

А. Н. Сѣровъ.

КРИТИЧЕСКІЯ СТАТІИ

ТОМЪ ТРЕТІЙ

(1860—1863 гг.)

2977

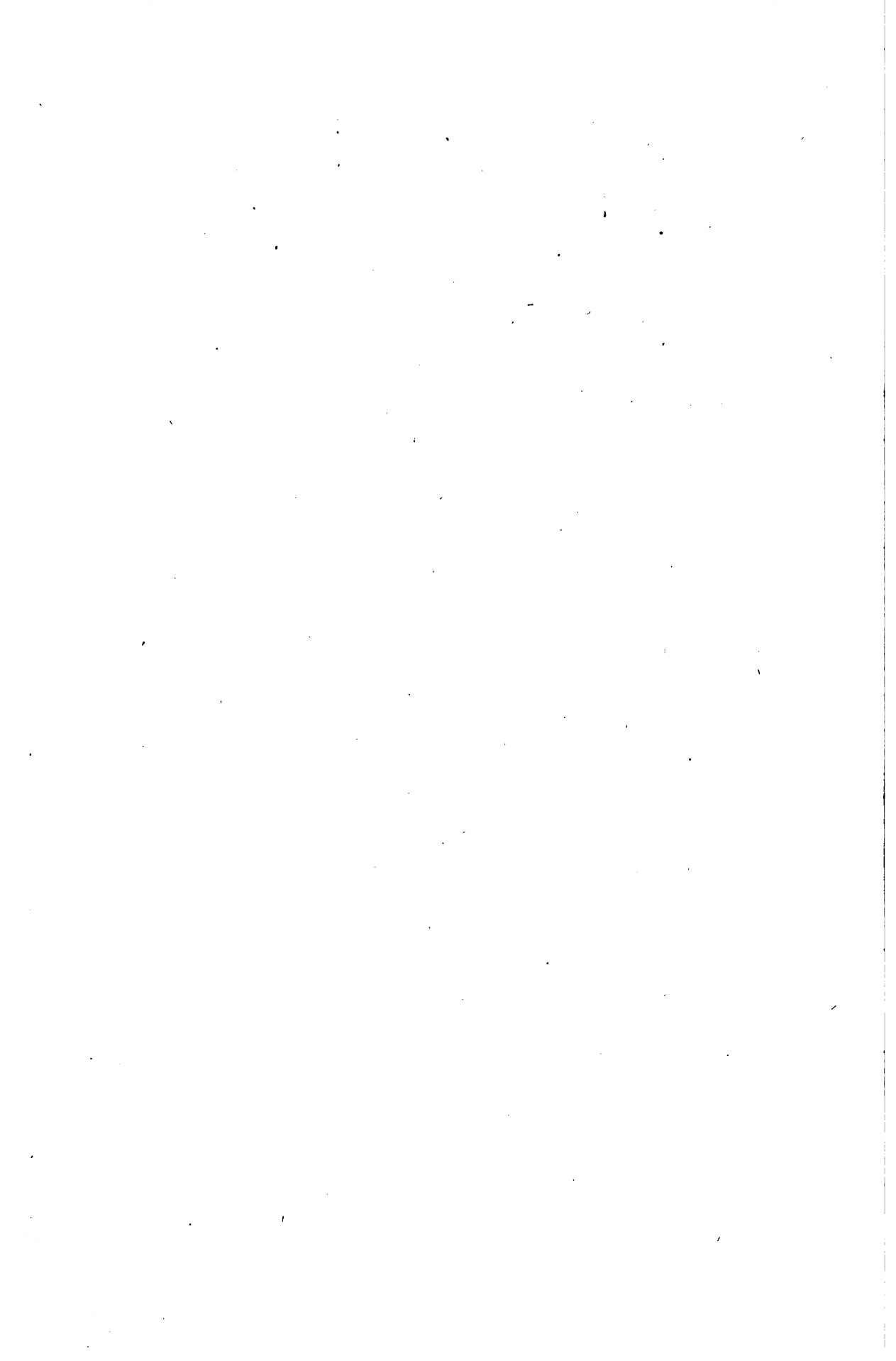
7807
С. П. П.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Главнаго Управленія Удѣловъ, Моховая, № 40.

1895.



А. Н. Сѣровъ.

КРИТИЧЕСКІЯ СТАТІИ



ТОМЪ ТРЕТІЙ

(1860—1863 гг.)



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Главнаго Управленія Удѣловъ, Моховая, № 40.

1895.

Mus 5132.60.80 (3)

~~Mus 5136.14.7 (3)~~

✓

HARVARD UNIVERSITY

JAN 5 1971

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Концертъ дѣвицы Ингеборгъ Старкъ.

(20 декабря, въ залѣ Дворянскаго Собранія *).



