

И(ФР)
Р-67

(ФР)
-67

РОМЕН РОЛЛАН
ROMAIN ROLLAND

~~487~~

483.

МУЗЫКАНТЫ ПРОШЛЫХ ДНЕЙ

Перевод Ю. П. РИМСКОЙ КОРСАКОВОЙ

Под редакцией и предисловием

Л. Н. РИМСКОГО - КОРСАКОВА

Издательство „МЫСЛЬ“

Ленинград — 1925

РОМЕН РОЛЛАН
ROMAIN ROLLAND

и (с) р /
р-67

118120
1956
1583
1940
47
16930
69.0
17
9

16930
69.0
17
9

МУЗЫКАНТЫ ≡ ПРОШЛЫХ ДНЕЙ

БИБЛИОТЕКА
Винницкого Пед. Римской-Корсаковой
Инв. № 118120

Под редакцией и с предисловием А. Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Переобликовано в 1938 году

Библиотека Винницкого Украинского
педагогического техникума
1940

Издательство „МЫСЛЬ“
Ленинград—1925

Инв. 53

::::: типография ::::::
имени ВОЛОДАРСКОГО,
АРЕНД. „КРАСНОЙ ГАЗЕТОЙ“,
ЛЕНИНГРАД, ФОНТАНКА, 57.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Сборник музыкально-исторических статей Ромэна Роллана, озаглавленный им «Музыканты прошлых дней» («Les musiciens d'autrefois»), составился, подобно вышедшему недавно на русском языке сборнику «Музыканты наших дней»¹⁾, из отдельных статей и исследований, появлявшихся в разное время и в различных периодических изданиях (см. послесловие автора). Из материалов, вошедших во французское издание (Paris, Hachette, 1912), в настоящем издании использованы лишь статьи монографического содержания, посвященные характеристикам отдельных композиторов прошлых столетий: этим не только облегчена в наше трудное для частных издательств время задача опубликования серьезной книги музыкально-исторического (т. е. все-же специального) содержания, но и достигнуто известного рода единство литератур-

¹⁾ «Музыканты наших дней», перев. Ю. Л. Римской-Корсаковой под ред. А. Н. Римского-Корсакова, изд-во «Мысль», Петроград, 1923 г.

Годы 1892—93 Р. Роллан провел в Италии, работая над диссертацией на тему о возникновении современного лирического театра (история оперы в Европе до Люлли и Скарлатти). Несколько лет спустя, после защиты диссертации, он начал читать лекции по истории музыки сначала в Парижской Нормальной Школе, а затем, с 1903 г. в Сорбонне с музыкальными иллюстрациями. Одновременно он выдвинулся и как музыкальный критик.

Прим. ред.

ного типа обеих книг замечательного современного писателя.

Помимо больших статей — диссертации «L'opéra avant l'opéra» («Опера до возникновения оперы») и тесно связанной с ней статьи «Orfeo de Luigi Rossi» («Орфей Луиджи Росси»), не вошедших в настоящее издание, во французском издании имеется еще и небольшая статья общего характера, под заглавием «La musique dans l'histoire générale» («Место занимаемое музыкой во всеобщей истории»), представляющая из себя вступительную лекцию к курсу, читанному Ромэном Ролланом в Сорбонне. Она не стоит ни в какой ближайшей связи с содержанием данной книги и могла бы войти с одинаковым правом в любой сборник музыкально-исторических статей; с другой стороны и по интересу своему в целом она уступает другим, статьям того же сборника. Эти соображения дали нам повод разгрузить и от нее настоящий сборник; отдельных же ценных мыслей, заключенных в ней, мы коснемся еще в ближайших строках.

* * *

Интенсивный интерес, влекущий Р. Роллана к музыке и ее истории — факт не внешнего порядка, как это известно тем, кто знаком с его литературной деятельностью, и не простой результат широкой любознательности, свойственной богато-одаренным натурам, а следствие глубоко-органического влечения к музыке и проникновенного общения с нею. Музыка для Р. Роллана не только источник художественной радости или предмет эстетически-утонченного любования, а тем менее — объект холодного научного изучения и теоретизирования (вспомним его ядовитые замечания по адресу музыкальных эстетов и музыкальных схоласти-

ков в «Ярмарке на площади» из цикла «Жан-Кристоф») — нет, Ромэн Роллан мог бы с полным правом сказать вслед за Глинкой: «музыка — душа моя» — ибо музыка действительно входит неотделимой частью во все его бытие и сознание. Надо ли об этом особенно распространяться, когда приходится говорить о человеке, из под пера которого в «Жан-Кристофе» вылились вдохновенные строки — своего рода «псалом» — во славу музыки?

В таком поэте-мыслителе, как Р. Роллан всякое глубокое переживание, всякий яркий личный опыт превращается под оформляющим влиянием мысли в составную часть всего его мировоззрения. Действительно, музыка в общем строе жизненной философии Р. Роллана играет первостепенную роль — не даром героем своего циклического 10-ти-томного романа «Жан-Кристоф» он избрал гениального музыканта, в синтетическом образе которого мы узнаем черты многих из великих музыкальных творцов — Бетховена, Глюка и др. Кстати сказать, последнее обстоятельство еще более повышает интерес музыкальных статей Р. Роллана, т. к. они обещают помочь нам проследить творческий процесс формирования образа Жана-Кристофа в сознании его автора.

«Музыка так дорога нам потому, что она является и наиболее глубоким выражением души, гармоничным отзвуком ее радостей и скорбей — вот слова Р. Роллана из статьи о Гретри, которые звучат, как многозначительный эпиграф ко всем его писаниям о музыке. — «Не состоит ли величайший интерес музыки, взятой в ее сущности», говорит он в другой связи (в статье о месте, занимаемом музыкой во всеобщей истории) — в том, что она служит чистейшим выражением души, тайн внутренней жизни, выражением целого мира страстей, постепенно накаплиющихся и

крепнувших в сердце, прежде, чем настанет их пора выйти на свет божий? Зачастую музыка, благодаря ее глубинности и спонтанности, является первым признаком тех волеустремлений, которые впоследствии выливаются сначала в слова, а потом в действия. Героическая симфония более, чем за десять лет упреждает факт пробуждения германской нации. Мейстерзингеры и Зигфрид воспевают империалистические триумфы Германии за десять лет до их осуществления на деле. Есть даже случаи, когда музыка оказывается единственным свидетельством о целом ряде процессов внутренней жизни, которые ни в чем ином не обнаруживаются вовне». (Р. Роллан приводит примеры из истории музыки и политических событий в Германии и Италии).

Если музыка служит в глазах Р. Роллана столь ярким и непроизвольным выражением коллективной души, то тем очевиднее интимная связь ее с душой и переживаниями индивидуальной личности,—и, прежде всего, с высшими чаяниями и настроениями последней, с ее человечностью в лучшем и возвышеннейшем смысле этого слова, и с происходящей в ней борьбой и преодолениями. И тот культ нравственного героизма¹⁾, который знаком читателям Р. Роллана, как по его «Жану Кристофу», так и по его биографиям великих людей (Бетховен, Толстой, Микель Анджело), столь же наглядно сказывается и в чисто-музыкальных его статьях, в его подходе к музыкантам как наших, так и прошлых дней.

Воспринимая возвышенный круг идей, составляющих подоплеку научно-литературной деятельности Р. Роллана, мы в то же время непрерывно чувствуем в его писаниях крупного художника, одаренного тонким

¹⁾ «Я не знаю, чему отдать предпочтение», говорит Р., «лучшей-ли из сонат Бетховена или его Гейлигенштадскому завещанию».

психологическим чутьем. Отдельные исторические личности, привлекающие его внимание, проходят перед нами не в виде сухих скелетов или мертвых научных препаратов и не загромождаются у него туманной философической риторикой, столь свойственной подчас немецким музыкальным писателям,—а в виде ярких, жизненных, цельных и пластических образов. В этом Р. Роллан остается истым французом. Вместе с тем широкий кругозор писателя, его высокая культурность и многогранность эрудиции застраховывают его от увлечения узким, отрешенным от общей жизненной стихии психологизмом.

Предвосхищает ли великий художник в своем искусстве смутные чаяния передового человечества, или же его искусство является воплощением уже осознанных коллективной душой потенций—в обоих случаях сказывается, согласно взглядам Р. Роллана, теснейшее взаимодействие между жизнью и искусством. В первом случае такое художественное провидение представляет собою, если можно так выразиться, лишь результат своего рода гипертрофии социального слуха, которая позволяет гениальному художнику улавливать звуки, невнятные еще другим людям,—слышать, как «растет трава» новых жизненных всходов.—С другой стороны, великий художник, отдавая себя и свои героические порывы на служение искусству и орошая всходы жизни своим могучим творческим потоком, тем самым, становится в свою очередь, огромной жизнетворческой силой. По истине, Р. Роллан мог бы сказать искусству, перефразируя библейские слова: «Из жизни ты вышло, в жизнь ты вернешься».

Это преклонение перед жизненностью и общечеловечностью искусства и делает столь ценными сочинения Р. Роллана не только в глазах специалиста, кото-

рый найдет в них много для себя интересного—и в общей постановке вопросов, и в частности попутных замечаний,—но и для всякого образованного, музыкального человека.

Из отдельных статей, вошедших в настоящий том, особый интерес имеет исследование о Люлли и его значении в истории французской оперы и глава о Глюке. Статья о Люлли, солидно обоснованная на конкретном-историческом материале, дает очень убедительную попытку установить ближайшую связь художественной деятельности Люлли с деятельностью корифеев французского театра, а именно представителей драматургии и актерского искусства 17-го века. Позднейшие работы, касающиеся Люлли и периода его музыкальной диктатуры, опираются во многом на выводы, установленные исследованиями Ромэна Роллана.

Глава о Глюке ставит и разрешает в весьма любопытной форме вопрос о роли энциклопедистов в революции музыкальной драмы, столь неразрывно связанной с именем Глюка. Вскрывая крупное общественное значение музыкально-публицистических выступлений энциклопедистов, Р. Роллан показывает, как близки были эти «дилетанты» к кругу идей, который, в соединении с огромным творческим дарованием и высокой нравственной личностью Глюка, превратился в действенную силу революционного размаха.

Статья о Гретри, менее оригинальная со стороны общего подхода, все же чрезвычайно выпукло рисует нам, на основании автобиографических мемуаров музыканта, личность этого необыкновенного по художественно-интеллектуальной прозорливости человека, предвосхитившего целый ряд новых идей, лишь в XIX в. ставших боевыми лозунгами передового искусства.

Наконец, статья о Моцарте соединяет в себе обычную для Р. Роллана яркость изложения с какой-то

особой интимностью личного подхода к образу этого нежно любимого им композитора, по адресу которого Р. Роллан,—при всей почти суровой простоте и благородной сдержанности своего стиля—находит такие ласковые слова!

А. Римский-Корсаков.

ПОСЛЕСЛОВИЕ АВТОРА.

Статьи, составляющие этот том, все связаны общей темой: историей музыкально-театральных произведений; они появились первоначально отдельно, в различных музыкальных журналах.

Журнал *Revue d'Histoire et de critique musicales* опубликовал в июне 1902 г. введение: «Место, занимаемое музыкой во всеобщей истории» (Вступительная лекция в Музыкальной школе в Институте Высших Общественных Знаний), а в январе, июне и октябре 1901 г., исследование о первой опере, поставленной в Париже: *Opéra* Луиджи Росси.

Журнал *Revue de Paris* напечатал статьи: об опере до возникновения оперы (1-го февраля 1904 г.), Глюк (15 июня 1904), Гретри (15 марта 1908), и две первые части заметок о Люлли (15 февраля 1908).

Остальные четыре части исследования о Люлли появились в *Mercure musical* от 15-го января 1907 г.,—а в *Revue d'Art dramatique* был в 1903 г. помещен маленький портрет Моцарта, написанный на самом деле за десяток лет перед тем.

Заметки о Люлли.

I.

Человек.

Умное и грубое лицо. Густые брови. Маленькие черные глазки, окруженные красными веками, едва заметные и с трудом смотрящие на вас ¹⁾, но сверкающие умом и лукавством. Мясистый нос с раздувающимися ноздрями. Тяжелые щеки, изборожденные уродливыми складками. Толстые губы, большой своеобразный рот: выражение его, когда ему не до скомо-рошества, презрительное. Жирный подбородок, прорезанный по-середине бороздкой. Толстая шея.

Поль Миньяр и Эделинк пытаются облагородить Люлли на своих портретах; у них он более художав, в нем больше характерности; Эделинк придает его лицу черты крупной и хищной ночной птицы. Из всех портретистов Люлли, самым правдивым нам представляется Couzevox (Куазево); он отнюдь не озабочен тем, чтобы написать парадный портрет. Люлли изображен у него по-просту, каким он был в повседневной

¹⁾ Sénece, Lettre de Clément Marot, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J. B. Lully aux Champs—Elysées. (Сенесэ. Письмо Клемана Маро о том, что случилось по прибытии Ж. Б. Люлли в Елисейские Поля, Кельн, 1688 г.).

жизни, с обнаженной шеей, открытой грудью ¹⁾, с грубым и угрюмым выражением лица.

Уже Лесерф де-ля-Вьевиль пытался внести поправки в лезть официальных портретов Люлли:

«Знайте, что он был толще и ниже ростом, чем его изображают эстампы, впрочем, довольно схожие, иначе говоря: некрасивый малый, с физиономией живой и своеобразной, но отнюдь не благородной; черноволосый, с маленькими глазами, толстым носом, большим и выпяченным ртом и с такими близорукими глазами, что они почти не способны были замечать женской красоты ²⁾».

¹⁾ „Маленький человек с довольно нездоровым видом и с весьма запущенной наружностью“ (Сенесэ).

²⁾ *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française, par Lecerf de la Viéville de la Fresneuse* (1705, Bruxelles). (Сравнение музыки французской и музыки итальянской, Лесерф, де-ля-Вьевиль де-ля-Френез).

Это произведение состоит из шести диалогов между несколькими знатными людьми, встречающимися между собою то в провинциальном оперном театре на представлении Таукреда Кампра, то у кого-нибудь своего из общества.

Эти страстные любители рассуждают о сравнительных заслугах музыки итальянской и музыки Люлли, и это служит им предлогом для апологии Люлли. Они уже несколько отошли от своего героя, умершего за 18 лет перед тем, как ведутся их разговоры. Лишь старший из собеседников лично видел Люлли. Все они—накануне исчезновения того поколения, которое знало Люлли, и вместе с тем накануне исчезновения стольких драгоценных воспоминаний о нем. Им это известно. Один из них говорит:

«Воспользуйтесь памятью этих господ. Пора собрать все эти подробности... они старятся; через несколько лет они затеряются; вы их увековечите, и память вашего героя будет обязана этим вам».

Итак, это сочинение, по самому замыслу автора, представляет собой сборник устных преданий и разговоров придворных и музыкантов о Люлли. В качестве такового я и буду его часто цитировать, в моих «Заметках». Пусть не все в них отличается строгой точностью; существенно то, что книга эта отражает мнение тогдашней

* * *

В нравственном отношении Люлли пользовался довольно прискорбной славой. Известно, что, несмотря на весь свой талант, он никогда-бы не достиг того исключительного положения, которого ему удалось добиться, не будь он способен на низкие интриги, на шутство и лезть—свойства, которым он, по крайней мере не меньше, чем своей музыке, обязан покровительством короля. Известно, с помощью какого—скажем прямо—вероломства, он вытеснил Перрена и Камбера, основателей Французской Оперы, и предал Мольера, другом и компаньоном которого был ¹⁾. Его счастье, что Мольер умер внезапно: не то не выйти бы ему победителем из борьбы, так неосторожно им затеянной.

Впоследствии, хотя ему и не приходилось больше к своему счастью наталкиваться на столь же крепкого бойца, он, тем не менее, совершал ошибки, недостаточно щадя людей, которых считал безобидными, и эти люди с лихвой отплатили ему за причиненное им зло. Я имею

публики о Люлли.—Образ получается несомненно прикрашенный, так как автор—фанатический поклонник Люлли. Тем не менее, это образ весьма живой, за которым не трудно почувствовать подлинный лик Люлля.

Лесерфом де-ля-Вьевиль пользуются почти все, кто когда-либо писал о Люлли, после него; но все эти писатели по большей части тщательно воздерживаются от упоминания его имени, бесцеремонно его обирая. Так поступают: Бошерон в своей «Жизни Кино» (1715) (Bocheron, Vie de Quinault);—Titon du Tillet в *Parnasse français*, 1732;—Le Prévost d'Exures в своем „Lully musicien“ 1779.

¹⁾ История эта слишком известна, чтобы ее здесь передавать. Я отсылаю читателя к превосходной книге Nutter et Thoinon: „Les origines de l'Opéra français“, 1886. (Нюттер и Туанон. Происхождение Французской Оперы).

ввиду Гишара и Лафонтена и их язвющие сатиры, пригвоздившие Люлли к позорному столбу.

