскаго театра, гдѣ иногда, при особенно-эффектныхъ сценахъ, въ оркестрѣ начинаютъ гомозиться разныя тремола и пиццикато....

Заграничные журналы расхвалили квартетъ между Фаустомъ и Гретхенъ, Мартой и Мефистофелемъ. Но и квартетъ до крайности *слабъ* и рисункомъ, и колоритомъ, и драматизмомъ. Вотъ и вѣрьте европейскимъ хвалителямъ! — Актъ кончается—поцѣлуемъ Фауста и Гретхенъ. Увлечательность положенія, прелесть исполнительницы и чарующая декорація вызываютъ шумные взрывы аплодисментовъ.

Публика въ восторгѣ восклицаетъ: «превосходная опера! Какой талантъ этотъ Гуно!»

Въ четвертомъ актѣ нагромождены все сцены «послѣдствій» любви Гретхенъ вплоть до сцены на шабашѣ вѣдьмъ.

Отъ этой сжатости (къ сожалѣнію существующей и въ драмѣ Гёте, когда она исполняется на театрѣ) совершенно теряется ясность положеній и, слѣдовательно, весь драматическій интересъ, столько сильный въ оригиналѣ Гёте. Рельефнаго по музыкѣ и въ этомъ актѣ нѣтъ ничего.

Исключеніе составляетъ сатирическая пѣсенка Мефистофеля (единственное мѣсто, гдѣ дьяволъ у Гёте дѣлается нѣсколько *доступнымъ* для музыки). Въ этой насмѣшливой серенадѣ подъ окнами Гретхенъ, Мефистофель и у французскаго музыканта получилъ довольно интересный оттѣнокъ и самый рисунокъ этой мелодіи не столько пошлъ, какъ все прочее.

Злобный смѣхъ удачно выраженъ композиторомъ и удачно передается исполнителемъ, г. Эверарди,—который въ другихъ сценахъ нисколько не возвысился надъ приемами самаго балаганнаго чорта (да и трудно, очень трудно было возвыситься при безцвѣтности всей партіи. Одна — Барбо совершила такое чудо!)

Въ числѣ яркихъ нелѣпостей оперы,—шумный военный маршъ (въ два оркестра) по случаю возвращенія солдатъ изъ похода, въ томъ числѣ брата Маргариты, Валентина. Къ чему такой страшный шумъ для происшествія весьма обыкновеннаго! Къ чему длинный *morceau de musique* «среди улицы, какъ на парадѣ!» (Въ самой музыкѣ марша нѣтъ, разумѣется, ничего, кромѣ пошлости). — Среди всей оперы, отмѣнно скучной по музыкѣ, особенно скучными выдаются: 1) сцена у церковной паперти, т. е. слезы раскаянія Гретхенъ во время богослуженія въ церкви (чудное поле для музыки въ драмѣ Гёте—угрызенія совѣсти, одновременно съ потрясающими звуками реквиема! и тутъ г. Гуно умудрился *ничего* не сдѣлать въ своей партитурѣ) и 2) сцена смерти Валентина.

Вялость этихъ звуковъ, отсутствіе жизненнаго драматизма превышаютъ всякую мѣру! Самые восторженные энтузіасты этого «произведенія» находятъ финаль IV акта—монотоннымъ и растянутымъ. Чтожь должны тутъ находить мы, не поклонники г. Гуно?

Пятый актъ начинается сценою или вѣрнѣе сказать—*декораціею* Блоксберга. Шабаша вѣдьмъ нѣтъ ни въ дѣйствіи, ни въ музыкѣ. Это все придумано, кажется, только для полноты списка «эффектовъ» изъ Гётевой драмы.

Видѣніе Гретхенъ Фауста среди шабаша выходитъ очень не рельефно и вся сцена безъ результатна. Перебѣна декораціи въ пышный адскій чертогъ приводитъ только къ весьма обыкновеннымъ балетнымъ танцамъ, во время которыхъ Фаустъ (Тамберликъ) поетъ нѣчто въ родѣ вакхическихъ строфъ изъ Пророка. Декорація — хороша. Танцы довольно жалки. Музыка.....! Въ довершеніе скандала — въ адскомъ чертогѣ поютъ какой-то торжественный гимнъ, весьма—свѣтлаго характера. Геніи встрѣчаются въ мысляхъ. — Сцена въ тюрьмѣ, — такъ сильно драматическая, обошлась опять *безъ* музыкальнаго интереса. Барбо и въ сценѣ сумасшествія—великая артистка. Апоеозъ души Гретхенъ, уносимый ангелами на небо—въ здѣшней обстановкѣ не удалась, тогда какъ на берлинской сценѣ это—говорятъ—чудо изъ чудесъ, въ отношеніи сценическаго эффека. Но и при неудачности нѣкоторыхъ подробностей, все-таки, постановка оперы этой замѣчательно хороша и роскошна.



Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика *).



ПРЕДИСЛОВІЕ.

Многіе изъ числа слушателей курса, прочтеннаго мною въ мартѣ и апрѣлѣ текущаго года, пожелали, чтобы эти десять лекцій «о современномъ состояніи музыки, ея науки и ея педагогики» были переданы публикѣ и въ печатномъ видѣ. Исполняю теперь это желаніе съ большою охотою, тѣмъ болѣе, что рядъ статей такого рода будетъ и для читателей, и для меня самого, «подготовкою» для *полнаго музыкальнаго учебника* (музыкальное, съ технической, исторической и эстетической стороны), который я собираюсь издать, какъ только мнѣ это позволятъ другія мои занятія на музыкальномъ поприщѣ. Здѣсь-же спѣшу сдѣлать оговорку, что статьи, нынѣ предлагаемыя, будутъ конечно въ сущности держаться довольно близко плана моихъ лекцій, но изложеніе будетъ во многихъ пунктахъ нѣсколько разниться отъ изложенія тѣхъ музыкальных бесѣдъ; письменная обработка вовсе не то, что лекція устная и (какъ у меня всегда) импровизированная. Устное слово можетъ и

*) Эпоха 1864 г., №№ 6 и 12.

должно себя позволить гораздо больше свободы въ изложеніи, больше отступленій отъ главнаго предмета, больше zigzagовъ въ планѣ, больше мелкихъ, эпизодическихъ подробностей. Отъ статьи, напротивъ, читатель въ правѣ требовать несравненно больше выработанности въ мысли и въ формѣ, больше строгости и сдержанности. Но—да не пугаются читатели—схоластической сухости въ этихъ статьяхъ они не найдутъ. Даже многого, чисто техническаго, по возможности я буду избѣгать, стараясь «паче всего» приблизить музыкальное пониманіе къ пониманію литературному. Именно съ этой стороны мой взглядъ на музыку и ея науку долженъ иногда показаться новъ до дикости; я только утѣшу себя тѣмъ, если и люди, противоположныхъ со мною убѣжденій, должны будутъ признать, что въ моемъ сумасшествіи есть метода.

Вѣна, іюнь 1864.

I.

Предварительныя понятія и точка зрѣнія.

Въ Германіи, частію также въ Англіи и Франціи, понемногу начинаютъ отдавать справедливость проницательности ума, мѣткости сужденій и приговоровъ, качествамъ—по замѣчаніямъ германскихъ писателей—составляющимъ «особенность» даровитыхъ людей «славянскаго» племени. Къ такому убѣжденію пришли европейцы, или начинаютъ приходить, еще не зная почти вовсе русской литературы, съ ея самой важной стороны въ этомъ отношеніи, со стороны—критической. Намъ извѣстны работы и заслуги Лессинговъ, Шлегелей, Гервинусовъ, Штраусовъ, Карляилей; европейцамъ же не извѣстны работы и заслуги Вѣлинскаго и позднѣйшихъ дѣятелей на той-же самой почвѣ и въ томъ-же направленіи. Еслибъ Европа могла или захотѣла узнать русскихъ со стороны ихъ критическаго таланта и критической дѣятельности, — нѣтъ сомнѣнія, что выгодное мнѣніе о славянской проницательности и мѣткости укоренилось бы въ цѣломъ свѣтѣ несравненно сильнѣе. Можно сказать съ полною увѣренностію, что, по отношенію къ *критикѣ*, русскіе займутъ самое первое мѣсто, перегоняя въ этомъ отношеніи и германцевъ, и англичанъ, ужъ не говоря о французахъ, всегда очень хромающихъ на эту ногу и значительно отсталыхъ во всемъ, гдѣ философскій смыслъ — главное требованіе. Почему-же думаютъ люди, что въ родной сестрѣ словесности въ *музыкѣ*, русскіе никакъ не могутъ жить своимъ умомъ, руководствоваться въ музыкальныхъ дѣлахъ своимъ прирожденнымъ вкусомъ; своимъ смысломъ, своею смѣтливостію и проницательностію? Почему-же до сихъ поръ существуетъ, еще со временъ Петра I и Екатерины II, вкоренившійся предразсудокъ, что русскіе люди музыкальному уму-разуму должны учиться не у знающихъ дѣло русскихъ, а непременно—у нѣмцевъ или у итальянцевъ? И престранная выхо-

дять разногласица! Въ то время, какъ литературное движеніе русское на каждомъ шагу развѣваетъ знамя прогресса, въ пользу *національности*, высоко-разумно понятой и къ дѣлу примѣненной, — музыкальному пониманію нашему хотять положить рутинныя, полусгнившія преграды и отдаютъ любознательное, даровитое русское юношество на выучку людямъ не русскимъ, лишеннымъ національнаго чутія, незнающимъ русскихъ способностей, темнымъ по части философики-литературнаго образованія, недоучкамъ даже и съ чисто технической стороны! Не лучше-ли ужъ блуждать ощупью, на-угадъ, идти совѣмъ на-пропалую, на авось, да по собственному крайнему разумѣнію, — нежели выбрать себѣ въ руководители слѣпого? А развѣ тупость и непросвѣщеніе, прикрытыя блестящей наружностью и лоскомъ ложной учености и шарлатанскихъ титуловъ, — не та-же *слѣпоты* въ дѣлѣ искусства? Школа піитики и риторики, училище стиховорства, рассадникъ будущихъ профессоровъ элоквенціи и піить, вродѣ Василія Кирилловича Третьяковского, — такое заведеніе въ нашъ вѣкъ, и именно въ Россіи, было-бы явнымъ посмѣшищемъ, умерло-бы въ зародышѣ. Напротивъ того музыкальная риторика и музыкальная піитика находятъ у насъ въ Россіи еще бездну поклонниковъ, и учрежденія «для прививанія русскому юношеству музыкальныхъ предразсудковъ» не только не возбуждаютъ смѣха, но принимаются публикою съ довѣріемъ, съ полнымъ респектомъ, какъ будто нѣчто дѣльное и благотельное для Россіи; и самая законная реакція противъ такихъ учреждений, реакція въ силу истинной пользы дѣла, въ силу здраваго смысла, принимается или за личное негодованіе, или за музыкальное «ультра» и «карбонарство», во вредъ дѣлу! Гдѣ корень этому злу? Гдѣ причина такому вреднѣйшему смѣшенію понятій, идущему такъ явно *въ разладъ* съ движеніемъ русскихъ умовъ по другимъ областямъ знаній, съ движеніемъ столько утѣшительнымъ? Корень зла, причина всего смѣшенія понятій на счетъ музыкальной науки — 1) несостоятельность русскихъ въ музыкальныхъ дѣлахъ, вплоть до нашихъ дней, и 2) плохое состояніе музыкальной науки и на западѣ. Первый пунктъ пояснять почти нѣтъ надобности. Ясно, что мы приняли всякаго рода музыку прямо готовую, изъ рукъ въ руки отъ сосѣдей европейцевъ вмѣстѣ съ другими продуктами цивилизаціи, съ нѣмецко-французскими модами, винами, театрами. То, что зародилось уже музыкальнаго на русской почвѣ само собою, растительнымъ способомъ, на все время прививанія къ намъ продуктовъ германо-итальянскихъ, оставалось *почти совсѣмъ въ сторонѣ*, и, съ теченіемъ времени, «поросло травой забвенья», такъ что теперь, когда проснулся вкусъ къ настоящей русской старинѣ и *къ музыкѣ*, какъ ко всему остальному, — надо имѣть большую страсть къ музыкальной археологіи, чтобы рыться въ документахъ, «покрытыхъ плѣсенью вѣковъ», съ утѣшительною надеждою не найти *почти ничего*, кромѣ самыхъ неясныхъ эмбріоновъ. Но разумѣется и эмбріоны эти имѣютъ для знатоковъ дѣла неоцѣненную важность и ни съ чѣмъ несравнимую прелесть. Изъ этихъ зародышей должна возро-