Въ наше время, во второй половинѣ девятаго на десятый вѣка, быть піанистомъ или піанисткой, давать концерты, составляя программу изъ *однихъ* фортепіанныхъ піесъ, на своихъ собственныхъ плечахъ нести всю отвѣтственность концерта передъ публикой, дѣло необыкновенно-трудное. Кто теперь не играетъ на фортепіано болѣе или менѣе исправно? Въ какой столицѣ нѣтъ даже двухъ, трехъ, очень замѣчательныхъ піанистовъ-виртуозовъ? Ихъ вообще въ Европѣ развелась въ послѣднее время такая бездна, что они, между собою, могутъ очень наивно удивляться людямъ, которые, занимаясь музыкою, *не* піанисты и *не* даютъ концертовъ.

Виртуозность, въ настоящемъ смыслѣ слова, всегда была явленіемъ рѣдкимъ, исключительнымъ; виртуозность на фортепіано, въ наше время, становится еще рѣже, еще исключительнѣе, именно потому, что горизонтъ піанизма вообще чрезвычайно расширился и поднялся.

Техническія совершенства фортепіанной игры, ровная сила и бѣглость въ пальцахъ, полнозвучность и оттѣнки въ тушѣ, блестящіе пассажи чрезъ всю клавиатуру, гаммы октавами и т. д., *кого* теперь все это удивить? все это слышано и переслышано тысячи разъ!

Механизмъ игры такъ разработанъ нынѣшними піанистами, и съ такихъ новыхъ сторонъ, что прежняя фортепіанная музыка Гуммелей, Мошелесовъ, Карловъ Мейеровъ и т. д. сдѣлалась уже чѣмъ-то очень устарѣлымъ, чѣмъ-то неполнымъ, не эффектнымъ, неудовлетворительнымъ, блѣднымъ.

Всѣ приемы виртуозности фортепіанной, въ позднѣйшее время, стали совсѣмъ иные, и то, что прежде было «высшею школою», геркулесовыми

*) Театрал. и Муз. Вѣстн. № 1.

столбами піанізма, входитъ только необходимымъ, но ничуть не первостепеннымъ ингредиентомъ въ число условій новѣйшей школы, къ которой «прежнія» школы относятся какъ части къ цѣлому.

«Универсальность» направленія въ фортепіанной виртуозности создана величайшимъ виртуозомъ, царемъ этого дѣла, Францомъ Листомъ.

Съ него началась въ искусствѣ фортепіаннаго исполненія новая эра. Онъ *первый* могущественно раздвинулъ область фортепіано и сдѣлалъ этотъ инструментъ богатѣйшимъ изъ *всѣхъ*, не смотря на его бѣднозвучность и неколоритность. Онъ первый уразумѣлъ способность фортепіано даже къ тѣмъ глубокимъ тайникамъ музыкальной мысли, въ которыхъ витаетъ творчество Бетховена и Себастіана Баха. Онъ первый понялъ, что піанистъ, болѣе *всѣхъ* другихъ исполнителей, долженъ быть даровитѣйшимъ «актеромъ», которому доступна вся безконечная гамма «выразительности» отъ паэсса Короля Лира и Макбета до легкой салонной болтовни французскихъ водевилей; отъ хроматической фантазіи Баха до хроматическаго галопа во вкусѣ «*bal Mabilille*», отъ сонаты Бетховена съ фис-мольнымъ адажіо до варіацій на «ты не повѣришь».

Подъ перстами Листа фортепіано сдѣлалось «микрокосмомъ»,—малымъ, но полнымъ, замкнутымъ въ себѣ міромъ, который въ отвлеченно музыкальномъ значеніи можетъ очень поспорить съ «микрокосмомъ музыки», т. е. съ оркестромъ и съ сочетаніями вокально-оркестровыми.

Подъ перстами Листа фортепіано—*вся* музыка, во всей ея неисчерпаемости. Ключъ къ такому волшебному владычеству искусствомъ состоитъ въ дѣлѣ очень простомъ: въ принесеніи *всѣхъ* вышнихъ технически-виртуозныхъ совершенствъ въ жертву характеру, смыслу, внутреннему психическому содержанию исполняемой музыки. При *такомъ* условіи одухотвореннаго, осмысленнаго исполненія, піанистъ вмѣстѣ и *оркестръ*, изъ своихъ десяти пальцевъ и клавиатуры въ семь октавъ, и вдохновенный *капельмейстеръ*, проникнутый своею музыкальною задачею, и свободно повелѣвающій исполнителямъ, *рукамъ* своимъ. Кто не развилъ въ себѣ механизма фортепіанной игры, или развилъ недостаточно, тому немного пособить и самый глубокій *смыслъ*, какъ не можетъ назваться пѣвцомъ отличный музыкантъ, неимѣющій красиваго и обработаннаго голоса, какъ не можетъ достигнуть никакихъ блестящихъ результатовъ отличный дирижеръ, командующій плохимъ сборищемъ музыкальных недоучекъ; но и на оборотъ, кто развилъ въ себѣ механизмъ фортепіанной виртуозности до степени хотя-бы поразительной, тотъ въ строгомъ смыслѣ, все-таки еще *не* музыкантъ, *не* виртуозъ, потому что ему недостаетъ музыкальнаго «царя въ головѣ», это отличный оркестръ съ безсмысленнымъ дирижеромъ. Тутъ выйдутъ звуки, звонъ, блескъ, бречанье, погремушки и побрякушки, только музыки тутъ не будетъ.