Гишар, один из его соперников, от которого он хотел избавиться, обвинив его в покушении на отравление, без труда доказал полную свою невинность и опубликовал по адресу Люлли ужасные памфлеты. Лафонтен, которого Люлли провел за нос, заказав ему оперное либретто, а затем отказавшись от него, отомстил композитору, набросав его портрет в следующем злом маленьком шедевре, носящем название «Le Florentin», («Флорентинец»):

Le Florentin
Montre à la fin
Ce qu'il sait faire.

Il ressemble à ces loups qu'on nourrit, et fait bien,
Car un loup doit toujours garder son caractère,
Comme un mouton garde le sien ¹⁾.

Я не знаю, был-ли Люлли волком, но Лафонтен несомненно не был овцой. Неосторожно было-бы принимать без проверки злые насмешки, диктуемые писателю его оскорбленным тщеславием. Лафонтен—«литератор» и способен на все, когда задето его авторское самолюбие. Он сам в этом сознается в своем *Épître à Madame de Thianges*.

Vous trouvez, que ma satire
Eût pu ne se pas écrire
.....
J'eusse ainsi raisonné si le ciel m'eût fait ange
Ou Thiange
Mais il m'a fait auteur, je m'excuse par là.

¹⁾ „Флорентинец уж покажет, на что он способен. Он уподобляется тем волкам, которых прикармливают: и он прав, ведь, волк должен всегда сохранять свой нрав так же, как и баран своей“.

Auteur, qui pour tout fruit moissonne
Quelque petit honneur, qu'un autre ravira.
Et vous croyez qu'il se taira?
Il n'est donc pas auteur, la conséquence est bonne ¹⁾.

Более того, Лафонтен предложил Люлли не только взять назад свои оскорбления, если тот согласится написать музыку на либретто «Дафнэ», но и воспеть хвалу композитору: ²⁾.

Si pourtant notre homme se pique
D'un sentiment d'honneur, et me fait à son tour,
Pour le Roi travailler un jour,
Je lui garde un panégyrique.
Il est homme de cour, je suis homme de vers,
Jouons-nous tous deux de paroles
Ayons deux langages divers,
Et laissons les hontes frivoles.
Retourner à Daphné vaut mieux que se venger ³⁾.

Это признание, полное простодушного цинизма, заставляет нас быть несколько на-стороже по отношению к недоброжелательным инсинуациям столь законченного «автора».

¹⁾ Послание г-же де-Тианж: Вы находите, что я мог бы не писать своей сатиры; так-бы рассуждал и я, сделай меня небо ангелом—или г-жей Тианж; но оно создало меня автором,—и в этом мое извинение. Автор, пожинающий за все труды крупницу славы, которую у него похитит кто-нибудь другой—и вы думаете, что он станет молчать? Значит, он не автор, единственный вывод.

²⁾ Как он говорил, так и сделал. «Примирение было столь полным и искренним», пишет Валькенер (Walckenaer), что Лафонтен уничтожил сатиру, которая была напечатана лишь после его смерти, и впоследствии написал для Люлли два посвящения в стихах—одно для оперы *Amadis*, а другое для—*Roland*.

³⁾ Если, однако, этот человек сочтет делом чести выполнить свои обязательства и, в свою очередь, даст мне как-нибудь поработать для короля, то у меня в запасе для него есть панегрик; он—придворный стихотворец, не будем оба шепетливыми к словам, будем двумя лицами и отбросим пустой стыд; лучше вернуться к Дафнэ, чем мстить.

У Лесерфа де-ля-Вьевилль—совсем другие песни.

«У Люлли было доброе сердце, скорее сердце ломбардца, чем флорентийца—никакого лукавства, злопамятства; спокойное и ровное обхождение; держась на равной ноге с самыми маленькими музыкантами и не зная высокомерия, он выказывал лишь больше резкости и меньше вежливости, чем то подобало великому человеку, долгое время вращавшемуся при утонченном дворе».

Возможно, что в ту эпоху, когда Лесерф знал Люлли, последний, добившись своих целей и не нуждаясь больше в обмане, и держал себя добродушным человеком. Люди его сорта, раз уж достигнув победы, не отличаются злопамятством. Человек, вышедший из таких низов, человек, которому пришлось вытерпеть столько обид, пока он не добился удачи, был забронирован от унижений; ему было не до того, чтобы думать о своих врагах: он думал о самом себе.

Люлли обладал чрезвычайным честолюбием. Ему было мало безраздельно властвовать во всем царстве музыки. Он не успокоился, покуда его не возвели в дворянство и не сделали секретарем короля. Последнее далось ему не без труда,—стоит познакомиться с этой историей в пересказе Вьевилля: она рисует неслыханную, дерзкую настойчивость Люлли. Лувуа ¹⁾, возмущался подобными притязаниями со стороны «человека, единственная заслуга которого», по его словам, «состояла в том, что он умел заставлять смеяться». Люлли ответил ему:

«Кой чорт! Вы сами сделали-бы то же, если-бы умели».

¹⁾ Один из могущественных сановников эпохи Людовика XIV.

Прим. ред.

Дерзкий ответ! Во всем государстве лишь г. Маршал де-ла Фейльяд да Люлли были в состоянии ответить таким образом г. де-Лувуа.

Последнее слово осталось за Люлли. Он был назначен секретарем короля.

В день своего назначения он предложил старейшим и влиятельнейшим лицам из своих сослуживцев блюдо собственного приготовления: оперу. Их было человек 25—30, получивших в этот день по всей справедливости лучшие места в первых рядах амфитеатра: Государственная канцелярия в полном составе—два-три ряда важных лиц, в черных мантиях и в больших касторовых шляпах; с серьезностью, достойной восхищения, слушали они менуэты и гавоты своего собрата музыканта.

Столь дерзкое честолюбие не лишено оттенка законной гордости в великом художнике-разночинце, сознававшем себя ровней самым знатным господам. Это заявление прав гения предвещает уже Глюка, на которого Люлли походил во многом.

Подобно Глюку, Люлли понял всемогущество денег в современном обществе; и его деловое чутье помогло ему составить значительное состояние. В качестве музыкального суперинтенданта и маэстро королевской семьи, он получал жалованье в 30.000 ливров. Его брак в 1662 г. с дочерью знаменитого Ламбера, придворного учителя музыки, принес ему 20.000 ливров приданого. Сверх того, он получал доходы с Оперы и особые подарки от короля. У него же явилась мысль вложить большую часть своего состояния в спекуляции людей, строивших в то время целый новый квартал на землях Butte des Moulins ¹⁾. Он не нашел нуж-

¹⁾ Так назывался в то время квартал Св. Рока в Париже, где находился двойной холм, образовавшийся из кучи обломков парижских зданий.

ным обращаться к деловым людям. Он сам, как это показал г. Эдмон Радэ ¹⁾, выполнял все свои сделки, торговался при покупке земель, вел постройки, договаривался с рабочими. Никогда не брал он себе доверенного лица. В 1684 г. Люлли владел в Париже шестью домами, им самим построенными, которые он сдавал под квартиры и лавки. В Пюто у него была дача с садом, в Севре—другая. Наконец, он готов уже был приобрести барское поместье, графство Гриньон, за которое накинул лишних 60.000 ливров против первого президента. Это вызвало скандал. В одном из писем того времени ²⁾ мы встречаем жалобы на возможность подобных фактов.

— «Видано-ли, чтобы какой-то шут посмел стать обладателем таких поместий? Богатство человека этого сорта превосходит богатства первых министров других европейских государей».

Действительно, Люлли оставил после смерти—пятьдесят восемь мешков с луидорами и испанскими дублонами, серебро, драгоценные камни, бриллианты, значительную движимость и недвижимость, векселя, пенсии, и т. д.,—сумму, в конечном итоге доходившую, по словам г. Радэ, до 800.000 ливров, что составляет на нынешние деньги два миллиона.

Это состояние и эти отличия отнюдь не вскружили голову Люлли. Он ничем не рисковал. Он не был настолько глуп, чтобы за свой счет разыгрывать «Мещанина во дворянстве» и находить удовлетворение своего самолюбия в том, чтобы давать себя облапоши-

¹⁾ В весьма любопытной книге под заглавием: *Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien*. (Люлли, делец, собственник и музыкант, 1891).

²⁾ Письмо неизвестного к Г. Кабар де-Вилленев (цитируемое г. Радэ).

³⁾ По инвентарю его имущества, составленному в 1687 г.

вать знатым господам. Он обогащался ради самого себя, а не ради других. Это-то ему меньше всего и прощали.

C'est un paillard, c'est un mâlin,
Qui tout dévore,
Happe tout, serre tout, il a triple gosier,
Donnez-lui, fourrez-lui, le gloud ¹⁾ demande encore,
Le roi même aurait peine à le rassasier ²⁾.

Он был скуп; придворные называли его «скрягой»: не то, чтобы он редко угощал их, но он угощал их без особой щедрости. Он говорил, что не желает быть похожим на людей, задающих пир горой каждый раз, как им приходится угощать знатного сеньера,—который по уходе не стесняется, над ними-же насмехаться. В этой скарденности заключался свой здравый смысл ³⁾.

В сущности, Люлли не был скупцом. Он умел тратить деньги кстати. Например, когда надо было кому-нибудь угодить ⁴⁾. Еще лучше он умел это делать для собственного удовольствия. Он вел веселую жизнь.

¹⁾ «Обжора», так называет Люлли, тот же Лафонтэн.

²⁾ «Это—развратник, это грубиян, который все пожирает, все хватает, все подбирает, у него тройная глотка; давайте ему, пичкайте его—обжоре все мало, самому королю трудно было-бы его насытить».

³⁾ Лесерф де-ла-Вьевиль.

⁴⁾ Во время заключения Нимегского трактата он пустил перед своим отелем фейерверк в честь мира и короля. В день рождения герцога Бургонского он устроил даровое представление Персея для жителей Парижа, присоединив к этому чрезвычайные увеселения. Вход в зал вел через триумфальную арку, которая, по выходе с представления, казалась публике залитой огнем; а над нею мало-помалу восходило солнце. Это солнце было составлено из тысячи с лишним огоньков. Затем было выпущено свыше шестидесяти ракет одна за другой и вплоть до полуночи фонтаном било вино.

Лесерф говорит, что, «заразившись склонностью немножко распутного француза к вину и к яствам, он сохранил склонность итальянца к скупости». Его кутежи в компании с кавалером де-Лоррэн были известны всем; и этот разгул, в котором даже сами поклонники Люлли находили, если не извинение, то, по крайней мере, объяснение для некоторых небрежностей в его творчестве ¹⁾,—способствовал, быть может, его преждевременной смерти.

Все это отнюдь не мешало Люлли быть во благовремени добрым семьянином. И жизнь у него распалась на две половины; до самого конца он сумел сохранить отличные отношения с женой. Он питал большое уважение к ней и к своему тестю, Ламберу ²⁾. Последнему он отвел помещение в своем особняке на улице св. Анны и помог ему обзавестись дачей в Пюто. Люлли настолько доверял уму своей жены, что предо-

¹⁾ Одному из персонажей Лесерфа, критикующему какое-то место в *Амадис*, кавалер отвечает: «Мой бедный друг, Люлли остается Люлли, как сказал г. де-ла-Брюйер; но Люлли был человеком и человеком, преданным своим удовольствиям».

²⁾ «Хороший муж?»—спрашивает Лесерф,—не плохой. Он называл Ламбера всегда: мой тесть.

По правде говоря, Сент-Эвремон намекает, что если-бы Люлли потерял свою жену, то не поднял-бы столько шума, как Орфей.

On t'aurait vu bien plus de fermeté
Que n'eut Orphée en son sort déplorable,
Perdre sa femme est une adversité;
Mais ton grand coeur aurait été capable
De supporter cette calamité.
En tout, Lully, je te tiens préférable.

(В тебе мы-бы увидели куда больше твердости, нежели в Орфее в его плачевной судьбе; потерять свою жену—это бедствие, но твое великое сердце было-бы способно перенести это несчастье).

ставил в ее распоряжение свой кошелек ¹⁾ и поручил в завещании именно ей, а не своим сыновьям или ученикам ведение и полное управление своим созданием, *Оперой* ²⁾).

И этот ловкий человек нашел возможность придать и своему концу назидательность. Известно, что на исходе 1686 г. Люлли, дирижируя в церкви Фельян, на улице Сент-Онорэ, *Te Deum*, по случаю выздоровления короля, сильно ударил себя по кончику ступни палкой, которой отбивал такт. На маленьком пальце образовался нарыв; болезнь из-за недостаточно энергичного лечения перешла в гангрену, от которой Люлли и умер 22 марта 1687 г. пятидесяти трех лет от роду. Покуда он не терял надежды на выздоровление, он сохранял также и свой лукавый склад ума, как это видно из знаменитых анекдотов, более или менее достоверных, один из которых изображает нам, как он пытается надуть небеса.

Духовник Люлли, говорит легенда ³⁾, согласился дать ему отпущение грехов лишь под условием, чтобы он бросил в огонь все, написанное им для новой его оперы *Achille et Polixène*; (Ахилл и Поликсена); Люлли подчинился с христианским смирением; он велел передать духовнику партитуру, духовник сжег дьявольскую рукопись. Люлли стало как будто лучше. Один из принцев, навещавших его, узнал про этот назидательный поступок.

¹⁾ «Он брал на мелкие удовольствия доходы со своих сочинений, от 7—8 тысяч ливров ренты,—предоставляя жене управлять всем остальным» (Лесерф де-ла-Вьевилль).

²⁾ ... желает, чтобы поименованная особа, его супруга, руководила всем, что относится к вышеупомянутой Академии Музыки или Опере, без каких-либо изъятий или оговорок.

³⁾ Рассказанная Лесерфом.—Какова-бы ни была ее точность, эта легенда, возникшая тотчас-же после смерти Люлли, отражает мнение, которое было составлено о нем его современниками.

«Ну, что Баттист, говорят ты бросил в огонь свою оперу? Чорт возьми, да ведь ты с ума сошел, что поверил бредням какого-то янсениста и сжег прекрасную музыку».

«Успокойтесь, Монсиньор, успокойтесь», ответил ему Люлли на ухо». Я хорошо знал, что делаю,—у меня есть копия».

Вскоре вслед за тем наступил рецидив болезни.

На этот раз неизбежная смерть вызвала в Люлли самые горячие угрызения, заставила его говорить и делать прекраснейшие вещи. Итальянцы—мастера по части утонченностей покаяния, как и во всем остальном. Люлли обнаружил порывы кающегося грешника своей страны. Он велел положить себя на пепел, с веревкой вокруг шеи, и совершил публичное покаяние ¹⁾.

А его пышная эпитафия в церкви Св. Отцов ²⁾ гласит:

«Бог, одаривший его всеми музыкальными талантами превыше всех людей его века, дал ему в награду за неподражаемые песнопенья, сочиненные им во славу Господа, по истине христианское терпение в острых страданиях болезни, от которой он умер, после того, как вкусил святых тайн с примерным смирением и благочестием».

¹⁾ Лесерф прибавляет, что, «повернувшись на кровати, он запел шуточную арию: «Надо умирать, грешник, надо умирать». Но так как сам Лесерф, повидимому, не очень уверен в правдивости этого рассказа, то и мы разделяем его сомнения.

²⁾ Notre-Dame des Victoires, его приход.

II.

Музыкант.

Со всеми своими пороками, этот хитрец, этот мастер по части всякого жульничества, этот «скряга», «обжора», этот «распутник», «грубиян», какими-бы именами современникам Люлли ни заблагорассудилось его обзывать, был очень крупным художником и музыкальным диктатором Франции.

«Музыка короля», находившаяся под управлением суперинтенданта, распалась на три различных отдела La Chambre, La Chapelle и Grande Ecurie (Камера, Капелла и Музыка больших придворных выездов). La grande Ecurie, состоявшая исключительно из инструменталистов, образовывала оркестр охотничьей музыки, музыки шестив и празднеств на открытом воздухе. В La Chambre входили различные камерные и придворные виртуозы, «la bande des 24 violons» или «Grande Bande» (оркестр короля из 24-х скрипачей), игравшая на обедах короля, и «les petits violons» (маленький оркестр скрипачей), сопровождавший короля в его путешествиях и его походах ¹⁾. Капелла, в начале царствования, состояла исключительно из вокалистов.

¹⁾ При больших церемониях оба оркестра скрипок и музыка придворных выездов объединялись под управл. инем суперинтенданта. Люлли, начиная с 1652 г., был «инспектором инструментальной музыки», а с 1653 г. композитором Камеры—пост, который он занял после итальянца Лашарина.

²⁾ Она насчитывала четырнадцать взрослых певцов, восьмерых детей и исполнителя на рожке (серпенте). Об органисте не упоминается. Капелла исполняла мессы и мотеты на 4, 5 и 6 голосов, без инструментального сопровождения, под управлением двух младших регентов Капеллы, поочередно служивших по семестру См. Мишель Брэнс. Mischel Brenet, La musique sacrée sous Louis XIV (Tribune de St.—Gervais, февраль—апрель 1899 г.).