даться и исторія *русской* музыки *бывшей*, и историческая почва для *русской* музыки *будущей*. Говоря объ археологических изысканіяхъ на этомъ полѣ, я, разумѣется, имѣю въ виду остатки нашихъ древне-церковныхъ напѣвовъ, перешедшихъ изъ Византіи и сохраненныхъ въ нашихъ монастыряхъ почти въ неприкосновенности, а въслѣдствіи если и измѣнившихся, то въ *духъ* тогдашнихъ народныхъ напѣвовъ, такъ что самое это «измѣненіе» для насъ должно быть еще дороже, нежели грунтъ этихъ напѣвовъ наслѣдственно византійскій и, слѣдовательно, общій намъ съ древнѣйшими напѣвами латинской церкви.

Другая струя народной музыки, еще болѣе почвенная, еще болѣе трудная для сохраненія въ памятникахъ и для изслѣдованія, — наши *народныя пѣсни*. Эта музыка вся въ зародышахъ только, и зародыши эти переходятъ изъ рода въ родъ, изъ провинціи въ провинцію въ устномъ преданіи, безъ малѣйшихъ покушеній письменности.

Легко можно себѣ представить, сколько тутъ случаевъ для измѣненія, для искаженія, для притоковъ элементовъ постороннихъ, чуждыхъ, — для совершеннаго затерянія первообразнаго, почвеннаго напѣва! Образованность музыкальная, полученная нами съ запада, почти не дотрогивалась ни до старинной церковной нашей музыки, ни до народныхъ пѣсень, относясь и къ тому и къ другому свысока, аристократически, и всякій разъ, когда, изъ состраданія къ грубымъ начаткамъ искусства, прикладывала къ нимъ руку, то перелбывала ихъ, почему и зачѣмъ — увидимъ послѣ.

Такимъ образомъ сближеніе между нашей почвенной музыкой и между наносной, образованной, не существовало никогда, почти вплоть до оперъ Верстовскаго и Глинки. При словѣ «музыка», образованные классы русскихъ воображали себѣ непременно и исключительно произведенія германо-итальянскія; русскіе мотивы допускались въ видѣ крайне рѣдкихъ исключеній, какъ темы для концертныхъ варіацій или для куплетовъ въ полу-водевильныхъ операхъ. Старинное церковное пѣніе было вытѣснено наплывомъ музыки Бортнянскаго, бывшаго на выучкѣ въ Италіи, у «образованнаго» музыкальных (собственно-оперныхъ) дѣлъ мастера. Между тѣмъ, при дѣйствительно превосходныхъ сторонахъ придворной пѣвческой капеллы, посредственная музыка Бортнянскаго сдѣлалась для цѣлыхъ тысячъ любителей музыки чѣмъ-то недосягаемо-прекраснымъ, возвышеннѣйшимъ идеаломъ *музыки вообще* (какъ на примѣръ, «моцартовская» музыка для многихъ старожиловъ, еще и теперь существующихъ).

Для кого только и свѣту въ окошкѣ, что Бортнянскій, — тотъ, безъ сомнѣнія, не поладитъ ни съ однимъ изъ документовъ старинной русской церковной музыки. А кто воспиталъ свой слухъ на полу-танцевальныхъ оперныхъ мелодіяхъ нѣмцевъ и итальянцевъ, тотъ точно также никогда не уловитъ особенностей склада въ русскихъ простонародныхъ пѣсняхъ.

Тѣ-же даровитыя музыкальныя натуры, которыя, родясь и живя весь вѣкъ

среди этих первообразных, драгоценнѣйшихъ продуктовъ музыкальной почвы, чувствовали и чувствуютъ до тонкости всю ихъ прелесть, знаютъ всю ихъ «суть», тѣ опять не могутъ дать себѣ ни малѣйшаго отчета ни въ своей любви, ни въ своемъ специальномъ знаніи.

Они даже никогда и не догадывались, что любить музыку, любить и служить искусству. Какое тутъ служеніе искусству?

Они просто себѣ любятъ слушать и пѣть пѣсни, точно также какъ пчела, напримѣръ, не знаетъ, почему она строить свои ячейки шестиугольными, а не осьмиугольными. Это инстинктивное «пѣснопѣніе» чрезвычайно дорого само по себѣ, но оно вѣчно въ одномъ положеніи, и къ прогрессу музыки и музыкальной науки не относится.

Такимъ образомъ цѣлая бездна лежала всегда между русскою почвеною музыкою и такъ называемою ученостію музыкальною. «Ученье, вотъ бѣда! Ученость, вотъ причина!» То-есть, кромѣ всякихъ шутокъ — *бѣда!* Кажется Гёте сказалъ, что полу-знаніе несравненно опаснѣе полного незнанія. А на повѣрку, произведенную съ анатомическимъ ножомъ строжайшей логики въ рукахъ, окажется, что вся такъ называемая премудрость музыкальная, какъ она существуетъ въ учебникахъ и головахъ преподавателей, никакъ не больше, какъ *полузнаніе*, или даже *четвертьзнаніе*. Судите объ результатахъ! Прошу понять, что эту до крайности рѣзкую сентенцію я отношу вовсе не къ музыкальной учености въ нашемъ отечествѣ. Ничуть! У насъ въ этомъ отношеніи *своего* еще ровно ничего нѣтъ. Ни одного учебника, ни одного профессора. Мы постоянно на слово вѣримъ въ этихъ дѣлахъ нѣмцамъ. Нѣтъ, я говорю именно о Европѣ, объ нѣмцахъ, о цѣломъ музыкальномъ свѣтѣ, о всесвѣтной, столѣтіями выработанной музыкальной наукѣ. И повторяю, — что въ настоящемъ, строгомъ смыслѣ слова, какъ логическая система, она еще и существовать не начинала. Берусь тотчасъ-же вамъ это доказать наглядными примѣрами. Есть, положимъ, наука «физика», которой задача объяснять явленія реальнаго міра.

При нынѣшнемъ развитомъ состояніи этой науки нельзя отыскать ни одного явленія (изъ области *физическихъ* явленій), которое не было-бы *пояснено* въ современномъ хорошемъ учебникѣ «физики». Возьмемъ другую вѣтвь знаній. Напримѣръ *грамматику* и именно *французскаго* языка, какъ наиболѣе обработаннаго и установившагося съ грамматической стороны.

Хорошій учебникъ французской грамматики даетъ вамъ ясный и точный отвѣтъ на любой вопросъ, по части грамматическаго знанія французскаго языка, и невозможно встрѣтить ни въ сочиненіяхъ Ж. Занда, ни В. Гюго, хотя-бы вчера вышедшихъ изъ печати, то одного сочетанія словъ, которое-бы не подходило подъ грамматическія правила, изложенныя въ «полномъ» учебникѣ; онъ предвидитъ всевозможные случаи французскихъ словосочетаній. Теперь не угодно-ли обратиться къ музыкѣ? Не только въ новѣйшихъ—Шуманнъ, Вагнеръ, Берліозъ, Листъ,—нѣтъ,—въ писателѣ, который безспорно

признанъ громаднѣмъ гениемъ и умеръ уже около сорока лѣтъ назадъ, въ *Бетховенѣ*, можно указать десятки такихъ звукосочетаній, которыя *ни въ одномъ* изъ существующихъ учебниковъ музыкальной теоріи не объяснены, не предвидѣны!

Мало того, есть учебники, которые выходятъ въ наше время десятѣмъ, одиннадцатѣмъ изданіемъ (напримѣръ: *Traité complet d'harmonie*, директора брюссельской консерваторіи, Фетиса) и на многихъ страницахъ поучаютъ музыкальное юношество: какъ воздерживаться отъ ошибокъ противъ теоріи, противъ естественныхъ законовъ гармоніи, имъ, т. е. Фетисомъ, начертанныхъ на скрижаляхъ науки; ошибокъ, въ которыя впалъ, напримѣръ: «Бетховенъ» въ такомъ-то и такомъ-то мѣстѣ, такой-то и такой-то симфоніи... Какъ тутъ быть? Если Бетховенъ гений (въ чемъ кажется трудновато усумниться), то противъ естественныхъ, основныхъ законовъ своего искусства и именно со стороны грамматики, т. е. гармоніи, онъ положительно погрѣшить не могъ. Объ этомъ у насъ еще будетъ много рѣчи. Напротивъ, всѣ въ свѣтѣ грамматики (въ томъ числѣ и музыкальная, разумѣется) заносятъ въ свои столбцы правиломъ только то, что встрѣчается у лучшихъ писателей, и изъ этого именно дѣлаютъ свои выводы. Значитъ, если чья нибудь грамматика находится въ прямомъ разнорѣчьи съ гениальнымъ писателемъ, тогда какъ употребленное этимъ писателемъ сочетаніе, въ анатомическомъ разборѣ, можетъ быть объяснено вполне органически,—такая грамматика,—не наука, а мистификація, шарлатанство; такой учебникъ—не книга, а макулатура, не смотря на свои одиннадцать изданій во второй половинѣ XIX вѣка. И, наконецъ, если подобные учебники въ наше время возможны и не предаются на общее посмѣяніе, значитъ музыкальная наука еще не существуетъ.