Напомнивъ читателямъ о безконечной разницѣ, которая отдѣляетъ Листа и его школу отъ другихъ направленій фортепіанной игры, отъ другихъ

«такъ называемыхъ школъ»—я не долженъ буду распространяться о *счастіи* для юныхъ музыкальныхъ талантовъ, когда они имѣютъ возможность расцвѣсть подъ вліяніемъ такого геніальнаго руководителя.

Ингеборгъ Старкъ, блистательное явленіе въ музыкальномъ мірѣ, уроженка петербургская, была знакома нашей публикѣ, выступивъ концертнскою съ дѣтскаго возраста. Руководимая добрыми совѣтами лицъ, хорошо овладѣвшихъ техническою стороною фортепіанной игры, Ингеборгъ Старкъ сдѣлалась уже въ Петербургѣ очень замѣчательною піанисткою, успѣшно побѣждавшею трудности Мошелевскихъ концертовъ, варіацій Пиезиса и Тальберга. Хорошо приготовленная технически, она счастливо вступила въ преддверіе искусства. Самый храмъ его былъ для нея еще закрытъ до пребыванія ея въ Веймарѣ.

Піанистка Ингеборгъ Старкъ—до 1858 года и нынѣшняя ученица Листа—это двѣ совсѣмъ разныя особы. Участвовавъ въ ея первомъ сближеніи съ великимъ героемъ виртуозности *истинной*, я жадно слѣдилъ за переворотомъ, совершившимся въ юной душѣ ея, по отношенію къ искусству,—жадно слѣдилъ за неимоверно-быстрымъ развитіемъ яркаго таланта ея, какъ исполнительницы и какъ *сочинительницы* музыкальной. Благотворное вліяніе первостепеннаго генія отражалось такъ явственно на развитіи молодой музыкальной природы! Можно сказать, что все *ученіе* Листа состоитъ только въ магнетическомъ какомъ-то вѣяніи на тѣхъ, кто способенъ этому вѣянію вполне подчиниться. Нѣсколько разъ, съ истиннымъ счастіемъ, я присутствовалъ въ Веймарѣ при этихъ «урокахъ», столько непохожихъ на обыкновенные, скучные, учительскіе уроки! Талантъ Ингеборгъ Старкъ, могу сказать, расцвѣлъ передъ глазами моими, расцвѣлъ подъ лучами Веймарскаго солнца съ тою роскошью, которую должны были оцѣнить 20-го декабря всѣ, понимающіе музыку и требующіе отъ фортепіанной виртуозности того, что должно отъ этой виртуозности требовать въ наше съ вами время.

Если сравнивать талантъ съ талантомъ, виртуоза съ виртуозомъ, то, для вѣрности результата, надобно брать предметы сколько можно однородные. На сторонѣ исполнителей мужчинъ всегда будетъ очень понятный перевѣсъ энергичности, силы, физическаго и душевнаго могущества. Слѣдовательно, всего ближе сравнить Ингеборгъ Старкъ не съ виртуозами, а съ *виртуозками*. Камиллы Плейель и Софіи Бореръ мнѣ не удалось узнать. Касательно Клары Шуманъ, я слышалъ отъ Листа, что Ингеборгъ Старкъ теперь уже, въ столь юныя годы, *сильнѣе* Клары Шуманъ въ техникахъ, въ механизмѣ фортепіанной игры, въ обработкѣ пальцевъ. Такой высоко-лестный приговоръ вполне подтверждается нынѣшнимъ концертомъ.

По стопамъ Листа, рѣдко игравшаго съ оркестромъ (именно потому, что онъ придавалъ фортепіано столько *самостоятельности* въ его значеніи), Ингеборгъ Старкъ всю программу составила изъ чисто-фортепіанныхъ пьесъ.

Она исполняла:

1) Парафразъ Листа изъ Мендельсонова «Сна въ лѣтнюю ночь».

- 2) Ноктюрнъ Фильда,—вальсъ Шопена, венгерскую рапсодію Листа.
- 3) Хроматическую фантазію Себастіана Баха.
- 4) Фантазію Листа на квартетъ изъ Риголетто, и—
- 5) (сверхъ обѣщаннаго въ афишѣ) Тарантеллу изъ «Фенелы» Обера, въ транскрипціи также Листа.

Сколько разнообразія въ задачахъ! сколько разныхъ стилей. Жаловаться на составъ программы могутъ только тѣ, которые считаютъ непремѣнною необходимостью для огромной залы Дворянскаго Собранія: звуки тромбонъ и контрабасовъ, и не слыхали или не помнятъ концертовъ Листа. Въ этой же самой залѣ онъ игралъ всегда одинъ, раздѣляя всѣ нумера своей программы ничѣмъ другимъ, кромѣ промежуткомъ времени.

По моему личному мнѣнію, ноктюрнъ Фильда, съ большимъ успѣхомъ, впрочемъ, исполненный, могъ быть замѣненъ чѣмъ нибудь поинтереснѣе. Все прочее столько же отлично выбрано, какъ отлично выполнено.