Таковы были музыкальные средства, которыми располагал Люлли. Он не только удвоил эти средства, соединив силы капеллы и камеры, до того времени отдельные, реформировав ту и другую, введя в религиозную музыку Версаля стиль и инструментально-вокальные средства театра ¹⁾, придав даже дивертиссементам камеры пышный и торжественный характер, так хорошо согласовавшийся с духом короля,—он еще, сверх того, чудесным образом расширил свои музыкальные владения, присоединив к ним новую область, которой суждено было тотчас-же превзойти по значению все остальные, вместе взятые: Оперу.

И в этой области Люлли установил для себя нечто вроде наследственного удела, обеспечив себе исключительную привиллегию:—«дабы ему пользоваться ею пожизненно, а после смерти тому из его детей, кото-

¹⁾ Со времени назначения в 1663 г. Анри Дюмона, на должность под-регента, была сделана первая попытка обновления королевской капеллы. Был введен орган, с двумя или тремя пюльтами скрипок или альтов. Но в особенности стиль изменился с того времени, как король и двор обосновались в Версале. Люлли предложил свою труппу певцов и инструменталистов и сам изготовил образчики нового стиля: он написал большие псалмы на 8 и 10 голосов с двумя хорами, с полным оркестром—настоящие духовные перы или драматические кантаты, в которые входят речитативы, арии, дуэты, трио, хоры, симфонии, носящие грандиозный, а порой и патетический, но довольно мало-религиозный характер (См. Brenet, *ibid* и H. Quitard, Henri Dumont). Вся эта сторона гения Люлли заслуживала-бы специального изучения, не менее, чем его исключительно богатая и блестящая деятельность в области придворных балетов и королевских дивертиссементов. Эта задача не входила в наши намерения в данных заметках, стремящихся всего лишь набросать роль Люлли в истории нашей музыкальной трагедии».

«Чтобы понравиться, требуется двадцать клавесинов.

У его инструментальных концертов громовая звучность, а его вокальные концерты походят на громкие возгласы солдат в день битвы». (Лафонтэн, послание к г. де-Низэ).

рый будет назначен и утвержден в этой должности» ¹⁾. Он укрепил свои права, опираясь на драконовские повторные запрещения, направленные против всякой попытки соперничества ²⁾, равно как и на признанное за ним право открывать музыкальные школы в Париже и всюду где он найдет нужным для блага и пользы Академии, даже на право печатать по собственному усмотрению свою музыку и либретто.

Таким путем он присвоил себе власть надо всей музыкальной жизнью. Ничто не могло противостоять ему. Он раздавил все соперничавшие с ним силы ³⁾ и всеми средствами утвердил централизацию управления и единство стиля во французском искусстве, столь блестящем, но столь анархическом до появления Люлли. Он был Лебреном в музыке, даже еще боль-

¹⁾ Жалованная грамота от 12 марта 1672 г., уполномочивающая Люлли учредить в Париже Королевскую Академию музыки—«дабы устраивать представления музыкальных пьес, сочиненных, как французскими стихами, так и на других иностранных языках».

²⁾ «Запрещается кому-бы то ни было давать какие-либо представления, сопровождаемые более, чем двумя ариями и двумя инструментами без письменного разрешения г. Люлли» (1672). — Указ от 20 апреля 1673 г., запрещающий комедиантам пользоваться больше, чем двумя голосами и двумя скрипками.

³⁾ Между прочим, и старого своего врага „La maîtrise la Confrérie de St. Julien-des-Menestriers.—Музыкальную школу братства Св. Юлиана, которая долгое время наносила ущерб „Музыке короля“; была даже минута, когда она, находясь под управлением „короля скрипок“, Гильома Дюмануара, чуть не поглотила своей соперницы без всякого протеста со стороны суперинтенданта Боссе. Она напала и на Люлли и возымела претензию оспаривать у него монополию на обучение своих скрипачей. Ей пришлось плохо. Люлли добился ее закрытия; вызвав оскорбительное постановление в 1673 г. „Король скрипок“ официально отрекся от своего призрачного королевского достоинства в 1685 г. (См. J. Ecorcheville, *Vingt Suites d'orchestre du XVII s. français*, 1906, in Schletterer, *Geschichte der Spielmannszunft. in Frankreich und der Pariser Geigerkönige*, 1884, Berlin

шим самодержцем, господство которого пережило его самого.

Каким чудом человеческой воли мог достичь этого маленький флорентинский крестьянин ¹⁾, первые шаги которого в искусстве были столь скромными?

Он только и умел, что петь и играть на гитаре, когда двенадцати или тринадцатилетним мальчиком приехал во Францию вместе с кавалером де-Гизом. Единственным учителем его был францисканский монах во Флоренции. Впоследствии, став уже знаменитым, он тем не менее не пренебрегал гитарой.

«Когда ему под руки попадался этот котелок, из которого он умел извлекать больше, чем кто-либо, его забавляло брэнчание на нем. Он сочинил для гитары до сотни менуэтов и курант, которых не записывал» ²⁾.

В Париже, будучи поваренком Mademoiselle (сестры короля), Люлли открыл в себе новый талант; он стал пиликать на скрипке. Граф де-Ножан заметил это и отдал его в ученье. Люлли быстро сделался одним из первых скрипачей своего времени.

«Люлли играл божественно. Со времени Орфея, Амфиона и прочих никто не извлекал из скрипки звуков, подобных тем, какие извлекал из нее Люлли. Но он повесил свою скрипку на гвоздь за несколько лет перед тем, как стал властителем оперы. С того дня, как король назначил его суперинтендантом, он так забросил свою скрипку, что даже перестал держать ее у себя дома—желая как будто покончить с зависи-

¹⁾ Люлли был родом из Флоренции, говорит Лесерф, «повидимому, мелкий крестьянин из ее окрестностей». — «Я флорентинец» говаривал сам Люлли.— Герцог де-ла-Ферте видел во Флоренции у великого герцога старика садовника, приходившегося Люлли не то дядей, не то двоюродным братом, и носившего то-же имя.

²⁾ Лесерф де-ля-Вьевиль.

мостью от инструмента, на котором ни за что не согласился-бы играть посредственно.

Тысячи людей просили у него, в виде милости, исполнить на скрипке какую-нибудь маленькую пьесу; он отказывал в этом и знатым господам, и свим собутыльникам, так как менее всего был робким или угодливым, усвоив привычку признавать над собой власть лишь единственного господина.

Одному лишь маршалу де-Граммон удавалось заставить Люлли время от времени поиграть на скрипке. У него был лакей, по имени Ла-Ланд, сделавшийся в последствие одним из лучших скрипачей в Европе. По окончании обеда, маршал де-Граммон просил, бывало, Люлли его выслушать и дать ему лишь несколько указаний. Являлся Ла-Ланд и играл, стараясь, без сомнения, играть как только мог лучше. Тем не менее, от внимания Люлли не ускользало, когда кое-какие места не удавались Ла-Ланду. Он брал у него из рук скрипку, а раз уж она оказывалась у него в руках, то дела хватало на добрых три часа: он разгорячался и лишь с сожалением расставался с нею» ¹⁾.

Этот талант скрипача был общепризнан за Люлли: он вошел в поговорку. Когда m-me де-Севинье желает высказать преувеличенную похвалу по адресу какого-нибудь виртуоза, она говорит, что тот «играет на скрипке лучше Баттиста».

Удача Люлли пошла от скрипки. Он поступил сначала в Grande Bande des violons du Roi, затем получил в 1652 г. общее руководство «Скрипками короля» и управление новым, им сформированным малым оркестром скрипачей (Petits violons).

Но его честолюбивые притязания шли дальше. «Сознав, что скрипка недостойна его гения»,—говорит

¹⁾ Лесерф де-ля-Вьевиль.

один мемуар 1695 г. «он отказался от нее, чтобы отдаться клавесину и сочинению музыки под руководством Метрю, Робердэ и Жиго, органиста в St.-Nicolas des Champs»¹⁾.

Может показаться удивительным, что создатель французской Оперы имел учителями трех органистов. Но, как говорит г. Пирро, школа органа была в те времена во Франции школой музыкального красноречия.

«Язык органа рассматривался, как ораторское искусство²⁾. Люлли научился здесь начаткам той риторике, в которой позже он прослыл мастером, к тому-же эти органисты писали для всех инструментов³⁾; и они были хорошими композиторами в области симфонической музыки.

¹⁾ „Основания, явственно доказывающие, что сочинители музыки или музыканты, пользующиеся клавесинами, лютнями и прочими гармоническими инструментами, никогда не принадлежали и не могут принадлежать к общине старинных жонглеров и скрипачей Парижа, 1695, (Bibliothèque Nationale).

Nicolas Métru (Николай Метрю), из Bar-sur-Aube, был регентом капеллы иезуитов в Париже. Франсуа Робердэ (François Roberday) из Парижа, был комнатным лакеем королевы Анны Австрийской, затем королевы Марии Терезы, органистов у Petits Pères и умер до 1682 г. Николай Жиго (Nicolas Gigault) из Парижа, родился в 1625 г., умер около 1707 г. был органистом в St. Nicolas-des-Champs, в St.—Martin-des-Champs, госпиталь св. Духа. Ему выпала честь быть не только учителем Люлли, но незадолго до своей смерти, и судьей Рамо в одном органном конкурсе в 1706 г.

T. A. Guilman опубликовал в Archives des Maitres de l'orgue des 15, 16 и 17 вв. два сборника органных пьес Жиго и Робердэ, с превосходными примечаниями А. Пирро.

²⁾ Церемониал Парижа, составленный Мартэнном Сонне (Martin Sonnet) в 1682 г.

³⁾ Le livre des Noëls Жиго, равно, как и органный сборник Робердэ, опубликованный г. Guilman, написаны столько же для органа сколько и для клавесина, лютни, альтов, скрипок и флейт, как это объясняется в предисловии. Жиго был записан на роль

Жиго и Робердэ обладали широкими вкусами и большой любознательностью. Робердэ, итальянец, восторженный приверженец Фрескобальди, находился в сношениях с Камбером, с Бертали, учителем музыки императора, с Кавалли, органистом, как и он¹⁾. Без сомнения, он был в курсе первых попыток итальянской оперы во Франции. Жиго, эклектизм которого опирался столь-же на пример престарелого органиста г. Руана, Тителуза, как и на Фрескобальди, брал преимущественно за образец пение. То было время, когда Нивер приглашал органистов «позаимствоваться у методы пенья». Ибо, орган, говорит он, должен подражать голосу²⁾. Оба, наконец—и Жиго и Робердэ обладали известной смелостью в употреблении диссонансов³⁾, а г. Пирро напоминает, что одним из свойств Люлли, наиболее

„сотрудника“, обучающего танцам и игре на инструментах. Он давал, вероятно, концерты у себя на дому. Робердэ участвовал в 1671 г. в церкви „Petits Pères“ в концерте из 130 музыкантов: скрипок, гобоев, труб, литавр и органа.

¹⁾ Во время пребывания Кавалли в Париже, Робердэ, печатавший тогда свой органый сборник (1660) попросил у него тему для фуги, «дабы сборник его был украшен именем этого мастера».

²⁾ Писано в 1665 г.

³⁾ Смотри любопытный пример Жиго, опубликованный г. Пирро в «Revue musicale» 1-го октября 1903 г.,—ход септимами, с альтерацией или-же фигурациями квинты. Робердэ выставляет даже в предисловии к своему «Органному сборнику» дерзкое требование свободы искусства по отношению к школьным правилам:

«В этом труде встретятся, быть может, кое-какие места слишком смелые для людей, столь крепко привязанных к старым правилам, что они не верят в возможность когда либо от них отрешиться. Но надо иметь в виду, что музыка создана, чтобы услаждать слух; и, следовательно, если я с ними соглашаюсь, что работник никогда не должен преступать правил своего искусства, они также должны согласиться с тем, что все, кажущееся уху приятным, должно всегда признаваться правилами музыки. Итак, по этому вопросу надо советоваться с ухом».

Это заявление, полное здравого смысла и хорошего реализма, не пропало даром для Люлли.

интенсивность должны были поразить Люлли не менее, чем поэтическая свежесть его пасторальных образов¹⁾.

Быть может, Люлли были известны также некоторые произведения флорентинца Чести, регента капеллы императора. В первое время царствования Людовика XIV между двумя дворами, Парижским и Венским, шло постоянное соревнование; они стремились перецеголять друг друга в великолепии, и артисты их были соперниками. Чести был, разумеется, отлично осведомлен о французских вкусах²⁾.

Ленивый, прекрасно одаренный, гораздо более утонченный гармонист, чем Люлли, поэт-музыкант элегического склада и, вместе с тем, один из творцов музыкальной комедии, он создал несколько типов увертюры, инструментальных симфоний или сонатин, оперных прологов,³⁾ совершенно в духе Люлли. Даже среди

¹⁾ У Кавалли имеется целый ряд сцен Сна, которыми мог вдохновиться Люлли. Трудно поверить, чтобы последнему не были известны, между прочим, сцена такого рода из *Eritrea* 1652 г., престельная ария Цецинды: *Doble sonno, amico nime* (акт I, сцена XIX), с ее убаюкивающим аккомпаниментом трех альтов.—См. также пасторальную сцену Праздника в *Ercole* и следующие за ней хоры *Dogmi, dogmi, o sonne*.

Музыкальная архитектоника *Ercole* Кавалли обнаруживает, впрочем, мало сходства с построением будущих опер Люлли: значительная роль симфонии, фугированный стиль увертюры, с гордыми, прерывистыми ритмами, структура пролога, хоры и танцы в конце действий, мелодии, поющие в ритме танца, и смесь в одном и том-же напеве трех и четырехдольных размеров.—Тем не менее, следует признать, что сам Кавалли в этом произведении немного приспособился ко вкусу, господствующему в то время во Франции.

²⁾ Он пользуется сознательно известными приемами французского инструментального стиля (*Serenata* 1662 г.). Возможно предположение, что он совершил путешествие по Франции около 1660 г.

³⁾ В частности, в *Dori* 1661 г. и *Pomo d'Oro* 1666—7 г. Но не надо забывать, что Чести достиг вершины славы в то время, как Люлли еще только начинал свою карьеру; дивертиссементы Люлли стали уже распространяться по Европе и им, подобно французским

его арий, в общем, иных по стилю, порой встречаются эти речитативные мелодии, рисунок которых точно воспроизводится с теми-же самыми словами в течение одной и той-же сцены, обрамляя рассказ на манер Люлли. Такова, в *Pomo d'Oro* (Золотое яблоко) в 1667 г., прекрасная жалоба Энноны, заставляющая вспоминать о томной жалобе Рено в *Армиде* Глюка: *Armide, vous m'allez quitter?* (Армида, вы меня покидаете?).

Мог-ли, наконец, Люлли не знать Луиджи Росси, который за двадцать пять лет перед ним ввел в Париже итальянскую оперу и сам дал один из наиболее совершенных ее образцов¹⁾.

Но каковы-бы ни были заимствования Люлли у итальянских композиторов, они всегда кажутся заимствованиями не итальянца, стремящегося итальянизировать приютившую его страну, а француза, берущего от искусства других стран лишь то, что можно согласовать с духом его народа и что может приттись под стать его гению.

Мышление и стиль Люлли — чисто-французские. Люлли был французом, притом консервативного склада — до такой степени, что в то время, как итальянцы, создатели оперы, распространяли ее по всей Европе, Люлли вплоть до сорока лет оставался ее отъявленным

модам, подражали при других дворах. Образовался международный стиль, над которым больше всего поработали Париж, Вена и итальянские города. Я склонен все-же думать, что Люлли, ум у которого превышал его изобретательность, а организаторский талант — талант творческий, заимствовал, вероятно, от других больше, чем сам им давал.

¹⁾ Я хочу лишь мимоходом затронуть вопрос, еще весьма темный, об отношении Люлли к его итальянским и французским предшественникам. Неустанные труды г. Киттара с каждым днем помогают выяснению этого вопроса, и г. Анри Приюньер собирается посвятить ему одну из глав подготавливаемого им ныне труда об Эстетике Люлли.

противником. Никто с большим упорством не хулил первых попыток Перрена и Камбера в этой области. До 1672 г.—тот самый год, когда он поставил свою оперу,—Люлли утверждал, по словам Гишара и Саблера¹⁾, что создание оперы на французском языке—вещь невозможная. Все его честолюбие укладывалось в границы комедии-балета, этого старинного французского жанра; и лишь мало-по-малу, наученный успехом Перрена не менее, чем мнением Мольера, собиравшегося основать во Франции лирический театр²⁾, он решился основать сам этот театр и приберечь для себя его славу.

Но с того дня, как Люлли принял это решение, никто с большим пониманием, чем он, не сумел проникнуть в дух нового искусства, никто не отдавался ему с большей энергией и постоянством. Начиная с 1672 г. — год открытия его оперного театра, — до 1687 г.,—года его смерти,—он писал и ставил ежегодно по новой опере.