Пишущій эти строки всему, что знаетъ по музыкѣ, выучился самъ безъ малѣйшаго руководителя, но именно потому отлично знакомъ съ музыкальными печатными руководствами и учебниками всякаго сорта. Оттого то, изъ собственного опыта, осмѣливается еще разъ утверждать, что всѣ печатные учебники несостоятельны то съ этой, то съ другой стороны истинной музыкальной науки, и есть въ ней бездна предметовъ самыхъ важныхъ, самыхъ существенныхъ, которые до сихъ поръ, или излагались вкось и вкривъ, или какъ-то вскользь, между прочимъ, или такъ-неясно, такъ запутано въ нѣмецкомъ многорѣчьи, что жаждущій ученія бродитъ во всемъ этомъ, какъ въ дремучемъ лѣсу. Русскій учебникъ, не обширный, но достаточно полный и ясно, понятно изложенный, будетъ конечно книгою до крайности полезною. Но теперь, на этотъ разъ, не въ этой, технической сторонѣ, наша задача. Для того, чтобъ показать, какъ сложилась музыкальная наука, по какой дорогѣ пошло, въ связи съ этою наукою, практическое музыкальное преподаваніе, надобно ни больше, ни меньше, какъ оглядѣть критическимъ окомъ всю область музыки, какъ мы ее понимаемъ, въ разныхъ ея вѣтвяхъ, со стороны творческой, со стороны виртуозной, со стороны почвенной, растительной, и со стороны каби-

нетной, абстрактной, ученой, теоретической. Задача такая, въ полномъ своемъ и подробномъ разрѣшеніи, дала бы науку, тоже еще не существующую, *прагматическую исторію музыки*. Это тоже еще впереди, но въ главныхъ чертахъ, во взглядѣ à vol d'oiseau, такой историко-критическій очеркъ можетъ обойтись безъ накопленія техническихъ подробностей (какъ *pièces justificatives*) и можетъ сдѣлаться трудомъ не особенно объемистымъ, не превышающимъ размѣровъ, и не выходящимъ изъ тона статей журнала литературнаго, по музыкѣ не спеціального. Остановимся теперь поближе на разныхъ *словахъ, названіяхъ*, которыя будутъ по необходимости встрѣчаться въ томъ, что я здѣсь предлагаю читателямъ. Безъ яснаго, опредѣленнаго понятія о кругѣ идей, замыкаемомъ тѣмъ или другимъ техническимъ или полу-техническимъ словомъ, слово это бесполезно или даже вредно, потому что можетъ вести къ понятіямъ ложнымъ.

Прежде всего, что такое слово «музыка»? Какъ мы его должны разумѣть? Не касаясь археологіи слова, т. е. не притрогиваясь къ понятіямъ, которыя соединились съ этимъ словомъ у его родителей, древнихъ грековъ, мы, соображаясь съ тѣмъ искусствомъ, которое для насъ теперь существуетъ подъ словомъ музыка, должны дать такое опредѣленіе:

Музыка есть особаго рода *поэтический языкъ*, имѣющій своимъ органомъ особаго рода опредѣленные звуки, производимые или голосомъ человѣческимъ (въ связи со словесною рѣчью и въ нѣкоторой отъ нея зависимости), или особыми искусственными орудіями, въ сущности, болѣе или менѣе, подходящими подъ звукъ голоса человѣческаго.

Логическіе выводы изъ такого опредѣленія уяснять многое на нашемъ полѣ.

Музыка есть *языкъ*. Каждый языкъ имѣетъ свою «граммоту», письменность, и свою грамматику (систему законовъ, или правилъ этого языка и его граммоты). Познаніе этого языка составляетъ то, что называется «музыкальною наукою» въ тѣсномъ смыслѣ. Въ болѣе обширномъ смыслѣ, музыкальная наука должна заключать въ себѣ и «исторію» развитія этого языка и его литературы, и философію этого языка, т. е. часть эстетики, науки объ изящномъ (въ такомъ смыслѣ, напримѣръ, должна существовать и «наука словесной поэзіи», и «наука живописи», и «наука зодчества» и т. д.). Ясно также, что «наука о звукѣ», т. е. *акустика* (отрасль физики) и даже та ея часть, которая трактуетъ о музыкальномъ звукѣ, входитъ въ «музыкальную науку» весьма второстепенно, сторонкой. Столько же, какъ, напримѣръ, фیزیологическое ученіе объ органахъ слова, о гортани и ртѣ, входитъ въ науку «словесности»; опредѣленіе наше соединяетъ въ себѣ *вокальную* музыку, т. е. музыку голосовъ человѣческихъ, собственно *тнѣе*, и музыку орудій музыкальныхъ, т. е. *инструментальную* музыку, не дѣлая между этими двумя областями никакого существеннаго различія, но отдавая нѣкоторое первенство и преимущество *вокальной* музыкѣ. Дѣйствительно, въ сущности, вокальная музыка есть *тнѣе*. Со-

четаніе инструментовъ есть только замѣна *хора* голосовъ; музыка отдѣльнаго пѣвучаго инструмента (скрипки, флейты) есть подражаніе мелодическимъ переливамъ голоса человѣческаго, отдѣльному, одноголосному пѣнію. Оркестръ есть *хоръ* инструментовъ, взаимнѣ и въ *дополненіе* хору голосовъ. Органъ—хоръ изъ разныхъ, разнаго устройства духовыхъ инструментовъ (трубокъ, духовъ), повинующихся игрѣ одного человѣка, посредствомъ одной или нѣсколькихъ *клавіатуръ* (ряда клавишей для рукъ и для ногъ). Фортепіано—хоръ *струнъ*, приводимыхъ въ движеніе посредствомъ молоточковъ, повинующихся клавіатурѣ. На фортепіано съ успѣхомъ можно представить очеркъ, эскизъ любви, данной музыки, потому что въ этомъ инструментѣ есть высокіе и низкіе регистры въ томъ же размѣрѣ, какъ въ оркестрѣ, и вся гармонія подъ руками, даже до нѣкотораго скрещенія мелодій между собой, въ многоголосныхъ сочетаніяхъ. Но самый звукъ фортепіано весьма бѣденъ и весьма далекъ отъ истиннаго *пѣнія*. Съ этой стороны оно, инструментъ самый неудовлетворительный, ein unzulängliches Instrument, какъ называлъ его Бетховенъ, хотя написалъ для этого неблагоприятнаго инструмента цѣлую бібліотеку, въ качествѣ «картоновъ», для истинно-музыкальных картинъ. Органъ несравненно богаче звучностью, это цѣлый океанъ разныхъ *хоровъ*, только лишенныхъ способности по произволу *оттѣнять* звукъ. Маленькое усиленіе или ослабленіе звука, въ теченіе одной и той же фразы, для органа невозможно. Въ этомъ его ахиллсова пята, выкупаемая только неисчерпаемымъ богатствомъ звуко сочетаній. Наростаніе силы въ употребленіи регистровъ, болѣе и болѣе звучныхъ и рѣзкихъ, громадное «crescendo» и «diminuendo», въ этомъ смыслѣ, можетъ, до нѣкоторой степени, замѣнить недостатокъ выразительности. Самые превосходные изъ музыкальных орудій разумѣется тѣ, на которыхъ возможна *полная выразительность* музыкальной фразы, т. е. усиленіе и ослабленіе звука по произволу, до малѣйшихъ *оттѣнковъ*, способность связывать одинъ звукъ съ другимъ, или раздѣлять одинъ отъ другаго, способность къ протяжности, къ бѣглости, къ силѣ и къ нѣжности. Всѣмъ этимъ вполне обладаетъ только одно въ свѣтѣ музыкальное орудіе—голосъ человѣческій. Послѣ него скрипка, альтъ, віолончель, гобой, кларнетъ (уже съ ограниченіями), флейта, фаготъ (еще съ большими ограниченіями) и т. д.

Ясно, что музыка *для голоса* важнѣе музыки для инструментовъ. Въ ней *пѣніе*—вполнѣ пѣніе; выразительность—вполнѣ выразительность. Но предѣлы голоса человѣческаго, по отношенію и къ *силѣ*, и къ регистрамъ (т. е. ряду звуковъ, доступныхъ одному голосу) довольно не велики. Съ этихъ сторонъ, музыкальные орудія искусственныя, сдѣлавшись подмогою для голосовъ, пріобрѣли чрезвычайную важность и послѣ, получивъ, какъ узнали, самостоятельное развитіе, могли выработать такія стороны музыкальной поэзіи, которыя, хотя всѣ заключались въ голосѣ человѣческомъ, хоть въ видѣ эмбрионическомъ, не могли, однако, выступить наружу въ такой ясности и не могли собою обогатить область *музыкальнаго языка вообще*.

Грохотанье низкихъ нотъ контрабасовъ и литавръ, напимѣръ, только въ *намекъ* можетъ быть слышимо въ гнѣвномъ голосѣ самаго могучаго баса человѣческаго; въ оркестрѣ эта гнѣвность можетъ вырасти до такихъ размѣровъ, что слышатся уже не грозныя рѣчи, а раскаты громовъ небесныхъ, паденіе лавины, шумъ волнъ океана; палитра *живописи* музыкальной разрослась подъ перомъ Бетховеновъ, Берліозовъ, Вагнеровъ до величія изумительнаго, и, безъ сомнѣнія, недоступнаго для одной вокальной музыки. Пѣнію, голосу, гнѣвъ стоитъ только наметнуть; оркестръ своими могучими средствами уже рисуетъ все, что происходитъ въ душѣ человѣческой, хотя бы это было негодование Эсхилова «Прометей», или, въ другую сторону, оркестръ можетъ вдругъ уменьшиться до микроскопически-тонкаго царства шекспировой феи Мабъ, до слезинки на рѣсницахъ ребенка, до колыханья лепестковъ розы...

Въ сущности, повторяю, для музыкальной науки нѣтъ никакого различія между музыкою инструментальною и музыкою вокальною. Законы рѣшительно одни и тѣ же для той и другой. Всякая музыка, естественно говоря, есть *тъннѣ* (или то, что къ нему принадлежитъ, его дополняетъ, обрамливаетъ). Оттого весьма часто встрѣчающіяся фразы: учиться *музыкѣ* и *тъннѣ*, «Mademoiselle a deux talents: pour le chant et pour la musique», въ строгомъ смыслѣ—вздоръ. Но тутъ, разумѣется, имѣютъ въ виду матеріальное занятіе голосомъ и матеріальное занятіе игрой на фортепіано. Въ очень многихъ случаяхъ одно изъ этихъ занятій прямо противоположно другому. Соединеніе—рѣдкость! Такъ то, и способности учениковъ и учителей, и метода преподаванія, и результаты пошли по разнымъ дорогамъ!