Деликатность, грація и щеголеватость игры въ прелестномъ, вдохновенномъ вальсѣ Шопена вызвали бы одобреніе самого автора, для котораго грація, нѣжность, тонкость музыкальной мысли были природными стихіями.

Какая противоположность Шопеновскому вальсу, будто созданному для будуаровъ и свѣтскихъ салоновъ, суровая, строго-контрапунктная фантазія Себастіана Баха, одно изъ могущественнѣйшихъ его «клавеицинныхъ» произведеній. Между тѣмъ и здѣсь виртуозка также спокойно царила надъ своимъ роелемъ, властвовала надъ всѣми изгибами и сплетеніями фугованныхъ формъ, надъ полнозвучною гармоніею глубочайшаго изъ гармонистовъ.

Въ *такомъ*, и только *такомъ* исполненіи должно слушать Баха тѣмъ, кто еще мало знакомъ съ его музыкой, не слишкомъ приманчивою для необразованнаго меломанства; блистательная красота одного внѣшняго впечатлѣнія, этой оболочки органически-музыкальной мысли, въ *такомъ* исполненіи выступаетъ выпукло и способна привлечь къ Баху цѣлыя толпы орекиантовъ, тающихъ только при звукахъ Верди.

(За то подъ влияніемъ игры Ингеборгъ Старкъ и «имени» Баха сложился такой приговоръ о виртуозкѣ, слышанный мною при разѣздѣ: *elle a du classique dans son jeu, et c'est si rare!*)

Въ пьесахъ Листа всего ярче выступили тѣ стороны игры г-жи Старкъ, которыя приобрѣтены ею въ Веймарѣ и составляютъ отличительное достоинство новой, Листовской школы.

Въ транскрипціи Листа зачастую вложено больше геніальности, больше внутренняго электричества мысли, нежели въ оригиналахъ, служившихъ канвою для Листа.

(По *новости* такого убѣжденія, предоставляю себѣ эту сентенцію, въ послѣдствіи, подкрѣпить наглядными, нотными примѣрами съ объяснительными, подробными комментаріями).

Извѣстнѣйшій маршъ изъ «Сна въ лѣтнюю ночь», изумительно парафра-

зиранный и сплетенный съ танцами и воздушными продѣлками Эльфовъ— является чѣмъ-то совсѣмъ новымъ, очаровательнымъ, и болѣе *сѣжимъ*, болѣе *красивымъ* въ модуляціяхъ, нежели оригиналъ Мендельсона.

Квартетъ изъ Риголетто! кому также изъ любителей музыки неизвѣстна эта пьеса, этотъ безспорно, лучший нумеръ изъ оперы, не совсѣмъ неудачной со стороны драматизма. Нѣсколькими штрихами «отъ себя», въ началѣ и въ концѣ транскрипціи, Листъ придавъ этой очень знакомой пьесѣ новую выпуклость; извѣстная музыка явилась въ новой и необыкновенной характерной рамкѣ.

Тарантелла Обера на мотивъ, вѣроятно, изъ числа народныхъ неаполитанскихъ, обдѣлана Листомъ для фортепіано съ искусствомъ музыкальнаго «ювелирства» и *умомъ* поразительнымъ. Не отступая ни на шагъ отъ мысли Обера, Листъ даетъ этой мысли непрерывно-новые отбѣнки фортепіанной *оркестровки*. Тутъ слышатся и брянчанье и глухіе удары тамбуриновъ, и топотъ пляшущихъ и комически-крикливый голосъ «пульчинеллы» въ высокомъ дискантовомъ регистрѣ и, наконецъ, неожиданнымъ контрапунктомъ на мотивъ тарантеллы является мотивъ марша изъ сцены торжества Мазаніелло.

Со всѣми этими геніальнѣйшими фортепіанными метаморфозами музыки, задуманной не для фортепіано, сравните такъ называемыя «фантазіи» на такой-то и такой-то мотивъ господъ знаменитыхъ піанистовъ, хоть, напримѣръ, Тальберга, и вы тотчасъ наглядно убѣдитесь въ той безконечной разницѣ между Листомъ и.... прочими, о которой я не устану твердить.

Піанисты не Листовской школы, не изъ числа его приверженцевъ и учениковъ, рѣдко берутся исполнять въ публикѣ Листовы переложенія, и еще рѣже его венгерскія рапсодіи. И очень хорошо эти господа поступаютъ. Безъ прониканія въ духъ Листовскаго взгляда на музыку, безъ вѣры въ глубину и совершенство этого взгляда, транскрипціи, фантазіи и рапсодіи Листа будутъ *мертвыми* нотами, которыя при бездушномъ исполненіи обратятся въ пародію на то, что этими нотами выразилъ Листъ.

Напротивъ, ученики и ученицы Листа должны считать и *считаютъ* прямымъ своимъ «призваніемъ» исполнять въ концертахъ своихъ какъ можно больше изъ Листовыхъ переложеній и сочиненій.

Великій духъ первѣйшаго изъ героевъ фортепіано вѣялъ въ каждомъ звукѣ Ингеборгъ Старкъ, когда она исполняла Листовы пьесы. Во многомъ она *чрезвычайно близко* подошла къ своему недостигаемому образцу. Венгерскую рапсодію она исполнила положительно лучше, нежели даже одинъ изъ талантливѣйшихъ учениковъ Листа, Гансъ Бронсаръ, бывшій въ Петербургѣ два года назадъ.