* * *

«Он писал по одной опере в год, сочиняя в течение трех месяцев. Он целиком уходил в работу—с чрезвычайной настойчивостью и усидчивостью. Остальное время года занимался мало — час, другой, от времени до времени, по ночам, когда ему не спалось, по утрам,

¹⁾ Авторы оперы: *le Triomphe de l'Amour*, представленной в Saint-Germain-en-Laye в 1672 г.

²⁾ Повидимому, это Мольеру,—более, чем кому-либо из великих драматических писателей его времени занятому вопросом о связи музыки и театра,—пришла в голову первому мысль откупить у Перрена его привилегию на Оперу. Он доверился Люлли, который поспешил воспользоваться этим проектом для себя лично, вытеснив Мольера. См. *Sénece, Lettre de Clément Marot (1688) и Nuietter et Thoinan. Les origines de l'opéra français (1866).*

пропадавшим для удовольствий. Весь год, однако, воображение его было направлено на оперу, над которой он работал, или которую только что закончил; доказательство тому, что когда удавалось упросить его что-нибудь спеть, он пел обыкновенно, выбирая какой-нибудь отрывок именно оттуда»¹⁾.

Не будем удивляться, что Люлли посвящал сочинению всего три месяца в году: сочинение составляло одну лишь часть его задачи; ему надо было создавать не только самые произведения, но и их исполнителей.

Первым делом было для него обзавестись поэтом ибо в те времена музыканты не стремились еще быть сами для себя поэтами. Не то, чтобы Люлли был к этому способен менее других. Он был человеком с умом и с выдумкой.

Он обладал живостью, отличался брызжущим остроумием и оригинальностью и умел великолепно рассказывать, хотя и с шумливостью скорее итальянской, нежели французской... Он сочинял милые стихи, французские, итальянские. Все итальянские слова в *Quinault'se* (Мольера) принадлежат ему.

Несомненно, что он подправлял кой-какие места в своих оперных либретто. Но он не доверял своему уменью; и слишком ленивый, чтобы взвалить на себя большой труд, он стал искать—и он нашел себе автора: Кино (*Quinault*).

Мы не в праве говорить, что это было делом удачи. Тут не было места случайности: главную роль сыграли ум и воля Люлли. Он не только сумел выбрать среди других, более крупных поэтов, такого, искусство которого лучше всего могло слиться с его музыкой и сохранил к нему исключительное расположение, не взвизывая на мнения почти всех умников, но он действительно

создал себе поэта, сделал из него того, кем Кино остался и на будущие времена—трогательного и страстного поэта Армиды¹⁾.

В наши намерения не входит изучение Кино и его поэтического творчества. Он был, как говорит Перро, «одним из тех счастливых талантов, которым удается все, за что они ни возьмутся»²⁾.

«Высокий, хорошо сложенный, мужественной наружности, с голубыми томными глазами на выкате, светлыми ресницами, с высоким лбом широким и гладким, с продолговатым лицом, красивым носом и приятным ртом, он был умнее, чем можно себе представить, ловок, вкрадчив, нежен и страстен. Он писал и говорил весьма правильно; очень мало людей умели достигать изящества его выражений в дружеских беседах».

Ловкий адвокат и изысканный оратор, аудитор контрольной палаты, плодовитый автор, способный писать до трех комедий и двух трагедий в год³⁾, законченный светский человек.

Он был услужлив без низкопоклонства, говорил обо всех только лишь хорошее, никогда ни о ком не отзывался плохо, в особенности об отсутствующих, либо затушевывал их недостатки и извинял их; это создало ему много друзей и ни одного врага; он обладал тайной—заставить всех любить себя⁴⁾.

¹⁾ Армида — последняя опера Кино. Пусть измерят путь, пройденный им, начиная с Альцесты.

²⁾ Les Hommes illustres (1696).

³⁾ Boscheron, vie de Quinault (1715).

⁴⁾ «Страсть, более всего владевшая им», продолжает Бошерон, «была любовь; но он руководил ею всегда так умело, что мог справедливо похвастаться, что она не заставила его сделать ни одного ложного шага, несмотря на горячность, которую он обычно внушает другим. Никто не проявлял столько ума при встречах с глазу на глаз».

Нельзя ли применить ту же любезную критику и к операм Люлли?

Можно судить о мягкости его характера по тому факту, что несмотря на язвительность, проявленную по отношению к нему Буало, Кино никогда на него не сердился; более того, он добивался — и ему это удалось — сделаться другом Буало¹⁾.

Последний сам восхваляет полнейшую честность и крайнюю скромность того, кто столько времени был его жертвой.

Все эти черты характера: изумительная легкость гибкость в работе, позволяющие ему делать две вещи зараз, подобно Люлли, заниматься и делами, и искусством; эта мягкость, эта услужливость, которая должна была превратить его в послушное орудие сильной воли,—сколько качеств, обрекавших его быть избранным Люлли, искавшим не сотрудника, а подручного для своей задачи²⁾.

Мы можем употребить смело это слово «задача», так как работать на Люлли было делом не легким «Он привязал к себе Кино,»—говорит Лесерф,—«тот был его поэтом». Он платил ему 4000 ливров за оперу³⁾. Таким образом Кино состоял у него на службе⁴⁾.

¹⁾ Буало пишет: «Господин Кино, несмотря на все наши поэтические рапри, умер моим другом». (Réflexions critiques sur quelques passages de Longin).

²⁾ Есть, впрочем, основание думать, что Кино обязан этим выбором благоволению короля не менее, чем благосклонности Люлли. Он был, до Расина, самым совершенным представителем двора и огорчения Корнеля (см. предисловие к Sophonisbe). Первая попытка сотрудничества Кино с Люлли была сделана в Психее (1670).—Начиная с Кадма и Гермियोны (1673), он стал единственным патентованным поэтом Оперы, вплоть до 1868 г.—за исключением 1678 и 1670 г.г., когда Люлли положил на музыку Психею Тома Корнеля и Беллерофона Тома Корнеля и Фонтенеля.

³⁾ Сверх того, 2000 ливров пенсии, обеспеченной за ним королем.

⁴⁾ «Этот великий человек, состоявший у него на жалованьи...», говорит Ж. Ж. Руссо.

последний не соглашался на такое сотрудничество¹⁾, а потому, что Кино был более способен передавать в стихах музыкальные намерения Люлли. Он был так уверен в способности своего либреттиста угадывать его желания и в его готовности следовать им, что в некоторых случаях писал свою музыку, не имея еще стихов.

«Для дивертиссементов Люлли сперва сочинял музыку арий. Затем он делал наброски стихов, точно так же он поступал, имея в виду и отдельные оживленные места. После он посылал тетрадь к Кино, который прилаживал к ней свои стихи»²⁾.

* * *

Вот, наконец, та или иная сцена принята Люлли. Посмотрим на него во время работы.

«Он читал текст до тех пор, пока не запомнил его почти наизусть, затем усаживался за клавишину, принимался все вновь и вновь распевать текст³⁾, ударяя по

1) Расин очень охотно шел на это. Предлагаю обратиться к рассказу Буало в его предисловии к Прологу Оперы. Оттуда видно, что Расин согласился написать для Люлли оперу под названием «Падение Фазтона» (*Chute de Phaëton*), что он даже написал и читал королю несколько отрывков; что Буало также без всяких затруднений согласился написать к опере пролог и, действительно, частично написал его. Если этот проект не осуществился, то это не потому, что сами Буало и Расин от него отказались. Это было, рассказывает Буало, результатом того, что г. Кино явился к королю со слезами на глазах и указал ему на обиду, которая должна его постигнуть. Король, растроганный, отнял этот сюжет у Расина и Буало и вернул его Кино.—Мы видим, что от одного Люлли лишь зависело иметь в лице Расина либреттиста. И, действительно, так оно и случилось. Расин написал для него *L'Idylle sur la Paix*. (Идиллию по случаю заключения мира), положенную Люлли на музыку в 1685 г.

2) *Lecerf de la Vieville*.

3) У него был бас—но «слабый голосок», говорит Лесерф. «Даже в преклонном возрасте он охотно пел свои арии».

клавишам. С краю около него стояла табакерка, все клавиши были засыпаны табаком: Люлли был весьма нечистоплотен... Когда он кончал свое пение, то мелодии так твердо запечатлевались у него в мозгу, что ни одна нота не могла уже возбуждать сомнений. Являлись Лялуэт или Коласс (его секретари), и он диктовал им сочиненное. На другой день он ничего больше не помнил. То же он проделывал с «симфониями», связанными со словами; а в те дни, когда Кино ничего не доставлял ему, он работал над ариями для скрипки. Когда он принимался за работу и чувствовал, что не в настроении, он часто бросал ее; ночью он снова вставал и садился за свой клавишину; и где бы он ни находился, если только его осеняла какая-нибудь мысль, он тотчас же отдавался ей. «Никогда он не терял удачного момента»¹⁾.

Другой анекдот показывает нам, как Люлли умел в качестве истого музыканта, извлекать пользу из окружающих его шумов и угадывать в ритмах природы основы своих мелодий.

«Известно, что однажды во время катания верхом, ритм шагов его лошади внушил ему идею для скрипачной арии»²⁾.

Никогда не переставал он прислушиваться к природе.

«Когда Люлли надо передать в музыке какую-либо естественную подробность,—он списывает ее с природы; он самую природу делает основой своей симфонии,

1) *Lecerf de la Vieville*.

2) Там же.—Про Бетховена рассказывают подобные же вещи. Однажды, увидев проскакавшего мимо окна всадника, он, говорят, с импровизировал мотив *allegretto* в фортепианной сонате *op. 31, № 2*, в *ре минор*. «Многие из прекраснейших его мыслей,—добавляет Черни,—зародились благодаря подобным случайностям. У него всякий шум, всякое движение превращались в музыку и ритм».

он довольствуется тем, что приспособляет природу к музыке».

Ссылаясь на одну знаменитую сцену из Изиды, Лесерф уверяет, что ему случилось самому в деревне зимой убедиться в точности этого музыкального описания:

«Когда ветер свищет и завывает в дверях большого дома, он производит шум, близкий к симфонии в Жалобе Пана».

Подражание словесной декламации, подражание ритмам голоса и предметов, подражание природе—таков вполне реалистический принцип сочинения и метод работы Люлли. Сейчас мы познакомимся с его применением.

В то время, как Кино не писал ни одного произведения, не прислушиваясь ко всевозможным советам, у Люлли дело обстояло иначе. Он не спрашивал совета ни у Академии, ни у своей любовницы ¹⁾.

¹⁾ Если у Кино была M-lle Серман, то у Люлли была M-lle Сертен (Certin) красивая клавесинистка. Но он не позволял ей вмешиваться в свою работу.

...«Certain par mille endroits également charmante,
Et dans mille beaux arts également savante,
Dont le rare génie et les brillantes mains
Surpassent Chambonnière, Hardel, les Couperains.
De cette aimable enfant le clavecin unique
Me touche plus que Isis et toute sa musique
Je ne veux rien de plus, je ne veux rien de mieux.
Pour contenter l'esprit, et l'oreille, et les yeux

(La Fontaine, Epître à de Niert).

«Сертен, одинаково прелестная в тысяче черт и равно сведушая в тысяче изящных искусств. Чей редкий талант и золотые руки превосходят Шамоньера, Гарделя, Куперенов. Несравненная игра этого милого ребенка на клавесине трогает меня больше, чем Изиды и вся музыка. Мне больше ничего не надо для услаждения ума, слуха и глаз». (Лафонтен).

«Он никогда не прибегал к знаниям или советам других лиц. Он проявлял даже опасную резкость, мешавшую терпеливо выслушивать чьи-либо замечания. По его собственному признанию, если-бы кто-нибудь ему сказал, что музыка его ничего не стоит, он убил бы того за подобный комплимент» ¹⁾.

Вот недостаток, который давал-бы повод заподозрить Люлли в тщеславии и высокомерии, если-бы не было известно, что он отнюдь не отличался этими свойствами. Он обязан этой нетерпимости некоторыми недочетами в различных местах своих сочинений.

Но если Люлли не допускал советов, то он охотно принимал помощь. Как ленивый и гордый художник, презирающий ремесленный труд, Люлли предоставлял своим помощникам заботиться о завершении гармонии в своих сочинениях ²⁾:

«Он сам писал все партии главных хоров и важных дуэтов, терцетов и квартетов. Помимо этих крупных

Мы видим, что здесь Люлли согласен с Лафонтеном. Забавно, однако, что лукавый флорентинец победил эту соперницу, которую ему хотели противопоставить. M-lle Certain (или Certin) была совсем молоденькой в то время, когда Лафонтен написал свое «Послание»: она была тогда ученицей De Niert, и ей было не больше пятнадцати лет. Впоследствии, по словам Walckenäer, когда Люлли развил все ее таланты, она сделалась знаменитой, благодаря прекрасным концертам у себя на дому, на которые самые искусные композиторы представляли для исполнения свою музыку.

¹⁾ Furetière, цитируемый Лесерфом.

²⁾ См. в Мещанине во дворянстве—как учитель музыки принимается за сочинение серенады.

Учитель музыки (своему ученику)—Готово?

Ученик. Да.

Учитель музыки. Посмотрим... Вот это хорошо!

Учитель танцев. Это что-нибудь новенькое?

Учитель музыки. Да, это мелодия для серенады, которую я задал ему сочинить в ожидании, пока наш хозяин проснется...

Здесь, по крайней мере, учитель воздает должное своему «ученику».

частей, он писал лишь верхний голос и бас, предоставляя своим секретарям Лалуэтту и Колассу вписывать партии альтов, теноров и квинты ¹⁾.

Каково-бы ни было наше современное мнение о подобном способе работы, он был в духе той эпохи: в других искусствах поступали не иначе, и Люлли лишь перенес в музыку приемы крупных художников 16 и 17 вв., пренебрегавших выполнением своих набросков и устраивавших у себя настоящие фабрики картин. Тем не менее, он считал себя единственным автором произведения. Горе помощнику, который вздумал бы считать себя его сотрудником: подобно тому, как Микель-Анджело прогнал своих сотрудников, помогавших ему отливать бронзовую статую Юлия II и похвалившихся, что статуя сделана мастером Анджело совместно с ними, Люлли отказал Лалуэтту лишь потому, что тот «немножко уж слишком зазнался и хвастался, что им сочинены лучшие места в «Изиде».

Как только опера бывала закончена, Люлли отправлялся играть и петь ее королю. «Король желал первым слышать его произведения. Никто не должен был знакомиться с ним ранее него» ²⁾.

* * *

Мало было написать оперу. Надо было ее поставить. Тут начиналась вторая часть задачи, не менее утомительная. Люлли был не только композитором: он был еще и директором оперы, дирижером, режиссером, директором музыкальных школ, откуда набирался персонал

¹⁾ Lecerf de la Viéville.

²⁾ Исключение делалось лишь для графа Фиэско, который имел право просмотреть и спеть несколько отрывков, и он сохранял при этом чрезвычайную скромность...

для Оперы. Ему все приходилось организовать: оркестр, хор, певцов. Он создавал все это самолично.

По части оркестра Люлли помогали три музыканта, дирижировавших под его наблюдением: Лалуэтт, Коласс и Марэ ¹⁾.

Он руководил выбором исполнителей или, вернее, был единственным их судьей.

«Он принимал к себе лишь хороших инструменталистов. Сперва он испытывал их, заставляя играть их *Les songs funestes* («Роковые сны» из *Atys* (Атис). ²⁾. Он следил за репетициями; у него был настолько тонкий слух, что из глубины театра он мог различить, кто именно из скрипачей играет неверно; он подбегал и говорил ему: «это отсебятина, в твоей партии этого нет». Люлли знали, и потому исполнители не распускались и старались работать исправно. Инструменталисты в особенности воздерживались от отсебятины. Люлли не потерпел-бы этого от них, так же, как не терпел и от певцов. Он отнюдь не одобрял их при-

¹⁾ Жан Франсуа Лалуэтт (1651—1728), хороший скрипач, был регентом в St. Germain l'Auxerrois (Сен-Жермен л'Оксеруа) и в Соборе Парижской Богоматери; он писал кантаты и мотеты. Паскаль Коллас, родом из Реймса (1649—1709) был учителем музыки и сочинил много опер. Марен Марэ (Marin Marais) (1656—1728), известный виртуоз на виолончели, также писал оперы, одна из которых «Альциона» (*L'Alcyone*) в 1705 г. прославилась.

Г. Пужен полагает, что у Люлли был, по крайней мере, первое время свой клавесин в оркестре Оперы, точно так же, как у него был таковой в театре Мольера.

²⁾ Лесерф прибавляет: «Он требовал от них беглости рук. Вы видите, что этот предел быстроты разумен и имеет известные границы».

Это замечание наводит на мысль, что уже во времена Лесерфа, при исполнении Люлли, брались более медленные темпы. Выбор этой страницы из Атиса не так плох. Там требуется большая нервная отчетливость удара: качество, которое Люлли ставил выше всего.