Музыка есть языкъ поэтический, оттого всѣ покушенія выражать музыкаю понятія непоэтическія, а взятые просто изъ области разсудочнаго, общечеловѣческаго языка, имѣютъ результатомъ проявленія антимзыкальныя, ничего не имѣющія общаго съ истиннымъ искусствомъ. Разсудочной ясности, опредѣлительности осязательной отъ музыки и спрашивать нечего. Улыбывшійся съ этой стороны очень правъ, когда, думая посмѣяться надъ глубокомысліемъ программъ, приданныхъ послѣднимъ твореніямъ Бетховена, говорить, что музыка неспособна «замѣнить словесный языкъ, музыкою никакъ, напимѣръ, нельзя пригласить пріятеля къ обѣду». Удаляясь отъ низменныхъ прозаическихъ сферъ, музыка между тѣмъ составляетъ весьма-понятный языкъ отъ души къ душѣ, отъ сердца къ сердцу, и можетъ совершенно свободно вращаться въ сферахъ едва доступныхъ слову человѣческому, въ сферахъ даже высочайшей философіи, переводя ее на языкъ движеній и настроеній души, на языкъ *ощущеній*, какъ бы тонки и безплотны они не были. Можно сказать, что музыка въ своемъ сліяніи съ поэзіею словесною (въ пѣніи съ аккомпаниментомъ), съ одной стороны, усиливаетъ стократно выразительность поэзіи, придавая словамъ желаемый поэтомъ *акцентъ* (рѣдкими декламаторами или чтецами улавливаемый); съ другой стороны, успѣваетъ и то, что есть въ поэзіи туманнаго, недосказаннаго, словомъ человѣческимъ неформулированнаго, не-

объятаго; досказываетъ то, что можно иногда прочесть между строкъ поэзіи, дорисовываетъ весь этотъ внутренній, душевный міръ, для котораго слово только самая вѣшняя и довольно грубая оболочка. Еслибъ все, что происходитъ въ душѣ человѣческой, можно было передать *словами*, музыки не было бы на свѣтѣ.

Возвратимся опять къ опредѣленію: музыка есть поэтический языкъ. При нынѣшнемъ состояніи общей педагогики, каѳедры, съ которыхъ бы учили «поэзіи», учили дѣлаться поэтами, сочинять поэмы, писать стихи — уже не существуютъ. Въ прежнее время все это было *въ порядкѣ вещей*; въ цѣлой Европѣ читались цѣлые курсы риторики и поэзіи съ прямо практическою цѣлью образовать *писателей* — выходили писаки; образовать *авторовъ* — выходили сочинители; образовать *поэтовъ* — выходили «профессора піитики и элоквенціи», которыхъ вѣчнымъ типомъ останется нашъ великій Василій Кирilloвичъ Третьяковскій. Если въ наше время нельзя, невозможно «учить поэзіи, учить стихотворству, какъ ремеслу», если это стало для насъ и смѣшно и постыдно, отчего «музыкальному авторству» можно будетъ учить съ каѳедры? Отчего ученіе языку, еще болѣе *тонко-поэтическому*, чѣмъ самая поэзія, еще продолжается по грубой, рутинной методѣ, какъ будто дѣло идетъ о шитьѣ сапоговъ, или обтесываніи камней?

Тутъ господствуетъ смѣшеніе понятій. Оно же господствовало и въ словесности, пока не отжило свой вѣкъ. Еще въ римской литературѣ было извѣстно: «*oratores fiunt, poetae nascuntur*»; но это не помѣшало, въ схоластическія времена, распределять курсы ученія на три отдѣла: 1-й — *ученіе грамматикъ*, 2-й — *ученіе риторики*, 3-й — *ученіе піитики*. Элементарно-техническое значеніе языка было первою ступенью къ дальнѣйшему его практическому изученію и такъ какъ высшая степень значенія литературнаго проявлялась въ прозаикахъ и стихотворцахъ, то и съ каѳедры — дабы догнать этихъ знахарей дѣла, — преподавалось писательство прозою (риторика) и писательство стихами (піитика). Различіе между *значеніемъ языка* (этому можно и должно *учить*) и примѣненіемъ этого знанія къ дѣлу, въ творческомъ процессѣ авторства (чему *учить* невозможно), было постоянно упускаемо изъ виду. На такомъ ложномъ принципѣ существовали, однако, сотни тысячъ школъ (не давшихъ ни одного истиннаго писателя); на такомъ ложномъ пониманіи дѣла содержались (и еще держатся къ сожалѣнію) цѣлыя корпораціи, академіи языкознанія и изящной словесности, *académies de belles lettres* (въ родѣ пресловутой *académie française*).

Въ музыкѣ и ея преподаваніи повторилось и, къ сожалѣнію, повторяется еще тоже самое, въ формахъ еще болѣе рутинныхъ и нелѣпныхъ; еще *болѣе*, потому что въ музыкознаніи, на бѣду, есть сторона исключительности, не вѣсѣмъ доступная на первый взглядъ. Эту конечно сторону избрали себѣ девизомъ и щитомъ педагоги-шарлатаны или тупицы и — въ пользу свою — накрыли музыку Изидинымъ покрываломъ чего то мудренаго, таинственнаго, доступнаго только

не многимъ избраннымъ. Музыкальные педагоги получили всю важность какихъ то жрецовъ, гіерофантовъ. Римскіе авгуры, рассказываетъ Цицеронъ, встрѣчаясь на улицѣ, не могли взглянуть другъ на друга, безъ внутренняго смѣха, и съ трудомъ удерживались, чтобы громко не расхохотаться и тѣмъ не измѣнить своей важности. Музыкальные аруспиціи прошлаго и нашего вѣка при встрѣчѣ, не имѣють покушенія разсмѣяться только потому, что степенью развитія далеко не догнали римскихъ авгуровъ, — напротивъ, въ нахальной эксплуатаціи своей Изиды, въ собственную пользу, съ примѣсю самаго тупого суевѣрія, стоятъ на степени какихъ нибудь самоѣдскихъ шамановъ.

Съ такой точки зрѣнія очень легко объясняется «живучесть» нелѣпостей по музыкальной наукѣ и педагогикѣ, которыя—въ наше время—были бы рѣшительно постыдными во всякой другой области интеллектуальныхъ знаній. Въ маленькомъ—хотя не менѣе грустномъ—подобіи, вы можете найти первообразъ музыкальной рутинной педагогики въ обученіи русской грамотѣ по *азамъ и букамъ*. Замѣчательно, что въ народѣ и языкѣ русскомъ сохранилось другое значеніе слова «бука». Оно равносильно чудовищу, пугалу для ребятъ и суевѣрныхъ трусовъ, тому, что у французовъ *loup-garou*. Такимъ образомъ, первыя буквы алфавита нашего получили для учениковъ высоко-мистическій и вмѣстѣ осязательно-вѣрный смыслъ «азъ-бука» — то есть: «я, молъ, *пугало*». Нечего напоминать вамъ, что этого сорта прежнее обученіе грамотѣ было дѣйствительно пугаломъ и пыткой для бѣдныхъ дѣтскихъ головокъ. Только розгами, «палями» по рукамъ, или тукманками въ голову можно было «втемяшить» ребенку, хотя бы ему было лѣтъ пятнадцать, что, дважды повторенный слогъ «*буки-азъ*» — въ результатѣ даетъ слово: «баба»! Прямое противорѣчіе навсегда такъ — прямымъ противорѣчіемъ и остается, и чѣмъ лучше устройство мозга, тѣмъ *сильнѣе* для него выступаетъ логическая нелѣпость. За познаніемъ «азовъ» — наступало обученіе «*складамъ*», въ долбязку — «Ангель-Ангельскій, Архангель-Архангельскій» — потомъ задалбливаніе цѣлыхъ страницъ часослова и псалтиря наизусть. Обратимся къ изученію музыкальной премудрости — по схоластической методѣ, имѣвшей полную силу, напримѣръ, при Бетховенѣ, да и теперь еще не совсѣмъ-то покинутой. Тутъ, точно такими *пугалами* какъ «азъ-бука» являются: — 1) ученіе *интерваламъ* (безъ логической системы и съ пропускомъ само-важнѣйшихъ понятій); 2) ученіе *генераль-басу* (эко словечко! мы тотчасъ вернемся къ нему); 3) ученіе *контрапункту* (тоже словечко?). Не отвѣчаетъ ли ученіе интерваламъ — задалбливанію *букъ* и *азовъ*? Не отвѣчаетъ ли ученіе *генераль-басу* — «складамъ»? Не отвѣчаетъ ли занятія контрапунктомъ по остальнымъ формуламъ и примѣрамъ въ церковномъ стилѣ (*im evangelischen Styl*) — задалбливанію страницъ псалтиря и часослова? Разумѣется, и практическіе, и экономическіе результаты одинаковы. Но вы еще не знакомы съ нашими пугалами, господа: генераль-басомъ и контрапунктомъ; я вамъ тотчасъ ихъ представлю.

Какъ только наука *гармоніи* сколько нибудь уяснилась, дошла до сте-

пени нѣсколько—опредѣленнаго ученія, доктрины (мы вскорѣ прослѣдимъ весь процессъ этого развитія), сильною подмогою этого ученія, нагляднымъ и осязательнымъ представителемъ гармоніи, *по всемъ правиламъ* явился — органъ, съ своею клавиатурою изъ бѣлыхъ и черныхъ клавишъ. Впослѣдствіи, тому-же дѣлу служили,—драгоцѣнные для *аккомпанимента* вокальной музыкѣ въ комнатѣ (и даже въ театрѣ) — струнные клавиатурные инструменты: спинетты, клавейны,—праотцы нашихъ фортепіанъ и роялей. Все это — прекрасно. И теперь у насъ, клавиатура — самое полезное пособіе для изученія элементовъ гармоніи и музыки вообще. При занятіяхъ гармоніею встрѣтилась необходимость ввести въ употребленіе многія сокращенія, аббревіатуры, значки,—родъ стенографіи, скорописной грамоты музыкальной для облегченія механическаго труда нотописанія. И это въ порядкѣ вещей. Такого рода упрощенія вызываются практическою необходимостью въ *каждой* грамотѣ; но вотъ это уже не прекрасно въ наукѣ гармоніи или музыкальной грамматикѣ: — эти упрощенія и сокращенія,—въ сущности весьма произвольныя, часто не особенно-логическія, случайно придуманныя, — стали играть самую важную роль, получили особую санкцію, сдѣлались чѣмъ то неприкосновеннымъ и, по тупости рутинныхъ преподавателей, въ соединеніи съ «шаманствомъ» — обратились въ *главнѣйшую часть* преподаванія гармоніи. Слово «генераль-басъ» — явившееся (весьма неправильно) для выраженія общихъ формулъ аккомпанимента для данной мелодіи, на клавишахъ органа или клавейна—стало представителемъ всей науки гармоніи, чѣмъ-то до нельзя премудрымъ и глубококомысленнымъ! Писать «генераль-баса», то есть означать гармонію, аккорды аккомпанимента *цифрами* или тѣми сокращеніями, о которыхъ мы говорили, съ замѣною нотъ особыми численными формулами, по счету интерваловъ отъ данной одной ноты (*тоники*)—въ этомъ заключалось *все* посвященіе въ знакомство гармонической науки. Съ такимъ перевѣсомъ внѣшней оболочки (формы письменности) надъ внутреннимъ принципомъ (логическое построеніе гармоніи), перевѣсомъ шелухи надъ ядромъ, вкрались именно отъ недостаточности и нелогичности нѣкоторыхъ формулъ «генераль-баса», значительные пропуски и недочеты, — какіе именно? Это повело бы насъ слишкомъ далеко въ технику, и оставалось бы все таки нелѣпымъ, безъ нотныхъ примѣровъ, а имъ *здѣсь*, конечно не мѣсто. Ограничусь полу-техническимъ намекомъ. Генераль-басная практика, приучая смотрѣть на гармонію, на аккорды, какъ на какія-то алгебраическія величины (напр. сектаккорды—цифра 6 надъ басовою нотою, положимъ, *mi* вмѣсто нотъ: *mi, sol, do*), приучала вмѣстѣ принимать цѣлое содержаніе гармоническаго аккорда абстрактно, а не въ живомъ звукѣ, не въ расположеніи нотъ, составляющихъ аккордъ по разнымъ регистрамъ инструмента, или оркестра, или голосовъ.