Отчетливость игры во *всѣхъ* этихъ неимоვნно-трудныхъ пьесахъ заслуживала-бы особеннаго упоминанія, но, по моимъ понятіямъ, это рѣдкое качество само собой подразумѣвается въ словѣ «виртуозка», которое какъ будто создано для нашей концертистики.

Исполнить огромный запасъ пьесъ «на память», исполнить безукоризненно, съ полною, спокойною увѣренностью въ дѣлѣ, но безъ малѣйшаго намека на заносчивый, непріятно-дерзкій тонъ иныхъ піанистовъ, такъ близко смежный съ шарлатанствомъ,—владевать инструментомъ и публикою, но остаться величавою и простою, строгою, скромною и граціозною, немногимъ въ свѣтѣ дано въ удѣлъ такое блистательное сочетаніе качествъ избранныхъ!

Еслибъ міеологія не считалась чѣмъ-то совсѣмъ вышедшимъ изъ моды, Ингеборгъ Старкъ, послѣ нынѣшняго ея концерта, можно бы назвать «музою фортепіано». Такому названію вполне отвѣчаетъ и наружность виртуозки.

Можно бы и еще многое сказать объ этомъ отрадномъ, свѣтломъ, чарующемъ явленіи, но меня уже начинаетъ тревожить мысль, что статья моя можетъ показаться «рекламою».

Ученица Листа, и такая ученица, въ рекламахъ нимало не нуждается, а еслибъ и нуждалась, то, безъ сомнѣнія, не обратилась бы къ тому, кто самъ иногда очень страдаетъ отъ «неспособности» быть рекламистомъ, не обратилась бы къ пишущему эти строки, пишущему *всегда только* изъ чистѣйшей искренности своего убѣжденія.



Пятыи, шестой и седьмой вечера Русскаго Музыкальнаго Общества.



(21, 28 декабря 1859 и 11 января 1860 *).

Концерты «Рубинштейновскаго Музикъ-Ферейна» чередуются быстро. Быстрота, поспѣшность въ устройствѣ этихъ концертовъ вообще отражается весьма невыгодно и на выборѣ исполняемыхъ пьесъ и на небрежности ихъ исполненія. Въ программы входитъ иногда музыка чрезвычайно интересная, но большею частію является передъ публикою въ видѣ столько же искаженномъ, какъ напимѣръ—8-я симфонія Бетховена въ 1-мъ вечерѣ, или концертъ Листа, во второмъ. Большія вокальныя пьесы избираются безъ соразмѣрности съ силами хора изъ любителей и любительницъ, или блистаютъ тѣмъ же безвкусіемъ выбора, какъ двухъ-хорная кантата Эма-

*) «Муз. Театр. Вѣстн.», № 3.

Въ № 2 статья полемическая пропущена.

нуила Баха, въ 3-мъ вечерѣ. Отъ полезнаго вліянія на развитіе музыкальной образованности Музыкѣ-Ферейнѣ еще очень далека, или не хотятъ ли гг. учредители Общества дѣйствовать на музыкальный вкусъ публики иногда и со стороны «отрицательной»?

Краткій разборъ трехъ послѣднихъ вечеровъ будетъ подкрѣпленіемъ моихъ общихъ замѣчаній.

Программа 5-го вечера.

- 1) Увертюра и антракты Глинки къ драмѣ Н. В. Кукольника «Князь Холмскій».
- 2) Орфей въ тартарѣ—сцена изъ оперы Глюка. (Г-жа Штуббе и хоръ).
- 3) 1-я часть фортепіаннаго концерта Мошелеса (Н. С. Мартыновъ).
- 4) Нѣмецкіе романсы съ ф. п., Дессаура и Шумана (г-жа Штуббе).
- 5) «Lauda Sion», кантата Мендельсона (г-жи Кочетова и Соколова, гг. Голубицкій и Чернявинъ).
- 6) Увертюра Спонтини къ оперѣ «Олимпія».

О гениальной музыкѣ Глинки къ «Холмскому» я писалъ въ Вѣстникѣ подробно въ 1857 году. Вернусь и еще къ этому высоко-замѣчательному произведенію въ техническихъ статьяхъ (съ нотными примѣрами). Теперь замѣчу только, что исполненіе будто нарочно,—отличалось крайнею небрежностью. Всѣ темпы увертюры и антрактовъ (кромя перваго) были взяты въ разладъ со *смысломъ* сочиненія, оттѣнковъ почти не было, а неровности, шероховатости было много. Лучше прочаго шелъ антрактъ передъ 2-мъ дѣйствіемъ (пѣсня еврейки), по причинѣ понятной.

Выборъ сцены изъ «Орфея» Глюка принадлежитъ не Обществу, а пишущему эти строки. (Я сдѣлалъ указаніе на эту музыку, разбирая 2-й вечеръ, именно по случаю красиваго контралята г-жи Зубинской).