тязаний на знания большие, чем его собственные, и не считал их вправе прибавлять украшающие ноты в партиях. Вот в таких случаях он начинал горячиться и делать резкие и грубые выговоры музыкантам. Не раз случалось ему ломать скрипки о спины тех, кто вел себя не так, как бы ему хотелось.

По окончании репетиции, Люлли призывал к себе такого музыканта, уплачивал ему тройную стоимость разбитой скрипки и уводил его с собой обедать. Вино изгоняло злобу; и если один показывал этим пример строгости, то другой наживал на этом несколько червонцев, славный обед и хорошее предостережение¹⁾.

С помощью такой строгой дисциплины, Люлли удалось сформировать оркестр, не имевший в ту эпоху равных в Европе. Было бы явным преувеличением утверждать, что Люлли явился первым воспитателем оркестра во Франции, и что до него, как утверждает Перро, «не знали, что значит играть с листа, а учили все, так сказать, наизусть». Но он много содействовал

¹⁾ Lecerf de la Viéville.

Эти оркестровые музыканты, на которых Люлли срывал свой гнев, вовсе не были бедняками. Некоторые среди них были известными виртуозами и даже композиторами. Скрипка Маршан (Marchand) написал Мессу, исполненную в Соборе Парижской Богоматери. Виолончелист Теобальд (Théobalde) сочинил оперу Scylla, поставленную в 1701 г. Флейтист Декато (Descateaux) был другом Буало, Мольера и Лафонтена; он называл себя философом, и Ла Брюер набросал, говорят, его портрет, в главе о Моде, под именем «Цветовода» (Fleuriste). Другого флейтиста Фильбера (Philber) хотели видеть в галерее портретов Ля-Брюьера под маской Дракона, виртуоза, любимца дам. (См. серию интересных статей г. Артура Пужена (Pougin), появившихся в Ménéstrel в 1893, 1895 и 1896 г.г., о Труппе Люлли).

Среди скрипачей находились, повидимому также, Ребель (Rebel), отец Жана Форри Ребель и Анни Ребель (вышедшей замуж за Лаланда) и Баттист (отец Баттиста Анэ)—оба они являются предками поколения артистов, стяжавших себе славу в последующем веке.

усовершенствованию инструментального исполнения, в особенности скрипичного, и создал традицию дирижерства, которая быстро стала классической, утвердилась во Франции и даже сделалась образцом для всей Европы.

Один из многочисленных иностранцев, которые приезжали в Париж, чтобы заниматься под руководством Люлли, эльзасец Жорж Мюффа (Muffat) восхищался в особенности полнейшей дисциплиной и непоколебимым ритмом оркестра Люлли¹⁾. Он говорил, что метод Люлли «характеризуется точностью интонации, мягкостью и ровностью игры, отчетливым решительным ударом всего оркестрового состава, берущего первый аккорд²⁾, неударжимым порывом и очень подчеркнутыми переменами темпов, гармоническим сочетанием

¹⁾ Предисловие к двум частям Florilegium—сборнику прелестных инструментальных пьес, изданных в 1695 г. Недавно это сочинение было переиздано в Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, а г. Роберт Эйтнер (Eitner) опубликовал в своих Monatshefte für Musikgeschichte (1890—91) заметки Мюффа (Muffat), подробные и точные, об оркестре Люлли.

²⁾ Это «знаменитый первый удар смычка», традиция которого держалась на протяжении всего XVIII века, и над которым так насмеяются Руссо и Моцарт. Вероятно, это было нечто вроде «атаки» à la Вейнгартнер.

«Звук нашего первого удара смычка возносился к небу вместе с радостными кликами партера» (Ж. Ж. Руссо, Lettre d'un symphoniste de l'orchestre, Письмо оркестрового музыканта).

Моцарт пишет своему отцу (12 июня 1778 г. Париж):

«Я не пропустил первого удара смычка. Что за событие они из него делают, животные! Чорт побери! Я не вижу разницы... Они начинают все сразу—как и всюду! Смешно!.. Один француз в Мюнхене, спрашивает у Д'Абако: Сударь, вы бывали в Париже?—«Да».—«Что вы скажете о первом ударе смычка? Вы слышали первый удар смычка?—Да, я слышал первый и последний».—Как так последний, что это значит?—Ну, да, первый и последний. И последний доставил мне даже больше удовольствия!».

силы и гибкости, грации и живости».—Первым из всех этих качеств был ритм ¹⁾. С певцами Люлли занимался еще больше, чем с оркестром. Дело состояло в том, чтобы подготовить одновременно и хороших певцов, и хороших актеров. Часть его персонала перешла к нему из труппы Перрена и Камбера ²⁾. Но самые знаменитые артисты, за исключением баса Бомавиеля—были найдены и обучены им самим.

«С той минуты, говорит Лесерф, как певец, которым Люлли бывал доволен, попадал к нему в руки, он с чудесным одушевлением принимался его обучать.

Он сам учил певцов выходить, ступать по сцене, придавать грацию своим движениям и игре. Он начинал с того, что показывал им новые роли в комнате. Таким образом, по его указаниям, Бонюи играл роль Протея в Фаэтоне, которую он разучил с ним жест за жестом. Наконец, наступало время репетиций. Люлли допускал к ним лишь людей необходимых—поэта, машиниста. Он позволял себе вольность журить и наставлять актеров и актрис; он дерзко смотрел на

¹⁾ Scharfe charakteristische Rhythmik (Острая характерная ритмика), как говорит Роберт Эгнер: «Выразительный и отчетливый ритм». Но Люлли не меньше заботился и о мягкости: в целом ряде указаний в партитурах он настаивает на этом: «Играть нежно, чуть касаясь струн... Не снимать сурдин раньше, чем это обозначено.

²⁾ Перрен и Камбер положили много труда на набор певцов в Париже и в провинции, в особенности в Лангедоке. Из Тулузы происходил Бомавиель, исполнявший крупные басовые партии в операх Люлли (Альсид, Юпитер, Плутон, Роланд). Из Безие был родом Кледьер, исполнявший роли высокой тесситуры (Атис, Тезей, Беллерофон, Адмет, Меркурий). Некоторые из лучших актрис Люлли дебютировали также в операх Камбера или в придворных балетах. Так, Мария Озри (Зангариды, Ио, Андромела) и, в особенности, M^{lle} де-Сен-Кристоф, превосходная трагическая актриса (Медея, Альбеста, Юнона, Кибела, Церера). См. статьи, цитированные Артуром Пужен.

них, приложив руку к глазам, чтобы помочь своей близорукости, и не давал им спуска ни в чем».

Он затрачивал много труда и не всегда с одинаковым успехом. Так, ему случилось отыскать Ла Форе, обладавшего чудесным, но необработанным басом. Он задался целью сделать из него артиста; он стал его натаскивать, заставлял играть маленькую роль Роланда, написал для него роль Полифема. Но когда после пяти или шести лет работы Ла Форе остался попрежнему таким-же дураком, Люлли увидал, что только даром теряет с ним время и прогнал его.

Если Люлли и постигали подобные неудачи, то ему на долю выпадала и радость создавать и величайших певцов своего века. Таков, напр., Дюмениль, вышедший из кухонных мальчиков, представлявший собою, по словам г. Пужена,—Нурри (Nourrit) 17 века ¹⁾. Его пришлось обучать всему; Люлли терпеливо занимался с ним в течение ряда лет, давая ему сперва петь маленькие роли, затем мало-по-малу, пробуя его в более ответственных партиях,—и он сделал из него в конце-концов законченного исполнителя всех крупных теноровых ролей: Персея, Фаэона, Амадиса, Медора, Рено. Такова, в особенности, знаменитая Марта Ле Рошуа (Le Rochois), гордость лирического театра 17 в., «величайшая артистка», говорит Титон дю Тилье (Titon du Tillet) и законченнейший образец декламаторского искусства, когда-либо появлявшийся на сцене». Коллас открыл ее в 1678 г., а Люлли обучил ее.

Маленькая, худощавая, очень смуглая, совсем некрасивая, с немного жестким голосом, но с чудесными черными глазами, выразительным лицом,—со жгучей

¹⁾ А. Нурри—знаменитый французский оперный певец (тенор) первой половины 19-го века, выступавший в Большой опере в Париже. *Прим. Ред.*

страстностью, верным вкусом, очень умная, с жестами и поступью, полными величия и высшей гармонии, она была несравненной Армидой, память о которой сохранилась в течение всего XVIII в. Мимика ее служила образцом для актеров Французской Комедии. В особенности восхищались ее манерой внимать, так называемому, ритурнелю, который играется в то время, как актриса выходит на сцену,—точно так же, как и ее безмолвной игрой, когда, в молчании, все чувства и страсти должны отражаться на лице и проявляться в мимике ¹⁾.

Все эти великие певцы Люлли были прежде всего великими актерами. Бомавиелля называли могучим трагиком; Дюмениля—законченным актером; Кледиер немногим уступал им в драматическом таланте. Наконец, Сен-Кристоф и Ле Рошуа равнялись, повидимому, по благородству и трагической страстности самым знаменитым актрисам французской комедии. Опера Люлли была школой декламации и драматической игры; и учителем этой школы был он сам.

Это все? Нет еще.

Он вмешивался в танцы почти не меньше, чем во все остальное. Часть балета из «Festes de l'Amour» (праздник любви) и «Vaschus» (Вакх) была сочинена им. Он принимал участие в балетах последующих опер почти столько же, как и Бошан (Beauchamp). Он менял выходы, выдумывал выразительные па, подходящие к сюжету, а когда бывало нужно, принимался плясать перед своими танцовщиками, чтобы заставить их поскорее понять свой замысел. Тем не менее, он не обучался танцам и танцевал лишь по собственной прихоти

¹⁾ См. Marpurg, Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, 1754, Берлин (Lebensnachrichten von einigen berühmten französischen Sängern).

и по случайным поводам; но привычка смотреть на танцы и необычайный талант по отношению ко всему, что относится к сценическим зрелищам, позволяли ему танцевать, если и не с большим изяществом, то, по крайней мере, с весьма приятной живостью ¹⁾.

* * *

Такова была огромная задача, взваленная себе на плечи этим маленьким человеком. Не было ни одной области в его царстве оперы, куда бы ни проникал его хозяйский глаз и где-бы он ни управлял. И в этом театральном мире, которым так трудно руководить и которому суждено было приводить в бешенство своей недисциплинированностью всех музыкантов и директоров Оперы в XVIII в., все должны были быть начеку. Никто не решался бунтовать против этого маленького итальянца, неизвестно откуда взявшегося, этого бывшего поваренка, коверкавшего французский язык.

«Люлли пользовался значительным авторитетом во всем музыкальном мире. Прежде всего, благодаря своему таланту, затем—своему положению, богатству, должности, благоволению короля. У Люлли были два правила, снискавшие ему чрезвычайное послушание со стороны этой музыкальной братии, которая является по отношению к своим руководителям обыкновенно тем, чем бывают англичане и поляки для своих государей. Люлли великолепно оплачивал их—и не знал никакой фамильярности... Несомненно, он умел заставить актеров любить себя, и они ужинали вместе, по-приятельски; однако, он не позволил-бы себе шуток

¹⁾ Lecerf de la Vieville.

со служащими своего театра и никогда «не имел любовниц среди своих актрис»¹⁾).

Эта предосторожность была не лишней для того, кто, подобно Люлли, требовал от дамского персонала добродетели, или, по крайней мере, как говорит Лесерф, хотя-бы видимости добродетели.

«Он стремился поддержать хорошую репутацию своего театра. Опера той эпохи не отличалась суровостью нравов, но была политической и сдержанной».

Легенда, — оспариваемая, впрочем, — изображает Люлли, дающим пинка в живот беременной Ле Рошуа, чтобы проучить ее за то, что она позволила соблазнить себя. Если эта зверская выходка, довольно характерная для Люлли, и не доказана, то другие, более достоверные факты, свидетельствуют, что он бывал беспощаден к своим актрисам, дурное поведение которых обнаруживалось слишком публично²⁾. И он не допускал никаких упущений по службе.

«Я ручаюсь вам, что под его управлением певицы не бывали простужены по шести месяцев в году, а певцы — пьяны по четыре дня в неделю. Они были приучены брать себя в руки».

Быть может, Лесерф слегка и преувеличивает могущество своего героя: и тогда в опере частыми бывали насморки, даже во времена Люлли; Ля Брюйер в главе о Городе, предупреждает нас, «что у Рошуа насморк, и что она неделю не будет петь».

Но, по крайней мере, насморки эти были не столь угрожающими для искусства, как впоследствии: хитрость актеров наталкивалась на более крупного и

¹⁾ Lecerf de la Viéville.

²⁾ Он прогнал за беременность самую красивую свою актрису, Луизу Моро, изображавшую Мир в «Прозерпине», которая завоевала сердце Дофина.

хитрого комедианта, чем все они, вместе взятые. Мы знаем, какая анархия воцарилась в опере тотчас-же вслед за смертью Люлли. Покуда он был жив, все шло, как следует, и не было никаких разговоров¹⁾).

Если вспомнить, с каким трудом, столетие спустя, Глюку удалось восстановить порядок среди своенравной труппы оперы и подавить своей могучей рукой капризы певцов и оркестра, то можно себе вообразить, какая требовалась от Люлли воля, чтобы проводить и поддерживать непоколебимую диктатуру над всей этой музыкальной братией.

Не, малой похвалой по адресу Люлли будет сказать, что Глюк, в большинстве своих сценических реформ, точно так же, как, впрочем, и во многих своих художественных идеях, только и сделал, что вернулся после века анархии к точке, на которой опера была оставлена Люлли.

III.

Речитатив Люлли и декламация Расина

Принцип, на котором покоится все искусство Люлли, тот-же, что и у Глюка и, в особенности, у Гретри. Для всех троих музыкальным идеалом является трагедийная декламация. Глюк отличается от двух прочих тем, что его идеалом была трагедия идеальная — греческая в том виде, как ее воображали в его время, — между тем, как для Люлли и Гретри образцом была современная им трагедия французская. Гретри ходил

¹⁾ Он всех их вышколил так, что они беспрекословно брали роли, которые он им назначал (Lecerf).

во Французский Театр изучать декламацию великих актеров, чтобы потом перекладывать ее на музыку.

Эта идея, которою он так гордился, как личным своим изобретением, была идеей и Люлли.

«Если вы хотите хорошо петь мою музыку—пойдите послушать Шенмелэ».

А Лесерф де-ля-Виевилль говорит нам:

«Он ходил в Комедию учиться на интонациях голоса Шанмелэ».

Это замечание дает ключ к искусству Люлли; оно не менее важно и для ознакомления с тем, как декламировали французскую трагедию XVII в.

История литературы не использовала еще всех возможностей, которые могла бы предоставить ей история музыки. Немало литературных проблем было бы легче разрешить, если бы удалось осветить их с музыкальной стороны. Таков, например, вопрос о свободных ритмах в немецкой поэзии, о которых знатоки метра далеко еще не сталкивались. Существует, однако, очень простое средство узнать, как следует скандировать то или иное место в стихе—это посмотреть, как его скандировали музыканты, современники и друзья поэтов.

Когда мы читаем Прометея или Ганимеда или же «Grenzen der Menschheit» (границы человечества) Гёте, положенные на музыку его другом Рейхардтом, мы можем быть более или менее уверены, что имеем дело с точной декламацией Гёте. Действительно, Рейхардт, столь озабоченный тем, чтобы ничего не полагать на музыку ранее, чем почувствовать и сознать (как он говорил) что акценты грамматические, логические, патетические и музыкальные хорошо между собой согласованы, записывал, так сказать, свои Песни под диктовку Гёте, пользуясь текстами,

на которых Гёте в иных случаях сам делал музыкальные указания.

Более того: сравнение одних и тех-же стихотворений, музыкально-ритмизированных композиторами различных эпох, равно внимательными к акцентуации¹⁾, позволяет нам восстановить видоизменения музыкальной декламации на протяжении века. Музыканты более или менее сознательно переносили в музыку способ декламации своего времени; и сквозь их напевы, мы различаем голоса великих актеров, служивших им образцами, законодательствовавшими среди окружающих».

Точно также обстоит дело и с Люлли: приемы его музыкальной декламации воссоздают современную ему декламацию Французской Комедии и, в частности, Шанмелэ. С другой стороны, то, что нам известно о поэтической декламации того времени, объясняет нам немало черт в речитативе Люлли.

Если Люлли ходил слушать и изучать Шанмеле, Дюкло, Барон, то их товарищи из Французской Комедии ходили слушать и изучать великих артистов Люлли, в особенности Ле Рошуа в Армиде. Между обоими театрами существовало взаимное проникновение и влияние.

Постараемся-же с точностью себе представить, какова была декламация Шанмелэ.

Начну с сопоставления довольно известного отрывка Луи Расина,—сына, в его Мемуарах о жизни его отца. Его утверждений не следует, впрочем, брать дословно, и я попутно буду их оспаривать.