Слѣдя за своею цифрою 6 надъ нотой *mi* въ басу, генераль-басистъ *знаетъ* только одно, что въ верхнихъ голосахъ непременно должны быть ноты *sol* и нота *do* — въ какихъ именно голосахъ, въ альтѣ, или въ тенорѣ, или

сопрано? повторенная или неповторенная на разныхъ октавахъ?—этого условный знакъ генераль-басисту не подсказывалъ и онъ, слѣдовательно, знать этого не обязанъ. Отсюда, или черезъ-чуръ большая *несмыслность* въ расположеніи аккорда и въ веденіи голосовъ (при связи аккордовъ между собою), или произвольное самовластіе въ дублированіи интерваловъ, и, слѣдовательно, частыя неблагозвучія, промахъ противъ органичности и эстетическихъ требованій слуха. Въ этой-же, несчастной практикѣ генераль-баса, въ этой рутинной узкости для формъ аккомпанимента, вѣчно по одной мѣркѣ, можно отыскать причину мелкости взглядовъ, какого нибудь Фетиса и ему подобныхъ на гармонизацію Баха и Бетховена, а въ позднѣйшее время, на гармонизацію Шопена, Глинки, Шумана, Вагнера. Очень ясно, что великіе художники создаютъ свою гармонію по внутреннему, гармоническому чутью, слушаются *только* своего внутренняго голоса — голосъ этотъ есть *сама гармонія*, сама *природа музыкальная* въ человѣкѣ; оттого каждый истинно великій художникъ, непременно во многомъ перестраиваетъ всю лиру искусства немножко на свой ладъ, а музыкальные грамотѣи подвигаются въ своемъ дѣлѣ черепашинымъ шагомъ, какъ улитки ползаютъ по протоптаннымъ дорожкамъ, цѣпляются крѣпко за свои *буки и склады* и, разумѣется, произносятъ «анаанему» на всякую музыку, которая такъ дерзка, что не укладывается въ ихъ ящики и коробочки. И въ самомъ дѣлѣ: великіе педагоги, профессора композиціи въ неаполитанской консерваторіи, еще въ половинѣ прошлаго вѣка — сдѣлали подробный списокъ всѣмъ *дозволеннымъ* аккордамъ, положили строгое *запрещеніе* на всѣ другія, самовольные комбинаціи. И вдругъ является Зальцбургскій уроженецъ un gio visonto—отличный виртуозъ на клавесинѣ, четырнадцати лѣтъ пишетъ оперу итальянскую, по всѣмъ правиламъ и получаетъ патентъ di cavalier filarmonico, дѣлается членомъ разныхъ академій. Но вотъ юношѣ уже за двадцать,—вотъ ужъ близко къ тридцати—онъ пишетъ, разумѣется, по внушенію своего внутренняго закона, а не по правиламъ консерваторіи и академій; «хороши бы мы были» говаривалъ онъ, — «еслибъ писали такъ, какъ насъ учатъ въ книжкахъ!» И вотъ, тѣже самые, которые увѣнчали его лаврами за ребяческія произведенія, въ зрѣлыхъ его превосходныхъ созданіяхъ находятъ ужасы противъ теоріи *) и отступаютъ отъ него, какъ отъ зачумленнаго. Не успѣла вѣчно-отстающая черепаха, музыкальная грамматика, занести въ свои протоколы «капризы и вольности» дерзкаго Моцарта, измѣнившаго столькимъ прекраснымъ надеждамъ со стороны «консерваторій» и сдѣлавшагося пагубнымъ примѣромъ для молодежи,—какъ вдругъ, является другой нѣмецкій музыкусъ, una tartaruga tedesca—для котораго ужъ и моцартовскихъ вольностей мало; онъ пишетъ цѣлыя симфоніи изъ дикихъ аккордовъ, отъ которыхъ въ продолженіе цѣлаго полустолѣтія профессора теоріи

*) Капельмейстеръ Сарті, бывшій и у насъ въ Россіи, при капеллѣ въ екатерининскія времена, выпустилъ въ свѣтъ цѣлую брошюру противъ одной *запрещенной ноты*, въ вступительномъ адажіо моцартовскаго квартета C-dur (изъ шести посвященныхъ Гайдну).

каменѣють въ ужасѣ, какъ отъ лицезрѣнія медузиной головы. «Ну это ужъ слишкомъ!... это ужъ конецъ всей наукѣ, гибель всей музыкальности! У Моцарта, по крайней мѣрѣ была хоть мелодичность, правильная, ясная,—а тутъ ужъ ровно *ничего нѣтъ*». Не забудьте, что все это факты! Не забудьте, что не дальше, какъ семь лѣтъ назадъ, Улыбышевъ, въ своемъ пасквилѣ противъ Бетховена, приводитъ изъ его симфоніи одно мѣстечко, гдѣ, по улыбышевскимъ словамъ,—*нѣтъ ничего похожего ни на мелодію, ни на гармонію, ни на ритмъ*.

Дѣло идетъ о знаменитомъ переходѣ изъ скерцо *c—mol* въ *финалъ c—dur*, въ колоссальной, *пятой* симфоніи; мелодія въ этомъ мѣстѣ — развитіе *темы* самаго скерцо; ритмъ развитія одной изъ главныхъ ритмическихъ мыслей скерцо; и *во всей* симфоніи гармонія наипростѣйшая педаля на доминантѣ. Ясно—этого, великій зоилъ Бетховена, не примѣтилъ, «какъ любопытный», въ баснѣ Крылова. Фетисъ,—я съ намѣреніемъ повторяю этотъ фактикъ, столько для насъ знаменательный,—въ своемъ учебникѣ, ставитъ Бетховена въ примѣръ дурной, ошибочной, неправильной гармоніи (*harmonie vicieuse*). И въ самомъ дѣлѣ, какъ это Бетховенъ, не учившійся ни въ какой консерваторіи, *осмѣлился* написать такіа звуко сочетанія, которыя разомъ опрокидываютъ всѣ велерѣчивыя теоріи (!) г. директора бельгійской консерваторіи, словно карточные домики! Не знаю, удалось ли мнѣ вамъ ясно представить картину этой *постоянной разлады*, между истинными музыкантами и музыкальными грамотѣями, между героями дѣла, художниками-творцами, этими благодѣтелями челоѣчества, и между «книжниками и фарисеями» музыкальнаго дѣла, присяжными порицателями всякой свѣжей истины, пока наконецъ сами привыкнуть къ этой истинѣ, занесутъ ее въ свои грамоты и ею опять, въ свою очередь, начинаютъ казнить новыхъ дерзкихъ нововводителей, «*ослушниковъ закона*»? Въ томъ то и дѣло, что тутъ опять смѣшиваются понятія очень различныхъ категорій. Не все то *законъ*, что книжники и фарисеи вздумали считать закономъ.

Между *закономъ искусства*, истиннымъ, т. е. *органическимъ* требованіемъ, вытекающимъ изъ самаго существа дѣла, и между произвольно-поставленнымъ *правиломъ*—цѣлая бездна. За объяснительными примѣрами ходить не далеко; они на каждомъ шагу, всюду. Напримѣръ: дѣлать визиты утромъ — надобно въ сюртукѣ и цвѣтныхъ перчаткахъ, а вечеромъ — во фракѣ и въ бѣлыхъ перчаткахъ, это—*правило*; ходить ногами книзу, головой кверху, это—*законъ*, въ зависимости отъ устройства челоѣческаго *организма* и отъ силы тяжести, т. е. притяженія всѣхъ тѣлъ къ землѣ—самою землею. Правило насчетъ сюртука и фрака можно очень часто нарушать безнаказанно. Вышеприведеннаго нарушать *невозможно* (кромѣ какъ на нѣсколько секундъ, въ видѣ фокуса, и то съ рискомъ умереть отъ быстрого прилива крови); большая часть правилъ музыкальной науки въ старыхъ учебникахъ, генераль-басныхъ, почти также важны и логичны, какъ правило насчетъ фраковъ. До истинныхъ же *законовъ* му-

зыкальныхъ организмовъ наука стала добиваться помаленьку только въ наше время. Педагогика музыкальная еще загромождена соромъ и хламомъ. Очистить все это — напомнило бы труды Геркулеса въ конюшняхъ и хлѣвахъ царя Авгіаса. Между тѣмъ, безъ этого «очищенія» никогда толку не будетъ въ музыкальномъ ученіи. Надобно дойти до того, чтобы преподавались *только законы* искусства. Они умѣстятся *всѣ* на какихъ нибудь 20 страничкахъ хорошо составленнаго учебника. *Правила* же *всѣ* надобно изъ нашего дѣла изгнать безпощадно. Читатели мои, надѣюсь, не придутъ въ ужасъ и смятеніе передъ революціонною мыслию. Читатели мои поняли разницу между правиломъ и закономъ искусства.

При отсутствіи «правиль»,—безначалія, анархіи, хаоса въ звуко сочетаніяхъ все таки бояться нечего, когда будутъ свято соблюдаться *непреложные законы*, на которыхъ зиждется все искусство. И замѣйте себѣ, что еслибы водворился такой порядокъ, ничтожнымъ писакамъ, пачкунамъ графленой бумаги, пришлось бы очень плохо. Нѣтъ ничего труднѣе для натуры нехудожественной, какъ быть, на внѣшній взглядъ, совѣмъ на свободѣ, чтобы не проштрафиться передъ невидимымъ, тайнымъ и страшнымъ, и безпощаднымъ судилищемъ истинно-изящнаго, *органическаго творчества*. Для читателей моихъ теперь вполне понятенъ будетъ знаменитый отвѣтъ Бетховена своему ученику. Ученикъ Бетховена, Рись (Ries), замѣтилъ однажды своему учителю, что въ одномъ изъ его первыхъ квартетовъ, въ одномъ мѣстѣ есть двѣ *запрещенныя* квинты. Бетховенъ спросилъ на это: «а кто жъ ихъ *запретилъ*»? «Какъ кто? робко возразилъ Рись,—Фуксъ, Марпургъ, Кирхбергеръ, Альбрехтсбергеръ!» «Ну, а я ихъ позволяю»—сказалъ Бетховенъ.