Но, указывая на эту поразительнѣйшую сцену, я предполагалъ исполненіе *толковое* и *тщательное*; и не могъ, конечно, подразумѣвать, что вмѣсто «Орфея» услышимъ, какъ въ нынѣшній разъ,—*Морфея*. Дѣйствительно, исполненіе этой пьесы было до крайности вяло, сонно, безцвѣтно, а потому и прошло безъ *малѣйшаго* эффекта. Если скажутъ, что эта музыка, созданная для сцены, теряетъ всю эффектность въ концертной залѣ, то я возражу—примѣромъ Віардо, которая и въ концертѣ (здѣсь въ Петербургѣ) своимъ Орфеемъ увлекла слушателей въ міръ впечатлѣній невѣдомыхъ, точно также какъ теперь сводитъ съ ума парижанъ, на театрѣ.

Главная бѣда, что все это въ концертѣ Общества было подготовлено наскоро, какъ-нибудь, только бы съ плечъ долой—для чего-жъ выбирать тогда такія задачи, еще не по силамъ, и *портить* музыкальный вкусъ слушателей *ложнымъ* понятіемъ о величайшихъ сокровищахъ музыки!

Первое Allegro изъ концерта Мошелеса (E-dur), и выборомъ, и исполненіемъ, ярко указало, чего именно недостаетъ фортепіанной виртуозности преж-

ней, односторонней, въ сравненіи съ нынѣшнею, всестороннею, указало ту невыгодную для мошелевской школы границу, о которой я говорилъ недавно, по случаю концерта ученицы Листа.

Прелестными романсами, особенно шумановскими («Frühlingsnacht» и Ich grolle nicht»), перлами этого рода музыки, прелестно-исполненными, г-жа Штуббе вознаградила не совсѣмъ удачное свое появленіе въ партіи «Орфея». Мелкія вокальныя созданія г-жа Штуббе передаетъ истинно мастерски. Въ этой музыкѣ и г. Рубинштейнъ былъ на своемъ *настоящемъ* мѣстѣ, т. е. какъ отличный піанистъ, аккомпанировавшій художественно.

Впечатлѣніе прелести и граціи шумановскихъ вдохновеній, переданныхъ близко къ совершенству, изгладилось, исчезло безвозвратно, во время предлинной и отчаянно-дюжинной *кантаты* Мендельсона «Lauda Sion», ор. 73. Говорятъ, что эта музыка написана по заказу, для одной церкви въ Брюсселѣ. Но церковнаго въ этомъ стилѣ нѣтъ ровно ничего. Музыка и въ хорахъ, и въ соло сопрано, и въ квартетѣ, и въ квартетѣ съ хоромъ—общая, рутинная, безхарактерная, съ приемами иногда весьма театральными, оперными, въ стилѣ вообще легкомъ, гладкомъ и безпѣтномъ, какъ французская записка какого-нибудь паркетнаго шаркуна. Такая кантата—жестoko растянутая притомъ, и исполненная не ровно, не твердо, ничуть не находка для нашей публики, которой надо почаще слушать произведенія *первостепенныя*.

Увертюра Спонтини къ «Олимпіи», хотя въ стилѣ очень напыщенномъ, нѣсколько-ходульномъ, академическомъ, но мѣстами весьма красива, благородно блистательна и во всякомъ случаѣ, даже при не совсѣмъ хорошемъ исполненіи, оставляетъ впечатлѣніе изящное.

Программа 6-го вечера.

- 1) Увертюра Вагнера къ «Фаусту» (Eine Faust-Ouverture).
- 2) Арія княгини изъ оперы А. С. Даргомыжскаго «Русалка» (г-жа Соколова).
- 3) Концертъ Мендельсона для скрипки (г. Маркевичъ).
- 4) Арія (B-dur) изъ «Сотворенія міра» (г-жа Вокъ).
- 5) «Concertstück» (F-moll) Вебера (г. Николай Рубинштейнъ).
- 6) Четвертая симфонія (B-dur) Бетховена.

Могучая увертюра на сюжетъ первой части Гётева Фауста — одно изъ раннихъ произведеній Вагнера, написано имъ въ 1839 году, во время перваго его пребыванія въ Парижѣ (почти въ одно время съ оперой «Ріенци»). Геніальный полетъ музыкальной мысли очень силенъ уже и въ этой, широко-задуманной увертюрѣ. Оркестровка поразительна своею оригинальностью и колоритностью. Смѣхъ Мефистофеля, въ мелкихъ отбивныхъ акордахъ духовыхъ инструментовъ и характеръ самого Фауста въ главной темѣ переданы совершенно въ духѣ великаго произведенія германской поэзіи. Въ оркестрѣ Штрауса, въ Павловскѣ, эта увертюра исполнялась нѣсколько разъ (всегда съ чрезвы-

чайнымъ успѣхомъ въ публикѣ) и на всѣхъ сколько-нибудь толковыхъ любителей музыки производила впечатлѣніе *поразительное*.