«Шанмелэ,—говорит Луи Расин—отнюдь не родилась актрисой. Природа одарила ее лишь красотой, голосом и памятью. Наряду с этим, ей настолько не хватало

¹⁾ Таков Прометей Гёте, положенный на музыку Рейхардтом, Шубертом и Гуго Вольфом.

ума, что приходилось вслух читать ей стихи, предназначенные к заучиванию и задавать ей верный тон. Всем известно, каким талантом к декламации обладал мой отец, настоящим вкусом к ней он привил и актерам, обнаруживавшим к этому способности. Те, кто воображают, что декламация, введенная им в театр, была напыщенной и нараспев, мне кажется, ошибаются. Они судят по Дюкло, ученице Шанмелэ, и не обращают внимания на то, что когда последняя лишилась своего учителя, то перестала уже быть той, что раньше¹⁾ и что войдя в лета, она начала применять те громкие раскаты голоса, которые прививали актерам ложные вкусы.

Когда Барон, после двадцатилетнего перерыва, имел слабость вновь выступить на сцене, он играл уже не с той живостью, как в прошлые годы, по словам тех, кто его видел в молодости; тем не менее, он пользовался все теми-же интонациями, которые были показаны ему моим отцом.²⁾

Точно так же, как он обучил Барона, он обучил Шанмелэ, только с гораздо большим трудом. Сперва он растолковывал ей стихи, которые она должна была произносить, показывал жесты и диктовал интонации, которые даже изображал нотами. Ученица, верная его урокам, несмотря на то, что стала актрисой с помощью выучки и искусства, казалась на сцене полной безыскусственного вдохновения».

¹⁾ Вернее было-бы сказать: когда Расин потерял свою любовницу. Действительно: «когда она потеряла своего учителя» не должно значить «после смерти Расина», т. к. она умерла ранее него в 1698 г. Это значит: после прекращения их связи, что относится, повидимому, к тому времени, когда она вступила в связь с графом Клермон-Тоннер. «Гром, вырвавший ее с корнем». (Le tonnerre, qui l'a déracinée) — непереводимая игра слов.

²⁾ Здесь Луи Расин впадает, повидимому, в ошибку в пользу своего отца. Барон был учеником Мольера, а не Расина.

В этом рассказе, из которого надо устранить некоторые ошибки, я отмечу два места: одно, показывающее, что это Расин диктовал интонации Шанмелэ и даже нотировал их; другое, дающее нам понять, что во-1-х, Шанмелэ, войдя в лета, стала пользоваться сильными раскатами голоса, и что у нее так же, как у Дюкло, ее ученицы, декламация была напыщенная и нараспев, и во-2-х, что, походящему мнению, эта декламация и была та, которую Расин ввел в театр. Луи Расин это оспаривает, но не очень решительно: он не уверен, он сомневается, он говорит: «Те, кто себе это воображают, мне кажется, ошибаются».

Другие свидетельства установят это факт.

Автор *Entretiens Galants*, появившихся в 1681 г.,¹⁾ говорит:

«Декламация французских актеров в трагедии — это нечто вроде пения, и вы должны признать, что Шанмелэ нам не нравилась бы в такой степени, будь у нее менее приятный голос»...

Итак, до 1680 г., т. е. до разрыва с Расином, Шанмелэ декламировала нараспев: на этот счет нет никаких сомнений. Какого рода была эта певучесть? Буало нам может порассказать об этом.

«Г-н Дедрео (Despréaux), пишет Броссе, нам говорил о приемах декламации, и сам продекламировал несколько мест во весь голос, как только можно громче; он начал с отрывков из Митридата Расина:

«Nous nous aimions. Seigneur, vous changez de visage»
(Мы любили друг друга, государь вы меняетесь в лице)?

Он вложил в эти последние слова столько силы, что я был взволнован... Он сказал, что Расин, столь-

¹⁾ Цитируется братьями Парфе (Parfait) в XIV т. их *Histoire du Théâtre Français* (История французского театра) и Лемазюрье (Lemazurier) в его *Galerie historique des acteurs du théâtre Français*.

же чудесно декламировавший, так именно учил Шанмелэ произносить это место. Вместе с тем он прибавил, что театр требует подобных преувеличенных широких линий, как в голосе, в декламации, так и в жестах ¹⁾.

Аббат Дю Бо, еще более точный в своих рассказах, приводит нам нотацию Расина в том знаменитом отрывке из Митридата, которому тот учил Шанмелэ ²⁾.

Расин, говорит он, научил Шанмелэ понижать голос при произнесении следующих стихов,—и даже и еще больше, чем требовалось, по видимому, по смыслу:

...Si le sort ne m'eût donnée à Vous,
Mon bonheur dépendoit de l'avoir pour époux.
Avant que Votre amour m'eût envoyé ce gage
Nous nous aimions...

(«Если бы судьба не отдала меня вам, то мое счастье заключалось бы в том, чтобы иметь его супругом. Раньше, чем ваша любовь послала мне этот залог, мы любили друг друга». Таким образом, она могла легко брать тон октавой ниже того, которым она произносила слова: «Nous nous aimions», чтобы сказать «Seigneur Vous changez de visage»).

Этот скачек голоса, необычайный в декламации, был превосходен для выражения смятения, в котором должна находиться Монима в ту минуту, когда она замечает, что ее доверчивость по отношению к Митридату, желающему лишь выпытать ее

¹⁾ Приложение к Переписке между Буало и Бросетом, 1858, стр. 521—522.

²⁾ Дюбо уверяет, что Расин показал Шанмелэ интонации роли Федры, строфа за строфой.

тайну, ввергает ее вместе с возлюбленным в величайшую опасность ¹⁾.

Мы видим здесь, какими большими музыкальными интервалами, какими скачками голоса пользовался Расин и его исполнитель; мы видим, что они искали не столько правды, сколько силы выражения и крупного преувеличенного рисунка. Много говорилось о «трогательном голосе» Шанмелэ. Этот «трогательный голос» был необычайно звонким. Согласно достоверному преданию, сообщаемому Лемазюрье, «если-бы в глубине залы открыть двери ложи, то актрису было-бы слышно до самого Кафэ Прокоп» ²⁾.

Такова была Шанмелэ—смуглая Шанмелэ, с маленькими, круглыми глазами, милая, некрасивая, «уродливая вблизи», говорит М-me de Севинье,—с могучим и патетическим голосом, поющая стихи Расина, словно горячую, напыщенную ³⁾ мелопею, в точности нотированную.

Эта декламация нараспев осталась характерной для нашей трагедии XVII в.:

«Итальянцы, пишет Дю Бо, «говорят, что наша трагедийная декламация дает им понятие о пении или о театральной декламации древних» ⁴⁾.

И, поясняя это сравнение, он говорит далее:

¹⁾ Аббат Дю Бо (Du Bos) *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Первое издание относится к 1719 г.

²⁾ Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du Théâtre Français 1810*. (Лемазюрье, Историческая галерея актеров Французского театра).

³⁾ Titon du Tillet отмечает по поводу Бомавиелля (Юпитер, Ролланд, Альсид) в операх Люлли его привычку придавать своему голосу слишком густую и напряженную звучность, привычку, распространенную среди прежних наших актеров.

⁴⁾ Du Bos, там-же, I, 419.

«Драматическая декламация древних была как-бы неизменной мелодией, в соответствии с которой постоянно произносились стихи».

Затем, приводя суждение Цицерона об одной трагедии «*Præclarum carmen est enim rebus, verbis et modis lugubre*», («Прекрасное творение, скорбное по содержанию, по словам и по напевному ладу»), Дю Бо прибавляет:

«В таких именно словах мы стали-бы хвалить какой-нибудь речитатив из опер Люлли»¹⁾.

Сопоставление поразительное. Итак, декламация французской трагедии была аналогична речитативу в операх Люлли. Вот к этому-то я и хотел придти. Если мы вспомним теперь, что Расин опубликовал Беренику, Баязета, Митридата, Ифигению и Федру как раз в те годы, когда Люлли ставил свои первые оперы, значит, в то время, как он создавал свой декламационный стиль:—если мы вспомним, что в этих-же трагедиях Расина дебютировала Шанмелэ²⁾, «на интонациях которой учился Люлли», как говорит Лесерф, то мы придем к выводу, что он учился, в действительности, на интонациях самого Расина, на индивидуальной декламации Расина, нотированной последним для своей актрисы, и что декламация эта должна, следовательно, отражаться во многих случаях, в музыкальной декламации Люлли.

* * *

На самом деле, стихи, которые Люлли перекладывал на музыку, не были стихами Расина—за исключением Идиллии по случаю заключения мира, где

¹⁾ Там-же, III, 154.

²⁾ Первой ролью Расина, сыгранную Шанмелэ, была Береника в ноябре 1670 г. Ей было тогда 26 лет.

Люлли, по мнению Луи Расина, а, следовательно, и согласно суждению его отца, превосходно передал поэта,—не считая также попытки, однажды им сделанной—переложить на музыку одну сцену из Ифигении в Авлиде. Эту историю нам передал в 1779 г. Франсуа ле Прево, д'Эм (*François Le Prevost d'Exmes*) по рассказу Луи Расина.

«Люлли,—говорит он—оскорбленный разговорами о том, что он обязан своим успехом мягкости Кино, и что он не способен написать хорошей музыки на слова энергичные, сел однажды за клавишины и спел экспромтом, аккомпанируя себе, следующие стихи из Ифигении:

«Un prêtre environné d'une foule cruelle,
Portera sur ma fille une main criminelle,
Déchirera son sein, et d'un oeil curieux
Dans son coeur palpitant consultera les dieux...»²⁾.

(Жрец, окруженный жестокой толпой, занесет над моей дочерью преступную руку, растерзает ее грудь и любопытным взглядом станет угадывать, по ее трепещущему сердцу, волю богов).

Он прибавляет, что «слушателям казалось, что они присутствуют при этом ужасном зрелище, и что от звуков, которыми Люлли сопровождал слова, у них волосы подымались на голове дыбом».

Прискорбно, что до нас не дошло музыкального изложения этой сцены: у нас есть все основания думать, что она явилась-бы верной записью «интонаций» Расина и его актеров.

¹⁾ Любопытно, что эта сцена из Ифигении как раз та самая, которую Дидро, в своем Третьем разговоре о Побочном Сыне в 1757 г., предлагает в качестве темы для музыкальной декламации оперному реформатору, которого он ожидает и предчувствует и которым станет Глюк, двадцать лет спустя.

Но, за этими исключениями, Люлли почти всегда пользовался в качестве поэта Кино, стиль которого считался в XVII в. более слащавым и менее мужественным, нежели стиль Расина; из этого следует, что он, вероятно, несколько смягчил энергичную декламацию Расина, сохранив при этом ее дух.

Посмотрим, как Люлли подходит к задаче.

Речитатив у Люлли не является одним из аксессуаров произведения, какой-то искусственной связью, соединяющей различные арии, в роде веревочки вокруг букета: он, по истине, является сердцевиной, наиболее обработанной и наиболее значительной частью самого произведения. Действительно, в этот век разума, речитатив представлял собою в опере часть, включающую в себя рассуждения, положенные на музыку. Его слушали не со скукой, как это делают нынче: им наслаждались.

«Ничто не может быть приятнее нашего речитатива», говорит Лесерф де-ла-Вьевилль,—он почти совершенен. Это золотая середина между обычной разговорной речью¹⁾ и музыкальным искусством. Что доставляет больше удовольствия и служит лучшим началом для оперы, чем эти слова Персея:

«Je crains, que Junon ne refuse
D'apaiser sa haine pour nous»...

(Боюсь, что Юнона откажется смягчить свой гнев на нас).

«Армида» полна речитативов; ни в какой другой опере их нет столько; и, несомненно, никому не покажется, что их слишком много... Это, главным образом, благодаря своему речитативу Люлли стоит выше остальных

¹⁾ Понимай: обычная разговорная речь трагедии.

ных наших мастеров. Можно найти арии и трагедии, стоящие арий и трагедий Люлли. Но его речитатив неподражаем. Наши современные композиторы не в состоянии уловить той особой манеры речитатива, оживленной, но без причуд, которой Люлли научал своего певца.

Первый закон этого речитатива—строгое соблюдение силлабического стиля. Как выражается г. Лионель де ла Лоранси (Lionel de la Laurencie) линия декламации «очищена от всякой мелодической растительности». Сравнивая какой-нибудь речитатив Люлли с речитативом Кариссими или Прованцале (Provenzale) мы видим, что музыкальный суперинтендант великого Короля проделал, некоторым образом, чистку итальянской техники; очистил ее от всех плевел, взрощенных в цветнике монодии вкусом к *bel canto*, да и музыкальным вкусом вообще.

Почти аналогичный факт произошел в архитектуре той-же эпохи. Сравните итальянский фасад школы Бернини, перегруженный эпилептическими статуями в развевающихся одеждах: их руки, ноги, бедра—в движении, их хребты извиваются, у них пляска св. Гюи, и они падают в конвульсиях,—сравните эту суматошную болтовню, это постоянное движение с простыми, отчетливыми и обнаженными линиями Версальской или Луврской колоннады.

Люлли осуществил в музыке упрощение того-же порядка. Итальянский вкус к прекрасным вокализмам, к руладам, к «дублетам» (т. е. к разукрашенным повторениям), ко всякого рода орнаментации перешел и во Францию, в придворные песни.

Люлли, наученный собственным здравым смыслом, а также несомненно и советами таких друзей, как Мольер,—не бывший к тому-же богатым мелодистом и отнюдь не обремененный избытком музыкального

вдохновения, энергично восстал против этого вкуса. Он не только отказывался писать «дублиеты», рулады и, лишь скрепя сердце, помещал их то тут, то там «из снисхождения к публике», как говорит Лесерф де ла Вьевилль, — «и из уважения к своему тестю Ламберу», который ввел в моду эти украшения во Франции: он решительно боролся против того, чтобы певцы вводили в пение, написанное без украшений вокализы и декоративные прикрасы, что разрешалось им в то время по общепринятому обычаю, ибо самая сущность старого искусства, в особенности, итальянского, вплоть до середины 18-го века, и заключалась в том, что оно всегда оставляло известную свободу для импровизации певца и исполнителя: музыкальный текст был для них родом темы с вариациями *ad libitum*, дававшей простор их виртуозности. Люлли этого не выносил: и это факт новый в музыкальном искусстве.

«Люлли, — говорит Ла Вьевилль, — посылал всех своих актрис к Ламберу, чтобы он научил их чистоте пения. Ламбер вставлял время от времени маленькие украшения в речитативы Люлли, и актрисы отваживались иногда проводить эти украшения на репетициях.

«Тьфу, пропасть, сударыня!» восклицал в таких случаях Люлли, пользуясь иной раз и менее вежливыми выражениями, и вскакивая запальчиво со стула: «в вашей партии этого нет, чорт побери! Никаких прикрас! Мой речитатив сделан для разговоров, я хочу, чтобы он был совершенно ровным!»

Итак, речитатив Люлли «точно следует за движением речи». Прежде всего, он сочетается с поэтическими ритмами, соотносится со стихом, и в этом заключается, надо сказать правду, причина большой его монотонности. Хвалили версификацию Кино, его умелое чередование различных размеров и его внимание к рит-

мическим акцентам в смысле их умножения или сокращения. Но, не взирая на все усилия Кино, в его стихе, положенном Люлли на музыку, господствует, как и вообще в декламации того времени, преувеличенное подчеркивание рифмы в коротких строках, цезуры и рифмы в стихах двенадцатислоговых. В операх Люлли встречаются целые полосы речитативов и арий, в которых первая четверть каждого такта падает с неумолимой силой на рифму, или на цезуру в гекзаметрах. Это производит подавляюще-монотонное впечатление, и если Шанмелэ именно таким образом декламировала Расина, нам трудно было-бы в наше время внимать ей без зевоты.



Когда к монотонии этого непрерывного дактиля присоединяется, как это часто случается, монотония мелодической мысли, то ничего на свете не бывает скучнее: это усыпляющее мурлыканье классического александрийского стиха, механический ритм какой-то молитвенной машины.

¹⁾ Атис, IV, 3.

Вот еще примеры:

U n est rien dans les cieux. |
 N n'osa rien ici bas |
 De si charmant que vos appas. |
 Rien ne peut me toucher d'une flam me si forte. ¹ |
 Arrêtez. belle Iris différez un moment |
 D'accomplir en ces lieux ce que Junon dési-ra. ² |

К счастью, в некоторых сценах декламация становится более свободной, оживляется, прерывается, ломается, ритмически меняется, поскольку то возможно под дуновеньем страсти, без ущерба, однако, для подчеркивания рифмы и цезуры. Такова чудесная, почти единственная, притом, у Люлли в смысле музыкальной непосредственности, сцена прощания Кадма с Гермией. Ритм сохраняет здесь непрерывное колыбельное: постоянно такты в четыре четверти чередуются с тактами в три четверти.

Декламация не увлекает за собою мелодии, а сама следует за последней, и на некоторых словах— „partir“,

¹) Изиды, II, 2. ²) Там же, II, 4.