Слова эти приводятся Фетисомъ просто какъ глупость—(une sottise), какъ явное доказательство, что Бетховенъ, въ гордомъ самоослѣпленіи, начиналъ переходить уже границы «здраваго смысла». Для насъ, теперь, напротивъ, изрѣченіе Бетховена имѣетъ самый естественный, *органически-законный* смыслъ. Бетховенъ чувствовалъ себя вполне художникомъ. Истинный художникъ, творя свои произведенія, дѣйствуетъ, даже въ мелочахъ, постоянно согласно съ истинными законами искусства, иначе, или онъ—не художникъ, или законъ—не законъ. Подробная сортировка въ области музыкальной грамматики,—что правило и что законъ,—дѣло техническаго изложенія этого предмета. Мы теперь, покончивъ на время съ генераль-басомъ,—обратимся къ другому школьному «пугалу»—*контрапункту*. Дѣло опять, въ сущности, очень простое, еслибы не «книжники и фарисеи»! Чтобы сдѣлаться вполне понятнымъ для моихъ читателей, я долженъ здѣсь напередъ объяснить нѣсколько элементарныхъ въ музыкѣ понятій, которыхъ названія и здѣсь у насъ уже встрѣтились. Въ музыкѣ *три* элемента, три главныхъ дѣйствующихъ силы, или три категоріи понятій въ музыкальной наукѣ (какъ вамъ угодно). Сочетаніе звуковъ въ ихъ послѣдованіи одного за другимъ, хотя бы въ одномъ голосѣ—это называется *мелодією*; сочетаніе нѣсколькихъ звуковъ въ одну группу звуковъ, слышимыхъ

одновременно,—называется *аккордомъ*; отношеніе, связь, послѣдованіе аккордовъ называется *гармонією*; наконецъ, симметрическое чередованіе удареній, протяженіе звуковъ, отношеніе между протяжными и короткими звуками, вся внутренняя *пульсація*, необходимая и для мелодіи, и для гармоніи, называется *ритмомъ*. Всѣ музыкальныя построенія имѣютъ матеріаломъ особаго рода опредѣленный звукъ, называемый, по этой опредѣленности, вообще, *музыкальнымъ*, (еще безъ отношеній къ орудіямъ, производящимъ это звучаніе); рядъ всѣхъ музыкальныхъ звуковъ, доступныхъ слуху безъ особенныхъ усилій, составляетъ длинную лѣстницу, отъ самыхъ густыхъ звуковъ, *низкихъ* (напр. басовыя трубы органа или контрабасная труба въ военномъ оркестрѣ, или послѣдняя струна *мі*—на контрабасѣ) до самыхъ тонкихъ, *высокихъ* (напр. верхнія ноты маленькой флейты, или флажолеты скрипокъ, или крайнія клавиши правой стороны фортепіано); весь этотъ рядъ дѣлится только на *цѣлыя тоны и полутоны*, въ особомъ порядкѣ (наглядно представляемомъ клавиатурою фортепіано или органа); отвлеченное понятіе пространства, промежутка между двумя данными музыкальными звуками, сосѣдними или далекими,—называется *интерваломъ*. Смотри съ этой стороны, можно сказать, что и весь музыкальный языкъ, съ своею грамотою, имѣетъ дѣло только съ *интервалами*, съ тонами и полутонами. Отдѣлять гармонію отъ мелодіи, мелодію и гармонію отъ ритма, въ сущности, нѣтъ никакой возможности *безъ уничтоженія музыкальнаго организма* (точно такъ, какъ въ тѣлѣ человѣческомъ, система нервовъ сплетена съ системою мышцъ, а мускулатура въ зависимости отъ скелета; точно такъ, какъ въ рѣчи человѣческой, на практикѣ, нѣтъ никакихъ разграниченій между этимологією и синтаксисомъ и т. д.); но для изученія, для методичности, надо было искусственно «абстрагировать», выдѣлять одну категорію понятій изъ другихъ. Такимъ образомъ, въ генераль-басѣ, т. е. въ ученіи элементу *гармоніи*, почти не обращали вниманія на теченіе мелодической мысли, на изящность рисунка *въ верхнемъ слогѣ* того ряда аккордовъ, который рождался на клавишахъ, подъ пальцами «генераль-басиста». Но каждое истинно гармоническое сочетаніе должно представлять собою ни что иное, какъ *горъ*.

Въ хорѣ участвуютъ нѣсколько голосовъ для верхней партіи, нѣсколько для средней (или двухъ среднихъ), нѣсколько для нижней, басовой. Эти нѣсколько голосовъ для *каждой* партіи, въ музыкальномъ языкѣ, считаются за *одинъ* голосъ. Всего же остается, въ гармоническихъ группахъ, одинъ голосъ для верхней партіи, одинъ для средней (или два для двухъ среднихъ), и одинъ для баса. Звукосочетаніе такое, значить, можетъ быть разсматриваемо съ *двухъ* сторонъ: или 1) какъ рядъ звуковъ въ ихъ *вертикальномъ* сопоставленіи одного подъ другимъ (мы тутъ соизмеряемъ съ наглядностью нашей музыкальной грамоты, съ *нотописаніемъ*), рядъ *аккордовъ*; или 2) какъ соединеніе въ одну тесьму нѣсколькихъ *послѣдовательныхъ нитей*, идущихъ каждая своимъ путемъ, — если обратить вниманіе не на аккорды, а на горизонтальное теченіе каждой партіи отдѣльной (верхней, средней и басовой).

Первый взгляд господствовал деспотически въ такъ называемомъ генераль-басѣ. Оттого *ведение голосовъ*, при такомъ ученіи, частенько страдало. Этотъ взглядъ дастъ намъ понятіе о цѣлой отдѣльной отрасли музыкальной науки, — о *контрапунктѣ*. Мы увидимъ историческое происхожденіе этого слова и самое развитіе этой вѣтви. Здѣсь замѣтимъ, что съ жизненной, практической стороны, одновременное сочетаніе мелодіи одного голоса съ мелодіею самостоятельною, другаго голоса, уже, «*a priori*», должно составлять одну изъ привлекательнѣйшихъ задачъ для музыкальнаго воображенія. Замѣтимъ еще, что здѣсь богатѣйшее раздолье для антитезъ, для контрастовъ, сопоставленій самыхъ эффектныхъ всякаго рода, т. е., для самой жизненной жилки искусства. Вообще, замѣтимъ еще, что заставить звучать нѣсколько голосовъ *разомъ* такъ, что-бы при общемъ, изящномъ впечатлѣніи цѣлаго, какъ музыки, — каждый голосъ не терялъ бы своей выразительности, своего драматическаго значенія, оставаясь строго вѣрнымъ драматической правдѣ, — это самый завлекательный идеаль для художника, который чувствуетъ, въ *такомъ* проявленіи совокупнаго драматизма *преимущество* музыкальнаго языка, музыкальной драмы передъ драмою словесною. Идеаль этотъ весьма достижимъ при помощи контрапунктной способности. Но способность эта, въ настоящемъ смыслѣ, зависитъ прямо отъ дара музыкальнаго творчества, точно также, какъ способность изобрѣтать мелодію, гармонію, ритмическія формы, чувствовать: какому голосу или какому инструменту поручить такую-то или такую то фразу музыки, зарождающейся въ головѣ сперва въ неясныхъ очертаніяхъ; — это тайны творчества, которымъ никого не выучить, при отсутствіи таланта. Можно учить обжигать кирпичи, складывать ихъ, смазывать ихъ известью и т. д., но выучить изобрѣтать зданіе, выучить быть зодчимъ, творцомъ — нельзя. Точно также нельзя учить и контрапункту. При плохой школьной методѣ генераль-баса, педагоги по крайней мѣрѣ оставались въ предѣлахъ элементарнаго ученія, въ предѣлахъ грамматики. Съ ученіемъ контрапункту начинается — на что, до сихъ поръ, мало было обращено вниманія — начинается заѣзжаніе учительской ферулы, тупѣйшей рутины въ область творческую. Начинается то, чему въ словесности параллель — риторическіе классы со своими метафорами, синекдохами, хріями, — гдѣ учили писать ораторскую рѣчь, распространяя мысль или тему подобіемъ примѣромъ, контрастомъ, свидѣтельствомъ и заключеніемъ, и все это въ однажды строго установленномъ, китайски-нерушимомъ порядкѣ. Бѣдные ученики риторики, изъ которыхъ ни одного «оратора» не выходило! Бѣдные ученики контрапункта, изъ которыхъ не можетъ выйти ни единый композиторъ! Ученіе контрапункту по схоластической формѣ, установленной въ средніе вѣка, заключалось сперва въ подбораніи одного, потомъ нѣсколькихъ голосовъ къ одному данному, не иначе какъ церковному напѣву, бѣлыми нотами; и подбораніе это было всѣми способами стѣсняемо. Цѣлые годы, напримѣръ, ученики должны были ограничиваться бѣлыми нотами и, въ своихъ контрапунктически-прибавленныхъ голосахъ, должны были ставить противъ данной

бѣлой ноты другую тоже бѣлую, — *nota contra notam, (punctum contra punctum*, отсюда и терминъ), на слѣдующій годъ разрѣшалось подбирать подъ каждую данную ноту по двѣ и т. д. — все строго методически. Годиковъ черезъ пятокъ, ученикъ добирался до особой породы контрапункта (все на тотъ-же хоральный напѣвъ), гдѣ позволялось употреблять ноты и точки разнаго смѣшаннаго достоинства, т. е., и бѣлыя, и половинныя, и четверти, и даже осмушки съ перерываніемъ ихъ паузами и т. д., почти по произволу. Эта порода контрапункта называлась цвѣтистою «*contrepoint fleuri*» — ею замыкался много-трудный курсъ собственно контрапункта для того, чтобъ перейти къ фугѣ, и не въ одномъ учебникѣ не было пояснено, что только эта послѣдняя метода, т. е. *contrepoint fleuri* и есть та ходячая монета контрапунктныхъ формъ, безъ которой рѣдко обходится сколько нибудь серьезное музыкальное произведеніе, и ни въ одномъ учебникѣ не объяснено и до сихъ поръ, что подбираніе нотки подъ нотку, именно въ этой породѣ контрапункта, болѣе свободной по ритму и по его контрастамъ, ни къ какому результату не ведетъ. Тутъ необходимъ художественный смыслъ, талантъ; тутъ какъ для всего изображаемаго въ музыкѣ, надобно вдохновеніе. Съ ученіемъ о фугѣ, какъ дальнѣйшей отрасли контрапунктнаго курса, бесполезность риторическихъ пріемовъ педагогики выступаетъ еще явственнѣе.