Въ нынѣшній разъ сильнаго впечатлѣнія ничуть не было, потому что въ главѣ оркестра стоялъ г. Рубинштейнъ. Въ искусствѣ дирижерствомъ съ большою пользою для себя онъ долженъ бы взять нѣсколько уроковъ хоть у Штрауса (если не хотеть обращаться за совѣтами къ весьма-знающему это дѣло артисту, Карлу Шуберту, который въ Музыкѣ-Ферейнѣ назначенъ въ «помощники» (!) къ главному дирижеру).

Сосѣдство съ Вагнеровской оркестровкой было не совсѣмъ выгодно для «аріи» изъ оперы А. С. Даргомыжскаго. (Въ программѣ слѣдовало бы послѣ увертюры къ «Фаусту» помѣстить арію *Гайдна*; но впрочемъ составители программы, быть можетъ, руководились какимъ-нибудь особымъ расчетомъ).

Музыка въ оперѣ «Русалка» принадлежитъ сверхъ того къ такому стилю, который много теряетъ при исполненіи не на сценѣ, не въ связи драматической.

Весьма интересная часть въ роли княгини—речитативъ: («Чу! кажется трубятъ! Нѣтъ онъ не ѣдетъ!...») былъ совсѣмъ пропущенъ въ исполненіи г-жею Соколовой (хотя слова этого речитатива и стояли въ программѣ). Самая арія спѣта была не дурно, хотя безъ страстности и увлеченія, которыя тутъ необходимы.

Въ 3-мъ № программы публика познакомилась съ весьма замѣчательнымъ молодымъ талантомъ. Г. Маркевичъ (ученикъ, сколько я знаю, г. Минкуса) побѣдоносно разрѣшилъ весьма трудную для скрипача-дебютанта задачу: исполнилъ чрезвычайно отчетливо и исправно великолѣпный скрипичный концертъ Мендельсона (тотъ самый, которымъ въ прошломъ году восхитилъ нашу публику Фердинандъ Лаубъ!). Смѣлость штриха и вѣрность интонаціи въ такомъ молодомъ скрипачѣ чрезвычайно замѣчательны. И фразировать онъ съ большимъ вкусомъ. Разумѣется, для *полной* виртуозности недостаетъ еще довольно многого, особенно *силы звука*, но, при такихъ задаткахъ въ юности, г. Маркевичъ даетъ намъ право требовать отъ него, въ послѣдствіи, самаго широкаго, виртуознаго развитія. Ему надобно ѣхать въ Лейпцигъ, чтобъ заняться подъ руководствомъ концертмейстера Фердинанда Давида, тогда изъ г. Маркевича выйдетъ скрипачъ на-славу.

По случаю аріи изъ ораторіи Гайдна «Сотвореніе міра»—невольно надо было погрузиться въ мысли—до какой степени въ области музыки постоянно видоизмѣняется, модифицируется вкусъ со всѣми своими требованіями! Какъ быстро и причудливо, повидимому, совершается это развитіе вкуса, какъ безпощадно оно ко всему, что *совсѣмъ слабо* съ которой нибудь одной изъ эстетическихъ сторонъ!

Полвѣка назадъ музыка Гайдна, особенно его «Сотвореніе міра», въ глазахъ всѣхъ знатоковъ музыки была высшимъ чудомъ музыкальнаго искусства, считалась безсмертною, недосягаемо-высокою отъ ноты до ноты. Теперь,

отдавая всю справедливость свѣтлой вдохновенности и неподражаемому, дѣтски-простодушному чувству въ красивѣйшихъ и сильнѣйшихъ частяхъ этой ораторіи, можно сказать, безъ обиняковъ, что многое, очень многое въ этой музыкѣ *слабо*, что выразительность держится въ сферѣ очень тѣсной, иногда мало отвѣчающей задачѣ текста, что приемы и повороты мелодическіе, особенно въ *аріяхъ жестоко* устарѣли, черезъ-чуръ отзываются париковщиною и жеманностью «временъ очаковскихъ и покоренья Крыма», и речитативовъ, съ ихъ форменнымъ акомпаниментомъ и постоянно однообразными каденцами, безъ усмѣшки и слушать нельзя.

Геніальность Гайдна, какъ собственно *музыканта*, музыкуса—уже однимъ тѣмъ несомнѣнно велика, что послужила *основаніемъ* многимъ сторонамъ въ музыкѣ Бетховена; но тамъ, гдѣ уже недостаточно одной чистой музыкальности, гдѣ мало одного мастерскаго обладанія музыкальными средствами, гдѣ требуется широкій полетъ мысли вызываемый глубоко-таинственною связью между музыкою и поэзіею, тамъ... горизонтъ Гайдна очень *мельчаетъ* и отъ своего міросозерпанія добродушнаго, теплаго, но недовольно просвѣщеннаго, ограниченнаго всѣмъ прозаизмомъ и филистерствомъ вѣнской жизни въ концѣ прошлаго вѣка, Гайднъ допускаетъ въ своихъ произведеніяхъ такіа анти-эстетическія наивности, которыя выступаютъ пятнами для музыкальной критики въ эпоху послѣ-бетховенскую.

Всему повороту Гайднова творческаго генія отвѣчали наиболѣе картины изъ идиллическаго быта южно-германскаго простонародья, чуть-чуть идеализированнаго спокойно-религіознымъ настроеніемъ.