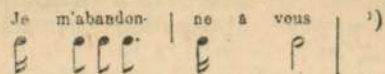
„mourir“ заставляет ее замирать в сладкой упоительной меланхолии. В музыке прозрачно отражается чувство.

Je vais par-tir, belle Hermi-o-ne. |
 Je vais exécuter ce que l'amour ordonne... |
 Malgré le péril qui m'attend... |
 Je veux vous délivrer... ou me per-dre moi-même... |
 Je vous vois je vous dis enfin que je vous aime... |
 C'est assez pour mourir... content |

Или вспомним знаменитые сцены Медеи:

Doux repos... | in-no-cen-te paix. |
 Heu-reux, heureux un cœur, qui ne vous perd jamais... |
 Dépit mortel, transport jaloux. |

¹) Тезей, II акт. Первая ария Медеи.

Je m'abandon- | ne à vous | ¹⁾


Кажется, что мы слышим здесь дыханье самого Люлли, декламирующего эту сцену, „в те часы, когда он ее читал и перечитывал, как говорит Вьевилль, пока не выучивал слов наизусть, и все снова и снова распевал текст, ударяя одновременно по клавишам клавесина“.

Случается даже, что драматический акцент на мгновенье уносит его за пределы обычного стихотворного размера.

Но такие места сравнительно редки, и даже в восклицаниях, где голосу дается некоторый простор, прием Люлли—довольно ловкий, но однообразный—состоит в том, чтобы поместить междометие немножко не вовремя, слегка нарушить размер, с секунду побалансировать на нем, но вслед затем тотчас-же вновь заставить речитатив вернуться к его однообразному течению.

„Quand on ne voit plus rien, qui puisse se défendre. Ah!!.. qu'il est beau de rendre la paix à l'univers!²⁾“.

„Tout y ressent les douceurs de la paix. Ah!!.. que le repas a d'attraits!³⁾“). („Когда не видишь больше никого, кто-бы мог защищаться. Ах! как прекрасно вернуть вселенной мир!“

„Все здесь дышит сладостным миром. Ах! сколь привлекателен покой!“)

Весьма часто случается, что рифма, оканчивающая фразу или период, оказывается не только очень подчеркнутой, но прямо разбухшей, благодаря прибавле-

¹⁾ Тезей. Вторя ария Медуи.

²⁾ Прозерпина, пролог.

³⁾ Там-же II, I.

нию трели. Тогда вспоминаются слова Мольера, высмеивающего в L'Impromptu de Versailles декламацию своей эпохи:

„Заметьте хорошенько! Напирайте, как следует, на последний стих. Вот что вызывает одобрение и крики слушателей!“

Руссо хорошо отметил эту смешную сторону в своем «Письме о французской музыке». Анализируя монолог Армиды, он указывает на трель и на нечто еще худшее, на абсолютную остановку, начиная с первого стиха, меж тем как смысл оканчивается лишь во втором, и возмущается этими однообразными падениями голоса в конце каждого стиха. „Этими полными кадансами, так тяжело ложащимися и убивающими всякую выразительность“.

Ничто не может быть вернее; но ответственность за это следует, по справедливости, возложить на Расина и его актеров, так как есть все основания думать, что Люлли следовал здесь образцам, которые давал ему французский театр.

* * *

От ритма этих декламированных стихов перейдем к их мелодическому рисунку.

Тут опять-таки Руссо сурово критикует речитатив Люлли, на страницах, удивительно современных, где он пользуется для борьбы с Люлли, а заодно и для борьбы с образцом Люлли—французской комедией, аргументами, аналогичными тем, которые применяют в наши дни дебюссисты при критике вагнеровского пенья.

«Возможно-ли, чтобы французский язык, интонации которого столь ровны, столь скромны, так мало певучи, способен был хорошо передаваться шумными и крикливыми интонациями этого речитатива, и чтобы

существовало-бы какое-либо отношение между мягкими изгибами французской речи и этими выпранными и напыщенными звуками или, вернее, вечными выкриками, составляющими ткань этого рода нашей музыки даже еще более чем арии? Заставьте, например, продекламировать какого-нибудь умелого чтеца четыре первых стиха знаменитой сцены узнавания в Ифигении. Вы едва заметите несколько легких колебаний, несколько слабых изменений голоса в спокойном рассказе, не заключающем в себе никакой живости или страстности, ничего, чтобы давало читающему лицу повод повысить или понизить голос. Заставьте затем одну из наших актрис продекламировать эти стихи, согласно нотации музыканта, и постарайтесь, если можете, выдержать эти экстравагантные выкрики, ежеминутно переходящие с нот высоких на низкие и с низких на высокие, без всякого смысла пробегающие всю скалу голоса, и прерывающие, не к стати рассказ, чтобы флиртовать красивыми звуками на слогах, которые ничего не обозначают и не представляют собой, по смыслу пауз. Прибавьте к этому трели, кадансы, ежеминутно повторяющиеся переходы голоса с верхних нот на нижние, и скажите мне, какая аналогия может быть между речью и этим мнимым речитативом, изобретение которого составляет славу Люлли?

Совершенно очевидно, что лучший речитатив, подходящий к французскому языку, должен быть почти во всем противоположным тому, который в общем употреблении, что он должен колебаться в пределах весьма малых интерваллов, без сильного повышения и понижения голоса; мало выдержанных нот, никаких взрывов, еще менее криков, в особенности ничего, что походило-бы на пение, мало различий в длительности или значимости нот, точно так же, как и в степени их силы. Одним словом, подлинный французский речитатив, если

таковой может существовать, будет найден лишь на пути, прямо противоположном пути Люлли и его последователей“.

Что верного заключает в себе критика этого дебюссиста *avant la lettre*?

Разве декламация Люлли не является хорошей, естественной декламацией или хорошей театральной декламацией, в которой есть правдоподобие и жизнь?

Мне кажется, что в каждом почти речитативе или арии-речитативе Люлли можно выделить из всего целого несколько фраз, представляющих собой, некоторым образом, его ядро. Эти фразы, обладающие особою ценностью, обычно находятся в начале речитатива. Они в общем хорошо найдены в пределах естественных интонаций действующего лица и выражаемой им страсти, и зафиксированы с отчетливостью. Следующие затем фразы гораздо более вялы и слабы. Часто, случается, впрочем, что первая фраза дословно повторяется несколько раз на протяжении пьесы, затем в конце, в виде заключения—представляя собой, таким образом, остов, поддерживающий остальную постройку, несколько грубовато слаженную¹⁾.

Дословное повторение является одним из элементов искусства Люлли, точно также, как и всего искусства

¹⁾ Так, в Атисе:

Акт I: „Atys est trop heureux“.

Акт III: „Que servent les faveurs“.

Акт IV: „Espoir si cher et si doux“.

В Изиде:

Акт II: „Ah, quel malheur de laisser engager son coeur“.

В Розерпине: Акт II (ария Алфеи): „Amants, qui n'êtes point jaloux“.

В Альцесте: Ария Нимфы Сены, фраза которой:

„Le héros, que j'attends, ne reviendra-t-il pas?“ повторенная пять раз, так хорошо передает настойчивость томительного чувства. Акт II (ария Геркулеса): „Gardez-vous bien de m'arrêter“.

его эпохи, влюбленной в симметрию и в колыханье чередующихся музыкальных периодов, в декоративные эффекты. Но даже когда Люлли и не прибегает к этому приему и не делает из своей первой фразы декоративного мотива, или главной основы всей пьесы, он всегда вносит, однако, в него особую тщательность и старания.

Количество таких первых фраз,—правдивых, верных, прочувствованных и даже прекрасных,—значительно. Встречаются фразы классической красоты, как напр., фраза Теона в „Фаэтон“:

„La mer est quelquefois dans une paix profonde“...

(„Порой море полно глубокого покоя“)...

Или в той-же опере, первая фраза в арии Либби:

„Hereuse une âme indifférente“.

(Блаженна безучастная душа).

Продолжение арии или речитатива—вот что заключает в себе погрешности. Мы ясно видим Люлли за работой—таким, каким нам рисует его Ля Вьевилль, он читает и перечитывает, снова и снова распевает текст, который обрабатывает. Он проникается чувством и ритмом первых строк. Затем он вдается в многословие и впадает в трафарет,—разве что ему встретится место в декламации особенно интересное, ради которого он сделает новое усилие. Но и в таком случае он не дает увлечь себя новой мелодической или ритмической идее; он остается на том пути, на который его забросила первая фраза, он даже не отклоняется от тональности: с него достаточно нескольких изменений интонаций голоса, довольно верных и умно подмеченных. В декламации Люлли вообще много умной наблюдательности. Ум,—это первое качество, поражающее в нем,—гораздо больше, чем музыкальное вдохновение, или сила страсти. Это-то как раз и нравилось его эпохе.

Современники Люлли восхищались его умом. Известно, что в жизни он был умницей,—и он доказывал это на разные лады.

„Достаточно одной его музыки“,—говорит Вьевиль, „чтобы дать себе в этом отчет. Его ум сверкает в его мелодиях. Он сказывается почти всюду“.

„Однако“, замечает Ля-Вьевилль,—и замечание это более верно, чем он сам думает,—„ум этот поражает сильнее всего не в больших ариях, не в крупных пьесах, а в мелких штрихах, в некоторых репликах, которые он заставляет произносить своих певцов—произносить как мне кажется тем-же тоном, и с той-же остроумной манерой, как если-бы их произнес какой-нибудь светский, очень умный человек“.

Желая похвалить Люлли, нельзя лучше выразить и вернее отметить границы его таланта. „Удачнее всего у него места не страстные, а тонкие. Подлинно драматические арии, такие, как в двух больших сценах Армиды, как арии Ио в V акте Изиды „Terminé par mes tourmentes“, как ария неистового Роланда; „Je suis trahi!“—у Люлли встречаются редко, и они не совершенны: Руссо нашел возможным говорить о „petit air de guinguette“ („мотивчике в духе деревенских кабачков“) в конце монолога „Армиды“, во II акте. Несмотря на силу некоторых отдельных мест, ясно чувствуется, что могучие волнения страсти не свойственны Люлли. Он не был человеком страстным, как Глюк. Он был человеком умным, понимавшим страсть и чувствовавшим ее величие. Он смотрел на нее извне и изображал ее сознательными приемами. Порою он умеет быть величественным; глубоким он не бывает никогда. Драматическая мощь встречается у него очень редко. У него всегда есть сила ритмическая, и почти всегда на-лицо сила и верность выражения. Это значит, что у него имелись-бы средства и для выражения страсти во

всей ее полноте, будь она у него в душе. Но ее у него не было.

Зато он чувствовал себя привольно в изображении чувств умеренных, созданных именно для того, чтобы нравиться его аристократической клиентеле. В примерах не было недостатка вокруг него, и он умел их видеть. Он отличается в галантных беседах, языку которых научили его Ламбер и Боэссе, в диалогах-речитативах благородных влюбленных, во вздыхающих, элегических и сладострастных ариях. Он хорошо умел изображать атмосферу изящного и покрытого славой двора. И он остроумно схватил некоторые типы этого двора.

„Заметьте,—говорит Ля-Вьевилль,—роль Фаэгона в целом, своеобразную роль молодого честолюбца, во всякое время берущего умом там, где другие оперные герои берут нежностью. Как Люлли чувствует и заставляет чувствовать то, что говорит этот любезный злодей!“

Не следует, однако, впадать в преувеличения: несмотря на неоспоримое остроумие Люлли и на изобретательность его комментаторов, его музыка в лучших местах далека от той глубины, которую в ней находят Ля-Вьевилль и аббат Дю-Бо. Хитрый итальянец дурачит их. Его ум и его изящество являются зачастую лишь внешним лоском, прикрывающим выскочку—иностранца. Не надо соскабливать этого лоска. Местами он облупливается; и тогда мы видим, что Люлли не понял прочитанного текста: он прочел лишь слова, но не прочел смысла фразы.

Руссо отметил некоторые из его ошибок. Таково место в монологе Армиды: *Le charme du sommeil le livre à ma vengeance* (Очарование сна предает его моей мести).

„Слова „*charme*“ и „*sommeil*“, пишет Руссо, оказались для музыканта неизбежной ловушкой: он забыл про гнев Армиды, чтобы слегка здесь вздремнуть и

очнуться при словах: „*Je vais percer son invincible coeur*“ (Я пронжу его непобедимое сердце).

Можно, пожалуй, даже сказать, что остроумие Люлли порой играет с ним шутки, мешая ему чувствовать подлинные душевные движения: оно приковывает композитора к букве текста, все у него изображается поверхностно, с помощью очень четкого рисунка: но за ним нет никакой подоплеки.

Поэтому-то и приходится скептически относиться к комментариям XVII в. по поводу его вещей: каких только психологических замыслов не находят люллисты в мельчайших чертах их великого человека! Анализ Армиды, сделанный Вьевиллем, заставляет вспомнить об экстравагантных вагнеровских комментариях, бывших в ходу лет двадцать тому назад. Маленького примера достаточно, чтобы показать ту долю самовнушения, которая заключалась в этом энтузиазме.

Ля-Вьевилль млеет от восхищения на каждом такте Армиды: „*Le perfide Renaud me fuit*“. (Вероломный Рено бежит меня)... Не замечаете-ли вы, говорит он, этого переноса голоса и эту дрожь на полутактной ноте слова *me fuit*? Этот выдержанный тон означает: бежит меня навсегда.

(Сколько содержания в одном группетто!)

Речитатив I акта возбуждает его восторги:

«Армида после долгого и сурового молчания начинает: *Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous*» (я не стану торжествовать победы над храбрейшим из всех.)

Что за место! Каждый звук до того приноровлен к каждому слову, что вместе оба производят неотразимое впечатление на душу слушателя.

«*La conquête d'un coeur si superbe et si grand*».

(Завоевание столь великого и чудесного сердца).

Ля Вьевилль приходит в экстаз от раската голоса на этом слове «*superbe*» (великолепный).

«Нет тупицы, говорит он дальше, который оставался бы нечувствительным к раскатам голоса Армиды, приуроченным с равной силой и верностью к этим последним стихам.

«Dans ce fatal moment qui me perçoit le coeur». (В этот роковой миг, пронзивший мне сердце).

«При этом слове «пронзивший», я вижу Рено, наносящего удар кинжалом в сердце умоляющей его Армиды».

Все это звучит прекрасно в комментариях Вьевилля и звучало, быть может, столь же прекрасно, когда смотрели на игру Ле Рошуа; но, открыв партитуру, мы будем очень удивлены, когда на месте, вызывающем столь бурные восторги, найдем просто напросто один из тех полных кадансов, которые служат многословным и банальным заключением музыкальных периодов Люлли. Но что еще удивительнее—это то, что рассматриваемое заключение буквально тождественно с тем, которым Люлли воспользовался за несколько страниц перед тем, для другого стиха «La conquête d'un coeur si superbe et si grand», верностью и точностью выраженья которого восхищается Ля Вьевилль. Ля Вьевилль не заметил, что использована одна и та же формула в обоих случаях.

Нужно много доброжелательства, чтобы притти в восторг от драматической правдивости подобных фраз. Если они производили эффект, то хвалу следует воздать, как говорит Руссо,— «рукам и сценической игре певицы». Музыка в таких случаях не слишком противоречит драматическому выражению—вот все, что можно сказать. Но отсюда до утверждения, что она выразительна—еще далеко.

В общем, места в поэтической речи, представляющие интерес психологический, живописный или драматический, редко находят у Люлли отчетливую характеристику. Они довольно правильно акцентированы и свиде-

тельствуют об известной тонкости ума, но они едва выделяются на фоне монотонного и заранее условленного движения речитатива, в его целом.

Что является наиболее естественным в этих речитативах, так это, повторяю, их начала. Редко, чтобы Люлли не скрасил своих сцен правдивым началом. Редко, чтобы он развивал их затем непринужденно и свободно. Он почти всюду идет одним и тем же путем, весьма гладким, весьма единообразным, не представляющим никаких неожиданностей и отнюдь не отступающим от прямой линии. Он кончает обычно в том же тоне, в котором начал, никогда не покидая тональностей наиболее близких к основной, правильно качаясь между доминантой и тоникой, подчеркивая тональные окончания, расширяя фразы к концу и украшая их финальными заключительными группетто на последнем слове. Тот, кто знаком с величественным развертыванием одного из этих речитативов, знает их почти все.

Не следует думать, что это впечатление однообразия не поражало современников Люлли. Многие высказывают об этом такие же суждения, как и мы. Ля Вьевилль открывает нам, что многие жалуются на скуку этих пресных речитативов, которые почти все похожи друг на друга. Итальянские актеры над ними насмехались, и Скарамущ пел во 2 акте «Promenades de Paris».

«Chantez, chantez, petits oiseaux».

Près de vous l'Opéra doit se faire.

Vous faites tous les jours des chants, des airs nouveaux, Et l'Opéra n'en saurait faire».