Посредствомъ долгаго, неимовѣрно-прилежнаго труда, можно довести себя до возможности «сочинить» порядочную тему для фуги и порядочно (по даннымъ учителемъ, по крайней мѣрѣ) развить эту тему въ формахъ фуги. Но этотъ схоластическій результатъ такъ и останется — *работой* и *школьнымъ упражненіемъ*, рѣшительно ничего общаго не имѣющимъ съ искусствомъ. Тогда какъ талантъ, и въ этой области, идетъ слѣдующимъ путемъ: присмотрится, прислушается къ лучшимъ въ свѣтѣ фугамъ, напр. Себастьяна Баха, Гайдна, вникнетъ *самъ собою*, своимъ глазомъ и своимъ ухомъ, въ законы фуги, какъ они существуютъ у мастеровъ, потомъ — для опыта — изобрѣтетъ свою тему, разовьетъ ее — выйдетъ не особенно сильная, но и не дурная фуга; другая, третья выйдутъ лучше, вотъ и все! Арсеналъ готовъ, — батарея, съ одной стороны заряжена. «Да!» скажите вы — не всѣмъ же быть талантливыми геніями!!» — Не всѣмъ, конечно, — только, кто не талантъ, зачѣмъ-же ему приниматься не за свое дѣло? Знать музыку, знать въ чемъ заключается контрапунктъ, прослѣдить эти формы въ мастерскихъ произведеніяхъ, не мѣшаетъ каждому образованному человѣку, не только что образованному музыканту-некомпозитору (а напр. фортепянному учителю, преподавателю исторіи музыки, скрипачу или виолончелисту въ оркестрѣ) это необходимо *какъ понятіе, какъ свѣдѣніе*, а не какъ практическій трудъ, безъ таланта ни къ чему не ведущій, а для таланта — при быстротѣ его развитія, — не только что бесполезный, но вредный, какъ *тормазъ*, для настоящаго хода припекающей фантазіи и отбивающей охоту къ живымъ авторскимъ занятіямъ. Въ семинарской схоластикѣ, за курсомъ «грамматики», слѣдовалъ курсъ «ри-

тики», за курсомъ риторики—курсъ «пѣтики». Они по порядку; точно какъ въ музыкальной схоластикѣ, т. е. въ консерваторіяхъ, за курсомъ элементарнымъ по гармоніи слѣдуетъ курсъ контрапункта и фуги, а затѣмъ курсъ о «формахъ музыкальныхъ пьесъ» и курсъ инструментовки.

Никто не спорить, что хорошему музыканту, хотя-бы и не композитору, обо всемъ этомъ надо имѣть точныя *понятія*. Но свѣдѣнія эти, даже въ весьма отчетливой полнотѣ, вовсе не требуютъ изложенія въ многолѣтнихъ курсахъ. Однако, что *знать* надобно, чему выучиться можно тутъ всякому,—весьма немного.

Практическая-же *выучка къ композиторству*—повторяю—есть одно изъ недѣлѣйшихъ въ свѣтѣ заблужденій. Представьте себѣ, напримѣръ, человѣка, который готовитъ себя въ пѣвцы и имѣетъ все къ тому способности, но къ музыкальному сочиненію—*ни малѣйшаго*. На что-жъ этого несчастнаго ученика консерваторіи будутъ долгіе годы мучать надъ задачами генераль-баса, надъ задачами контрапункта, надъ сочиненіемъ (!) сонатъ и квартетовъ (!), наконецъ надъ опытами инструментовки? При отсутствіи таланта, т. е. творческой способности, все это ученіе будетъ для него страшно-тяжелою обузою, бременемъ, которое заставитъ его возненавидѣть музыку, смотрѣть на нее съ отвращеніемъ, а для пѣвца это очень *вредное* дѣло; много времени у него будетъ рѣшительно отнято даромъ, тогда, какъ онъ это самое время могъ-бы употребить для развитія своего актерскаго или виртуознаго таланта. Возьмемъ теперь дѣло съ другой стороны, представимъ себѣ ученика консерваторіи, очень даровитаго именно къ авторству музыкальному,—будущаго талантливаго (а можетъ быть и геніальнаго) композитора. И что-жъ? чѣмъ лучше и богаче его способности, тѣмъ скорѣе онъ соскучится въ этихъ курсахъ, придуманныхъ тупицами для тупицъ. Живая способность къ композиторству влечетъ юношу напримѣръ, написать нѣчто въ родѣ «Комаринской» Глинки; безъ особыхъ притязаній на ухищренія контрапунктическія, онъ уже «сформировалъ» нѣчто, весьма кругленькое и интересное, на бойкую русскую тему; теперь ему страхъ хочется разложить все это на инструменты оркестра, но онъ не знаетъ, какъ приступить къ писанію этой волшебной грамоты, оркестровой партитуры! Думаетъ узнать все это въ классѣ. Ему говорятъ: «нѣтъ, братецъ, рано! Вотъ погоди немножко. Годика *черезъ три*, мы тебя благословимъ идти въ классъ инструментовки, а теперь невозможно, посиди еще за контрапунктомъ»,—и опять морятъ несчастнаго надъ контрапунктными задачами въ 8 голосовъ на какую нибудь бездушнѣйшую, хоральную тему! Надо одно изъ двухъ: или отупѣть, пришибить въ себѣ богатый природный даръ; или—безъ оглядки убѣжать изъ отупляющаго патентованнаго заведенія. Между тѣмъ, если есть надобность чему нибудь учить жаждущаго музыкальныхъ познаній—такъ именно *чтенію партитуръ оркестровыхъ*.

Это чтеніе,—при способностяхъ (о неспособныхъ мы здѣсь и говорить не должны; для нихъ есть множество полезныхъ занятій, *кроме музыки*) — это

чтеніе даетъ самые благотворные результаты. Истинная музыка, повторяю, это галерея картинъ образцовыхъ мастеровъ, въ партитурахъ вокальныхъ и вокально-инструментальныхъ (операхъ, ораторіяхъ, мессахъ); фортепіанная литература—только замѣна, суррогатъ истинной, многозвучной музыки для голосовъ и для оркестра. Кто не можетъ читать партитуры — тотъ, хотя-бы былъ отличнымъ піанистомъ или скрипачемъ, еще вовсе не музыкантъ и не можетъ быть посвященъ въ тайны *настоящаго* музыкальнаго пониманія. Для чтенія партитуръ, нужны не Богъ-вѣсть какія премудрости. Надо знать *ключи*, въ которыхъ пишутся ноты для разныхъ отдѣльныхъ инструментовъ и голосовъ, и надо имѣть *навыкъ разомъ, однимъ взлядомъ* окидывать и читать нѣсколько строкъ (иногда *до двадцати* слишкомъ, вмѣстѣ, какъ пишется иногда партитура), дѣлать то, въ большомъ размѣрѣ, что каждый пьянистъ дѣлаетъ при чтеніи своихъ *двузъ* нотныхъ системъ, дискантовыхъ и басовыхъ.

Познаніе «ключей» и все, что къ этому относится (т. е. регистры каждаго инструмента и голоса, переключиваніе изъ тона въ тонъ и т. д.), можно узнать весьма основательно, въ какой нибудь *мѣсяцъ* усиленнаго труда (подразумѣвая, что элементарное знакомство съ музыкою преодолено уже). Остальное, т. е. *навыкъ*, дается упражненіемъ. Узнайте ключи, разбирайте партитуры, читайте, читайте и еще немножко—читайте! Это чтеніе необыкновенно *пріохочиваетъ* къ занятію композиторствомъ. Въ комъ есть композиторскія силы, но еще дремлютъ, непременно проснутся, при благотѣльномъ вліяніи великихъ образцовъ, при ознакомленіи съ ихъ партитурами. Такъ Рафаель, Микель-Анджело стали тѣми, какими свѣтъ ихъ знаетъ,—черезъ *изученіе* образцовъ въ мірѣ живописи своихъ предшественниковъ и въ мірѣ пластики древней. Они *пріучили* себя «видѣть» природу сквозь идеаль изящнаго, воспитали свой вкусъ на лучшемъ, что было на свѣтѣ по тѣмъ искусствамъ, которымъ служить считаютъ своимъ призваніемъ. Знакомство съ образцами должно быть на первомъ планѣ для желающаго работать по искусству; все это, конечно, проповѣдуютъ и въ курсахъ консерваторіи, но въ тупой, педантской формалистикѣ, еще больше *тягостной* и *стѣснительной* для ученика, нежели семинарская схоластика; отсрочиваютъ живое занятіе искусствомъ для того, чтобъ морить ученика надъ одуряющими его душу азами и складами!—Точно та-же исторія и со стороны формъ музыкальныхъ пьесъ. Кому, изъ занимающихся музыкою, неизвѣстно хоть инстинктивно, что музыка, по самому существу своему, должна въ расположеніи звуковъ своихъ, соблюдать симметрию; что безъ этой *стройности* въ формѣ, не будетъ вовсе и истинной музыкальности (точно такъ на *нестройномъ* инструментѣ нельзя произвести истинно музыкальныхъ звуковъ). Чтеніе *образцовъ* и тутъ само-собою покажетъ даровитому ученику до *какой степени* симметричность въ музыкѣ нужна для *ясности* ея формъ, для изящнаго впечатлѣнія отъ *цѣлой* музыкальной пьесы.

Эти критическіе законы, въ примѣненіи ихъ къ мысли, къ идеѣ, — никогда не нарушаются у великихъ мастеровъ. Всѣ эти законы повторяетъ онъ

инстинктивно; они отъ природы, вложены уже каждому музыкальному таланту—иначе онъ не талантъ, не музыкальность. Неужели Пушкинъ, напри-
мѣръ *оттого* такъ превосходно владѣлъ стихомъ, что ему съ каеэды растол-
ковали правила *стихосложенія, ритма*, т. е. стопосложенія? И неужели, на
оборотъ—всякій кто хорошо будетъ *знать*, «что такое есть хорей, амфибра-
хий, дактиль, анапестъ» непременно въ состояніи будетъ писать хорошо
стихи?—Опять смѣшеніе понятій. Разказать ученику всѣ существующія формы
пьесъ музыкальных (фуги, прелюдіи, сюиты, сонаты, тріо, квартеты, симфо-
ніи—и частей сонаты или симфоніи: перваго аллегро, адажіо, минуета, фи-
нала,—потомъ формы пѣсни, романса, формы танцевъ, маршей и т. д.)—все
это очень полезно, отчасти для подражанія (потому что многое тутъ само-по-
себѣ *органически хорошо* и останется надолго), а еще больше *съ историче-
ской* стороны (какъ увидимъ далѣе). Пушкину не было вреда, что онъ зналъ,
напримѣръ, форму *сонета* или даже форму какихъ нибудь «рондо, мадрига-
ловъ» по рецептамъ «Піитики» (*Art poétique*) Боало. А когда Пушкинъ пи-
салъ своего «Онѣгина» или «Годунова» то, конечно, и не вспомнилъ ни разу
«прецептовъ и рецептовъ» великаго Боало.—А учениковъ консерваторій (эти
заведенія *везде* на одинъ ладъ) до гроба будетъ преслѣдовать мысль: какъ-бы,
первѣе всего, не проштрафиться противъ того, чему насъ *учили!* «Мендель-
сонъ и Шуманъ писали симфоніи по образцу Бетховена, и мы должны такъ
ихъ писать» (Напримѣръ, въ наше время писать эпическую поэму потому,
что Тассъ такъ писалъ, Вальтеръ такъ писалъ, подражая классическимъ образ-
цамъ,—Иліадѣ и Энеидѣ—не сумароковщина-ли все это, если не тредьяков-
щина?) Вагнеръ, говорятъ, сдѣлалъ реформу въ постройкѣ оперъ, но у насъ
въ консерваторіи учатъ, что школа Вагнера *опасная ересь*. Мы будемъ дер-
жаться только «классическихъ» примѣровъ, напримѣръ оперъ Моцарта, въ
ихъ строгой и простой формѣ, съ ихъ «*экономнымъ*» оркестромъ (надо бу-
детъ еще вернуться къ этой «экономіи»—а здѣсь только спрошу: не повто-
реніе-ли тутъ отжившей уже въ литературѣ борьбы «романтизма съ класси-
цизмомъ», свободной драматургіи Шекспира, Лессинга и Гюго съ драматур-
гіею въ колодахъ трехъ единствъ и т. д?).