Поэтому, «à priori» можно сказать, что задача—представить въ музыкѣ «Четыре времени года», по образцу Томсоновой поэмы, подходила несравненно ближе къ творчеству Гайдна, нежели «Сотвореніе міра» (какъ оно рассказано въ Библии и въ Мильтоновой поэмѣ).

И въ самомъ дѣлѣ, ораторія: «Die Jahreszeiten» на вѣсахъ намъ современной эстетической критики значительно перетянетъ ораторію: «Сотвореніе».

Каждое музыкальное общество съ порядочными вокальными и оркестровыми средствами должно ставить себѣ за правило исполнять обѣ ораторіи Гайдна цѣликомъ; но, уже если исполнять отрывками, то отдѣльнымъ *аріямъ*, какъ положительно слабѣйшимъ частямъ ораторій, отнюдь не мѣсто въ числѣ «избранныхъ» нумеровъ. Большіе хоры, финалы частей ораторіи — дѣло другое!

Арія «Nun blüht die Flur» (B—dur, $\frac{6}{8}$), исполненная, въ 6-мъ вечерѣ Общества, дѣвицею Бокъ, исполненная отчетливо и добросовѣстно, не могла произвести никакого впечатлѣнія на публику, кромѣ впечатлѣнія чего-то старомоднаго, устарѣлаго.

Мелодія, сама по себѣ довольно граціозная, въ стилѣ многихъ Andante въ Гайдновскихъ и Моцартовскихъ квартетахъ, изобилуетъ прикрасами, мор-

дентами и триллерами вкуса весьма сомнительнаго, а вся постройка аріи отзывается формалистичностью, для нашего времени весьма непріятною.

Это—съ внѣшне-музыкальной стороны. Если же всмотрѣться поглубже въ музыку и ея задачу, т. е. въ текстъ, то мы встрѣтимъ здѣсь одно изъ тѣхъ *пятенъ*, о которыхъ я намекнулъ выше. Композиторъ и поэтъ нашего времени, въ разсказѣ о созданіи цвѣтовъ и всѣхъ произрастеній, въ разсказѣ—устаами Архангела Гавріила, для первобытной четы въ Эдемѣ (такъ у Мильтона, такъ и въ текстѣ Гайдновой ораторіи), конечно не допустилъ бы мысли о *язвахъ*, *ранахъ* и исцѣленіи ихъ врачебными травами!!

Вся эта фармакопея такъ некстати забралась въ картину земли, впервые одѣвшея прелестью нѣжной зелени, потому вѣроятно, что авторъ текста, баронъ фонъ-Свитенъ былъ вмѣстѣ съ поэтомъ (!) и докторомъ медицины, а добродушно-геніальный мастеръ музыкальнаго дѣла, Іосифъ Гайднъ, въ простотѣ сердца не только не могъ *замѣтить* анти-эстетичности текста, но еще (въ угоду либреттисту, быть можетъ) съ особенною любовью отмѣтилъ «аптечную» сторону царства растений—строчку:

«Hier sprosst der Wunden Heil».

повторилъ много разъ въ срединѣ и въ концѣ пѣнія, сдѣлалъ этотъ стихъ главнымъ поворотомъ текста всей аріи!

Чрезвычайно извѣстный всѣмъ любителямъ фортепіанной музыки «Concertstück» (F—moll) К. М. Вебера былъ въ нынѣшній разъ исполненъ *замѣчательно* со стороны отрицательной.

Г. Николай Рубинштейнъ слыветъ превосходнымъ піанистомъ, отличнымъ чтецомъ нотъ и обладателемъ всѣхъ техническихъ совершенствъ фортепіанно-виртуознаго дѣла.

И дѣйствительно, онъ «отхваталъ» блистательную Веберову пьесу «молодечки», прогремѣлъ всѣ пассажи шибко, бойко, какъ-будто у него, вмѣсто десяти пальцевъ на рукахъ, было по крайней мѣрѣ двадцать; темпы всѣ были пущены во весь карьеръ (Train de grande vitesse); но такъ какъ музыкальный *смыслъ* въ отгѣнкахъ и вся *поэзія* Веберовскаго вдохновенія были здѣсь постоянно въ самомъ досадномъ недочетѣ, то и слѣдуетъ отнести г. Николая Рубинштейна къ фалангѣ обыкновенныхъ «таперовъ», имъ же имя—легіонъ!..

Быстрота темпа заразительна!

Дирижируя вслѣдъ за Веберовымъ концертомъ *четвертою* симфоніею Бетховена, г. А. Рубинштейнъ пустилъ ее на всѣхъ парахъ и почти на столько же сѣумѣлъ исказить это, одно изъ высшихъ чудесъ симфонической музыки, слишкомъ скорыми темпами, какъ въ первомъ вечерѣ Общества обезобразилъ 8-ю симфонію темпами слишкомъ вялыми. Недостатокъ *оттѣнковъ*, на которыхъ зиждется вообще главная прелесть музыки, былъ столько же чувствителенъ и въ IV симфоніи, какъ и въ VIII, какъ и въ Веберовомъ концертѣ.