

А. Н. Сѣровъ.

КРИТИЧЕСКІЯ СТАТІИ

ТОМЪ ЧЕТВЕРТЫЙ

(1864—1870 гг.)

180
Сер. IV

2975.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Главнаго Управленія Удѣловъ, Моховая, № 40.

1895.

Mus 5132. (20. 80 (11)

~~Time 5132. 117 17~~

HARVARD UNIVERSITY

JAN 5 1971

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

TJ
B
C
G
C
B
T
R
S
H
F
D
S
C
H

„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.

Великая 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. Увѣряють, 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, удѣлился за вѣшніе 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, гениально 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 «ироническомъ» родѣ—образцовое. Его балетная программа такъ богата фантазіей, что неисполнима только съ той стороны, главнѣйше, что такой балетъ требуетъ гениальной 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 говоритъ влюбленность, страсть—звучатъ 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 *тѣмъ* ему не подобаетъ—до *лирическаго* строя души, до пѣвучести Фаустъ доходитъ только въ очень рѣдкихъ случаяхъ и не иначе какъ *черезъ* философствованіе, черезъ умствованіе, 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 *тѣмъ* 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 психологіи. Скажите на милость: что же тутъ музыкѣ то дѣлать? музыкѣ то, съ ея вѣчною *искренностью чувствъ*, 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 немислима 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 думахъ собирается 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, *общаю*-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 такою «дерзостью» музыканта. (Какъ будто это впервые случилось! Въ оперѣ, и притомъ по нѣскольку разъ, передѣлывались трагедіи Рассина, 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-повѣстическаго 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, виѣшнее, 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—громаденъ. 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, напริมѣръ, стихи изъ «Горе отъ ума» или изъ басенъ Крылова. Картинамъ, иллюстраціямъ на сюжеты изъ Фауста — счету нѣтъ! Все это вполнѣ *сроднилось* съ народомъ, по крайней мѣрѣ съ образованными его слоями.

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

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 безвкусицею Гунд, 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 кутили въ Ауербаховскомъ погребкѣ! Исканіе драмы въ самомъ расположеніи сценъ доходитъ до крайнихъ предѣловъ безтолковости и нескладницы.

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 вполнѣ бессмысленной, 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 Гунд 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 наплись уже!) досужіе фельетонисты, которые вмѣняютъ себѣ въ обязанность восхищаться тутъ каждою сценою, каждою ноткою—войдутъ въ паеосъ и, чтобы показать, что и мы тоже молъ слѣдуемъ за прогрессомъ въ искусствѣ, отъищутъ 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 возможныя 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, неподдавленное пошлостью итальянской рутинны, 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! Уже лучше-бы и эти избитыя мелодическія формулы потонули въ безбрежномъ морѣ скучнѣйшей мелопеи, въ сравненіи съ которой какая нибудь «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. Гуно 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 только 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 Глюкомъ, — прошла для Германіи почти безъ послѣдствій, если таже Германія теперь

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

Поневолю повторю 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 кадрилиною 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 перешеголять самыя плоскія изъ вердіевскихъ кабалеттъ. И такъ—ужь 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, наприимѣръ, не озлиться на вандадскую 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 намека на такую сцену, искажающую характеръ Мефистофеля — а то, что было у Гёте отлично-ловкаго для музыки (сцена кутежа въ Ауербаховскомъ погребѣ) 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 декорационнаго 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, вливаться 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 выислся надъ пріемами 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 (чуждое 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 финалъ 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. Перемѣна 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 эффекта. Но и при неудачности нѣкоторыхъ подробностей, все-таки, постановка оперы этой замѣчательно хороша и роскошна.



Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика *).



ПРЕДИСЛОВІЕ.

ногіе изъ числа слушателей курса, прочтеннаго мною въ мартѣ и апрѣлѣ текущего 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 (музыказнаніе, 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 себѣ позволить гораздо больше свободы въ изложеніи, больше отступленій отъ главнаго предмета, больше зигзаговъ 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, Карляйлей; европейцамъ же не извѣстны работы и заслуги Бѣлинскаго 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 *съ музыкѣ*, русскіе никакъ не могутъ жить своимъ умомъ, руководствоваться въ музыкальныхъ дѣлахъ своимъ прирожденнымъ вкусомъ; своимъ смысломъ, своею смѣлливостію и проницательностію? Почему-же до сихъ поръ существуетъ, еще со временъ Петра I и Екатерины II, вкоренившійся предрасудокъ, что русскіе люди музыкальному уму-разуму должны учиться не у знающихъ дѣло русскихъ, а непременно—у нѣмцевъ или у итальянцевъ? И пристрастная 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 хотятъ положить рутинныя, полусгнившія преграды и отдаютъ любознательное, даровитое русское юношество на выучку людямъ не русскимъ, лишоннымъ національнаго чутья, незнающимъ русскихъ способностей, темнымъ по части философски-литературнаго образованія, недоучкамъ даже и съ чисто технической стороны! Не лучше-ли ужъ блуждать ощупью, на-угадъ, идти совсѣмъ 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 *слѣпота* въ дѣлѣ искусства? Школа піитики и риторики, училище стихотворства, разсадникъ будущихъ профессоровъ элоквенціи и піить, вродѣ Василя Кирилловича Третьяковскаго, — 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 благодѣтельное 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 эмбрионовъ. Но разумѣется и эмбрионы эти имѣютъ для знатоковъ дѣла неоцѣненную важность и ни съ чѣмъ несравнимую прелесть. Изъ этихъ зародышей должна возро-