Вотъ значить, именно теперь, когда полу-отживающій въ Европѣ, почти
совсѣмъ исчахнувшій, выдохшійся *схоластицизмъ* (выдохшійся для понимаю-
щихъ дѣло артистовъ, но не въ педагогикѣ) насильственно вторгается въ
русскую землю, на почву съ этой стороны почти еще не затронутую; теперь,
когда, какъ я говорилъ уже, то, что въ словесности не можетъ показать носа
въ публику, не возбуждая презрительнаго смѣха, — *по музыкальной части*,
предлагается русскому юношеству, жаждующему ученія—какъ манна небес-
ная, какъ путь спасенія всеобщаго мрака невѣжества, тяготѣвшаго надъ рус-
скою музыкаю; теперь, самая пора будетъ критическимъ взглядомъ окинуть
все поле историческаго развитія *музыки*, за три послѣднія столѣтія. Взглядъ
этотъ будетъ имѣть цѣлью—*прагматически показатъ*: почему именно, такой
или другой ходъ музыки долженъ былъ появиться и развиваться, подъ такими

и такими то условіями; насколько такой или другой изъ героевъ области музыкальнаго творчества, обогатилъ общую сокровищницу искусства и, наконецъ— въ какомъ именно фазисѣ роды музыки въ Европѣ и у насъ въ Россіи, т. е. куда именно тяготѣтъ вся музыка. Результатные выводы сами собою подготавливаютъ заявленіе о томъ, *чего именно* должны мы, въ наше время, требовать отъ музыкальной науки (музыкальной философіи) и отъ музыкальной педагогики (обученіе музыкальнымъ матеріаламъ и силамъ). Повторяю, что для подобнаго развитія всѣхъ этихъ взглядовъ и мыслей потребовались-бы объемистые томы. Здѣсь-же будутъ предоставлены только очерки главнѣйшихъ эпохъ музыкальнаго развитія и главнѣйшихъ дѣятелей въ этой области, играющей весьма не послѣднюю роль въ исторіи цивилизаціи европейскихъ народовъ вообще.



II.

Очеркъ историческаго развитія музыки вокальной и музыки инструментальной.

Устанавливая точку зрѣнія на предметъ нашъ, мы видѣли, что, собственно говоря, существеннаго различія между музыкою *вокальною* и музыкою *инструментальною* и нѣтъ, и быть не можетъ,—разница только въ орудіяхъ музыкальнаго языка, въ органахъ,—сущность же языка, т. е. *самая музыка* одна и та же, что для голоса человѣческаго (музыкальнаго органа природнаго), что для музыкальныхъ орудій, инструментовъ (органовъ искусственныхъ), сдѣланныхъ руками человѣческими въ пособіе и подражаніе образцовому, совершеннѣйшему органу—голосу.

Такимъ образомъ и самое раздѣленіе всей области музыки на два главныхъ отдѣла: музыку *вокальную* и музыку *инструментальную* важно не по существу дѣла, а только для легчайшаго «обозрѣнія» матеріаловъ фактическихъ. Въ историческомъ ходѣ, — какъ мы сейчасъ увидимъ, — тоже обѣ области постоянно смѣшивались, развивались одновременно, вліяли одна на другую,—и независимость одной изъ этихъ областей отъ другой есть только мнѣе, придуманный нѣмецкими музыкальными филистерами.

Чтобы освоиться съ предметомъ поближе, перечислимъ всѣ роды музыки, встрѣчаемые въ наше время въ общежитіи, т. е. въ церкви, въ театрѣ, въ гостинныхъ, въ бальныхъ залахъ, въ концертахъ большихъ и маленькихъ, въ военной музыкѣ, въ домашнемъ пѣніи и въ пѣсняхъ и пляскахъ простодушныхъ.

Зина

Подведя все это подъ категоріи, отыскавъ въ нихъ роды и виды, найдемъ, что вся эта разнохарактерная масса можетъ быть сгруппирована подъ немногія рубрики, и въ этихъ разныхъ отдѣлахъ встрѣтятся многіе типы, общіе нѣсколькимъ отдѣламъ вмѣстѣ.

Въ *церкви* бываетъ 1) пѣніе голосовъ *безъ* сопровожденія его другими музыкальными орудіями, т. е. чисто-вокальная музыка (въ нашемъ греко-россійскомъ исповѣданіи и въ остаткахъ стариннаго пѣнія латинской церкви); 2) пѣніе съ участіемъ (аккомпаниментомъ) органа или оркестра, или того и другого вмѣстѣ (въ церквахъ исповѣданій: римско-католическаго, лютеранскаго и реформатскаго), т. е. вокальная музыка вмѣстѣ съ инструментальною и чисто-инструментальная—въ прелюдіяхъ и концертахъ для органа.

Въ *театрѣ*, на сценѣ—этомъ *отраженіи* жизни во всѣхъ ея фазисахъ,—встрѣчается музыка почти всѣхъ возможныхъ родовъ, отъ плясовыхъ пѣсень до религіозныхъ гимновъ, иногда заимствуемыхъ прямо отъ церкви, даже съ аккомпаниментомъ церковнаго органа.

Здѣсь, значить, царство музыки вокальной *вмѣстѣ* съ инструментальною, во всѣхъ безчисленныхъ видахъ ихъ сочетаній. Широкое поле и для чисто-инструментальной музыки въ симфоническихъ прелюдіяхъ (увертюрахъ и антрактахъ), также въ *нѣмыхъ* сценахъ (напримѣръ мимическія сцены «Феллеллы»,—сцена волчьей долины во «Фрейшюцѣ», сцена въюги въ «Жизни за Царя») и наконецъ въ балетахъ сплошныхъ или эпизодахъ (въ операхъ). Чисто-вокальная музыка встрѣчается также на театрѣ, но довольно рѣдко, — какъ отголосокъ или народной пѣсни, или церковно-ритуальнаго пѣнія и въ нѣкоторыхъ исключительныхъ случаяхъ музыки оперной.

Въ *концертахъ*—или заимствуются отрывки изъ музыки церковной, или изъ музыки театральной, или исполняются (за невозможностью исполнить въ церквахъ) цѣлыя большія пьесы религіозной музыки, мессы и ораторіи, или же исполняются произведенія, нарочно написанныя для концертовъ, въ области вокально-инструментальной—религіозныя и нерелигіозныя кантаты, концертныя аріи (?) и сцены (?); въ области чисто-инструментальной—симфоніи и симфоническія фантазіи, также концерты и концертныя соло для разныхъ инструментовъ.

Въ *гостиныхъ*, т. е. въ домашнихъ концертахъ на маленькую ногу, царство, съ одной стороны,—камерной музыки инструментальной (т. е. квартеты, тріо, сонаты и т. д., съ другой—царство *п'янизма*, т. е. игры на фортепіано и пѣнія подъ аккомпаниментъ фортепіано. Игра на отдѣльных инструментахъ смычковыхъ или духовыхъ, игра на арфѣ, или на гитарѣ и пѣніе съ сопровожденіемъ этихъ инструментовъ—исключеніе изъ общаго правила музифицировать на фортепіано.

Танцевальная музыка, т. е. плясовая, въ наше время не ограничивается балными залами и балетными оркестрами, но повторяется въ садовыхъ концертахъ (съ привлеченіемъ въ ихъ программы и серьезныхъ отрывковъ изъ

74415

Музыкальная библиотека
Дополнение 3

симфонической и оперной) и имѣть сильнѣйшее (все еще мало замѣчаемое) вліяніе на *всю* музыку нашего времени вообще, не исключая и церковной (особенно у латинцевъ), доставляетъ также всѣдневное продовольствіе домашнему музицированію и полковымъ оркестрамъ (которыхъ по настоящему истинное назначеніе: марши всѣхъ сортовъ и фанфары трубъ).

Для низшихъ слоевъ общества, кромѣ напыла, отголосками болѣе или менѣе искаженными, отрывковъ изъ музыки театральной и романсной, главнымъ достояніемъ, — въ наше время, къ сожалѣнію, начинающимъ тонуть въ хламъ вульгарной музыки, народу чуждой, — остаются драгоцѣнныя произведенія *народной почвы*, простонародныя пѣсни, *протяжныя*, обыкновенно безъ подыгрыванія на музыкальномъ инструментѣ, и *плясовыя*, обыкновенно съ подыгрываніемъ.

Истинно-народныя пѣсни своею характерностью, богатствомъ и свободою своихъ типическихъ мотивовъ составляли всегда и составляютъ драгоцѣннѣйшій родникъ для композиторовъ-художниковъ. Въ этомъ именно смыслъ и нашъ великій Глинка говаривалъ: «создаетъ мелодію — народъ, а мы только ея *арранжируемъ*».

И, дѣйствительно, прагматическая исторія музыки должна себѣ поставить одною изъ главныхъ задачъ: раскрывать ясныѣ и ясныѣ, какимъ образомъ важнѣйшая часть *всей существующей* музыки сложилась, скристаллизировалась изъ народныхъ пѣсень, этихъ *монадъ* музыкальныхъ, послужившихъ зародышами для развитія всѣхъ дальнѣйшихъ организмовъ, до самыхъ сложныхъ симфоній и оперъ. Къ этому убѣжденію мы вернемся еще разъ.

Перечисленіе всѣхъ родовъ музыки, до сихъ поръ существующихъ въ употребленіи, дозволило намъ *оглядѣть* всю область нашего предмета.

Всѣ роды вокальной и инструментальной музыки имѣли взаимное вліяніе другъ на друга въ историческомъ своемъ развитіи. Исторія одного рода, одной категоріи музыкальныхъ произведеній не будетъ совершенно уяснена, если ее взять отдѣльно, особнякомъ, но для методичности изслѣдованія необходимо сдѣлать это нѣсколько искусственное, воображаемое разграниченіе. Такъ поступаетъ наука и въ тысячахъ другихъ случаяхъ, при изложеніи исторіи, на примѣръ, отдѣльнаго царства или народа, почти *безъ связи* съ другими, хотя *на дѣлѣ* этого никогда не могло быть; или въ анатоміи, при разсмотрѣніи, на примѣръ, системы мышцъ отдѣльно отъ системы венъ и артерій, системы кровообращенія отдѣльно отъ системы нервовъ и т. д., тогда какъ въ организмѣ тѣла человѣческаго *все* это находится въ неразрывной связи и взаимодѣйствіи.

Такимъ образомъ, для удобства изложенія, можно сначала оставить со-всѣмъ въ сторонѣ развитіе сложныхъ формъ музыки *вокальной въ связи съ инструментальною*, или всей области *вокально-инструментальной* (месса, кантата, ораторія, опера) — это будетъ предметомъ IV-й статьи и дальнѣйшихъ. А здѣсь разсмотримъ историческій ходъ двухъ другихъ категорій, а