(Пойте, пойте, маленькие птички, рядом с вами опере придется замолкнуть: вы каждый день сочиняете новые песни, новые мелодии, а опера не в состоянии была бы этого сделать).

Как ни возражали на это Люллисты, что, мол, «маленькие птички» не создают каждый день «новых ме-

лодий», — все-же защищать Люлли им было весьма трудно. Хотя они и поднимали много шума по поводу его чудесной плодовитости, разнообразия его музыкальной декламации, в частности, по поводу его восклицаний, его «увы»¹⁾ — они все-же были вынуждены признать, что их бог часто повторяется не только в речитативах, но и в ариях и во всех своих пьесах. Нельзя отрицать, что Люлли, начиная с первого своего произведения — *Кадма и Гермियोны* «несколько раз прибегал к списыванию с самого себя».

Ответ, который Люллисты давали на эту стеснительную для них критику, отличался величайшей изобретательностью.

Они ссылались на замечание кавалера де Мере:

«Люди, изясняющиеся наилучшим образом, прибегают к повторениям чаще, чем другие... Это оттого, что люди красноречивые сразу пользуются самыми лучшими словами и фразами для выражения своих мыслей. Но когда вновь приходится касаться тех-же предметов, как это часто случается, то, хотя они и знают, что всем нравится разнообразие, им все же бывает трудно расстаться с лучшим выражением, что бы применить менее удачное для той же самой мысли; между тем, как другие люди, не столь разборчивые, пользуются первым попавшимся выражением».

И они так развивали эту мысль:

«Кино сто раз предлагал Люлли одни и те-же чувства и одни и те-же слова для переложения на музыку. Невозможно, чтобы существовало сто одинаково хороших способов сделать это. Люлли старался в первый-же раз использовать наилучшее выражение; если ему не удавалось его уловить, то он брал его в следующий

¹⁾ «В его вещах существует их от 200 до 300 — говорит Вьевилье, — и сколько в них разнообразия, какая необычайная сила в пении!

раз, а затем пользовался выражениями, наиболее приближающимися к хорошему, переставляя и размещая все в зависимости от надобности, со всем присущим ему искусством ученого музыканта и умного человека. Но когда он чувствовал, что выражения его не могут быть обновлены, не сделавшись при этом неподходящими и искусственными, то он не мог решиться отступить от естественности и правдивости ради новизны и предпочитал немножко меньше разнообразить свои напевы, нежели пускать в дело негодные.

Я не говорю, что Люлли никогда не случилось бывать ленивым или бесплодным. Немало журили и порой довольно справедливо Гомера и Виргилия, за то, что они такие, а не иные; их, которые не были гуляками, подобно Люлли. Но я уверен, что Люлли часто мог-бы найти новые напевы; он, однако, не хотел этого из пристрастия к добрым качествам первых, им найденных, и довольствовался тем, что слегка видоизменял их с помощью маленькой разницы в аккордах... Самый *Кадм* служит тому доказательством. Это первая крупная опера Люлли. Если он и здесь в различных местах повторяет сам себя, то это не может происходить от небрежности или лени. Он слишком заинтересован был в успехе, чтобы не потрудиться для этого, как следует. Заключение его речитативов — одна из тех вещей, за которые его больше всего обвиняли в скудости или небрежности. Он берегет для этих речитативов все разнообразие, на которое только способен... он умеет придавать им своеобразие, когда поэт предоставляет ему к тому повод... Но, наконец, с помощью каких усилий, какого секрета мог Люлли никогда ни в чем не повторяться? Разве что он стал-бы отступать от природы, но лекарство это хуже, чем сама болезнь; прибегать к нему он предоставляет итальянцам.

Цель музыки — передавать в звуках поэзию. Когда музыкант применяет к какому-нибудь стиху или

мысли звуки, им не соответствующие, то, что нужны, если в этих звуках и есть новизна и искусность? Они перестают быть передачей поэзии, ибо передают ее неверно, значит, они плохи. Раз моя мысль нравится, поражает, трогает сама по себе, совершенно не зачем искать изящных фраз: с меня достаточно, чтобы слова хорошо передавали смысл... Хорошо выражать, хорошо изображать—вот в чем суть дела. Чего-бы ни стоило музыканту достижение этой мнимой бесплодности, пре-небрежение ученостью,—он все же при этом достаточно выиграл»¹⁾).

Я считал нужным привести всю эту страницу целиком. Разделяем-ли мы или нет идеи автора, страница эта все-же представляет собой замечательный манифест ясного, мужественного и уверенного в себе разума, предвещающий знаменитые манифесты Глюка. Искали итальянских предшественников Глюка, Альгаротти, Кальсабиджи. Мы имеем французского его предшественника, стоющего тех итальянцев; а так как он является теоретиком люллизма, то из этого видно, что Глюк, сводя музыку к тщательно-верной передаче поэзии, всего лишь следовал традиции Люлли.

Но в данную минуту наша задача только в том, чтобы попытаться найти в этих строках объяснение или извинение известных черт музыки Люлли,—ее скудости, ее повторений.

Какое нам следует составить себе мнение об этом?

Я не буду спорить о том, не имеется-ли в распоряжении подлинного гения более одного способа для выражения одних и тех-же вещей, — ни о том, повторяются-ли в природе дважды совершенно одинаковые ситуации. Допустим точку зрения, согласную со здоровой трезвостью классического духа: выражения мало

¹⁾ Лесерф де ля Вьевилль де-ля-Френез, Сравнение Итальянской музыки и музыки Французской. 1705, Брюссель. Разговор четвертый, стр. 153 и след.

разнообразные, но правдивые, не останавливаются перед повторениями, когда повторяются соответственные чувства, — из отвращения перед преувеличениями и аффектированной надуманностью, которые расслабляют и искажают мысль.

Верно-ли, однако, что повторения у Люлли вызываются этой прямолинейностью ума и боязнью исказить или преувеличить свой замысел?

У него встречается ряд повторений, действительно, обдуманных и проистекающих от чувства, аналогичного тому, о котором пишет Ля Вьевилль. Несомненно, что одни и те-же слова, одни и те же мысли порождают у Люлли одни и те-же музыкальные мелодические фразы. «Этому можно найти тысячу примеров: между прочим, «Revenez, revenez» (вернитесь, вернитесь») в Тезее, в Атис, в Изиде и т. д.

То же самое бывает и в тех случаях, когда Люлли приходится изображать, например, ручей, движение ветра и т. д. Он постоянно возвращается к одному и тому-же, почти тождественному живописному рисунку. Видно, что он изображает ручей вообще, ветер вообще.

В этом ясно сказывается обобщающий и абстрактный дух того времени, дух тогдашней литературы, которая изучает человека, вообще, дух тогдашней живописи, даже пейзажной, такой, как у Клода Лоррена, изображающего деревья, о которых невозможно сказать, к какой породе они относятся, — деревья вообще. Ничего удивительного, что уму Люлли также нравятся мелодические типы, общие формулы, возвращающиеся каждый раз, как ему приходится изображать предметы или чувства одного и того же порядка.

Но есть у него и другие повторения, и в очень большом количестве,—относящиеся к этой категории—повторения формы, которые не соответствуют повторе-

ниям чувств. Я привел выше подобный пример в сцене из первого акта Армиды. Это клише, формулы, отличные по одному и тому же типу — и хотя скудость выражения объясняется довольно правдоподобно леностью Люлли, но объясняется все же лишь на половину. Эти повторения встречаются отнюдь не на самых незначительных и менее тщательно отделанных страницах его произведений; тут сказывается нечто большее, чем преходящая слабость композитора — в них чувствуется нечто вроде системы. Это уже не тождественность одного и того же типа чувств — Любви, Ненависти, которая влечет за собой тождественность мелодического типа, а факт, еще куда более важный: это тождественность типа риторической фигуры. Логическая конструкция литературной речи, ее однообразная и звучная мелопея отпечатываются на речи музыкальной. И это независимо от того, какое чувство в ней выражается. Одним словом, это деспотизм риторики тогдашней эпохи с ее пространным развитием, ее симметричными периодами и пышными кадансами. Идеал, царящий во всей совокупности этой музыкальной декламации — это идеал, гораздо более риторический нежели драматический.

Значит ли это, что образец, которому следовал Люлли — трагедия Расина в декламации Шанмелэ — носил те же характерные черты? Я этому охотно верю. Ничто не позволяет нам так проникнуть в дух этого трагического искусства и его первоначальной интерпретации, как какой-нибудь из тех больших речитативов, в которые Люлли старался перенести декламацию и игру своей эпохи — слегка их усиливая, но не искажая пропорций образца. Такова знаменитая сцена Армиды, застающей заснувшего Рено — сцена, которая вплоть до половины 18-го века оставалась наиболее совершенным образцом не только французского речитатива,

но и трагической французской декламации¹⁾. Не взирая на резкую критику Руссо, не находящего в ней «ни размера, ни характеристик, ни мелодии, ни естественности, ни выразительности», этой сцене в целом присуща могучая энергия и большое величие; но все душевные движения, все интонации голоса повинуются закону ораторского и внутреннего — нравственного равновесия, закону логической симметрии, условности, достоинства и декорума, повелевающему и управляющему страстью и жизнью. У нас нынче другой идеал: и прежний идеал кажется нам благородным, но холодным. Он не казался таковым людям 17-го века²⁾. Не только люди со вкусом и образованные дилетанты, но и широкая публика видели в этих речитативах верное и полное страсти изображение жизни. Ля Вьевилль говорит:

«Когда Армида, придя в возбуждение, хочет заколоть кинжалом Рено в последней сцене II акта, мне двадцать раз случалось видеть, как вся публика, охваченная ужасом, замирала в неподвижности, затаив дыхание и, сосредоточив всю душу целиком в ушах или в глазах, покуда ария скрипки, заканчивающая сцену, не позволяла передохнуть, — и тогда публика вздыхала с гулом радости и восхищения».

Дело в том, что декламация Люлли точно соответствовала театральной правде того времени, т. е. тогдаш-

1) Ле Прево д'Эм (Le Prévost d'Exmes) сообщает в 1799 г., что m-elle Лекуврер дала продекламировать этот монолог Армиды: „E n i n i l e s t e n m a p u i s s a n c e“ (наконец он в моей власти) и были изумлены, увидев, что ее декламация точно согласуется с декламацией Люлли.

2) Следует, впрочем, отметить, что речитатив Люлли — как и вся его музыка в целом, — исполнялся в его время и под его управлением гораздо более оживленно и менее протяжно, чем стали это делать позже. „Его меньше пели и больше декламировали“. — Я вернусь впоследствии к этому вопросу.

нему представлению о театральной правде (ибо, если и возможно, что истина едина и неизменна, то это представление наше о ней постоянно меняется). В сочетании своих достоинств и своих недостатков речитатив Люлли был, думается, верным воплощением трагедийного идеала его времени; и, как я говорил в начале, немалый интерес этого речитатива заключается для нас в том, что он запечатлел в музыке декламацию и сценическое исполнение трагедий Расина.

IV.

Разнородные элементы оперы Люлли.

Мы видим, что речитатив—поэтическая декламация театральных подмовков или салона, переложенная на музыку—составляет стержень оперы Люлли. Не следует однако, думать, что остальная часть постройки точно соответствует остову, служащему ей основой; она не всегда выдержана в том же самом стиле, она даже не особенно однородна; это — сочетание различных элементов, лепящихся некоторым образом вокруг речитатива, как вокруг ядра произведения.

В каждом великом художнике-реформаторе есть две стороны: реформаторский гений, чаще всего носящий характер преднамеренный и осознанный; и инстинкт весьма часто последнему противоречащий. Люди, не обладающие очень ярким чутьем реальной жизни во всей ее сложности, со всеми ее противоречиями, бывают строги к художникам, у которых находят несогласие с их же собственными принципами. Люди эти со злорадством отмечают, что Глюк, после всех своих прекрасных теорий об обязанности музыки быть точным

сколком с поэтического текста, не преминул включить в Армиду или в Ифигению в Тавриде арии из своих прежних итальянских опер просто потому, что находил их красивыми, что они ему нравились. Не менее счастливы такие люди при виде того, что Вагнер написал в Мейстерзингерах квинтет и тем пробил брешь в священной доктрине. И они с возмущением объявляют их отступниками от их собственных теорий, или даже комедиантами, создающими правила, следовать которым сами остерегаются.

Судить так—значит иметь очень отвлеченное и весьма скудное представление о том, что такое подлинный художник. В подлинном художнике слишком много жизненности для того, чтобы сводить себя целиком к выражению своей воли и своего разума. Если даже эти последние и указывают художнику верный путь, они никогда не могут, однако, помешать его творческой фантазии отклоняться и на другие пути; и это будет случаться тем чаще, чем больше в художнике жизненности.

Более того, никакая революция — в области ли искусства или в какой-либо другой—не происходит сразу и не уничтожает всего, что существовало раньше. Величайшие революционеры в области искусства—как всюду—бывают всегда на добрую долю консерваторами. Прошлое и будущее смешаны в них хотя и в различных пропорциях.

Люлли, бывший в известных отношениях новатором в нашем искусстве, во многих других отношениях только и сделал, что возобновил прошлые традиции и следовал им. Не даром он был долгое время присяжным композитором балетов короля и сотрудником Мольера в его балетах-комедиях. Никогда не был он в состоянии окончательно отрешиться от старых привычек шута, муфтия, гаерские выходки которого имели счастье

возбуждать веселость короля. Никогда не мог он окончательно расстаться со своей ролью организатора придворных празднеств. Никогда, наконец, он не сбрасывал с себя окончательно своей личины итальянца. Часто в его французских операх встречаешь комическую жилку «Мещанина во дворянстве», дух и форму придворных диалогов и старинных французских балетов; и—от времени до времени, в нем выходит наружу итальянец.

Эта разнородность музыкальных элементов более открыто сказывается в первых вещах Люлли, там, где он всего естественнее. В этом отношении особенно интересна опера «Кадм и Гермиона», первая настоящая опера Люлли, ибо предшествовавшая ей *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* была всего лишь пастиччио, составленное из собрания старинных танцевальных мелодий. Это для Люлли то же, что «*Hippolyte et Aricie*» для Рамо. Там чувствуется Люлли более молодой, менее связанный в своих теориях, Люлли, который впервые отваживается на очень крупную игру и хочет ее выиграть, который не скряжничает со своей музыкой и дает все, что может дать. Не существует у него оперы более щедрой, более богатой, более свободной. В ней уже находишь Люлли-драматика и, притом, в лучших образцах, встречаешь чудесные примеры патетической декламации. Можно сказать, что во всем его творчестве мало страниц, могущих сравниться по правдивости декламации, с прощанием Кадма и Гермионы. Там встречается знаменитый в опере прототип сцен, которым суждено было иметь во Франции удивительно прочный успех, ибо они дожили и до наших дней: это сцены в храмах, со жрецами и жертвоприношениями¹⁾. Приэтом, сцена у Люлли

¹⁾ Надо думать, что этот род зрелищ лежал у нас в крови: ибо уже в «*Les Peines et les Plaisirs de l'Amour* (Горести и радости любви) Камбера в 1672 г. был знаменитый II акт-Гробница Климены,

превосходит почти все позднейшие в этом роде; в ней нет никакой скучной и театральной торжественности, которая характеризует эти каррикатуры на религиозный быт: она дышет героическим ликованием.

Наряду с этими большими сценами, где Люлли закладывает основу для лирической трагедии Рамо и Глюка, мы встречаем у него очень значительный элемент комического и даже шутовского и смехотворного. Прежде всего, роли из репертуара итальянских буффонов: продувной и хвастливый слуга и влюбленная кормилица—два персонажа, всюду встречающиеся в венецианской и неаполитанской опере. Затем, там есть и великаны, как в «*Золоте Рейна*»; но в отличие от Вагнеровских, великаны в «*Кадме*» сами себя не принимают в серьез. Гермиона, пленная принцесса, должна выйти замуж за одного из них, и у этого великана есть товарищи такого-же роста, которые являются, чтобы протанцевать балет в честь принцессы.

Ясно, что все это удаляет нас от лирической трагедии и приводит вновь к итальянским и французским балетам первой половины 17-го века.—Музыка носит те же характерные черты. В комических или танцевальных мелодиях стиль итальянской буффонады, вроде Кавалли или Чести¹⁾, уживается бок-о-бок со стилем пасторалей Камбера или комедий-балетов, к которым Люлли писал

где в кипарисовой аллее, вокруг белой гробницы, мы видим пышное похоронное торжество. Французы конца 17 в. очень гордились этими лирическими сценами, которые считали своей национальной особенностью. «Жертвоприношения, заклинания, клятвы»—говорит Лесерф де-ла-Вьевиль, — это красоты неведомые Итальянцам».—Узнаешь пышный вкус французов той эпохи: их неоантичный дух сочетается здесь с особой любовью католиков к пышности больших религиозных церемоний.

¹⁾ Ария слуги Арбаса.

для Мольера музыку. ¹⁾ Это концертные арии, вкрапленные в оперу. И можно сказать, что в общем в этой первой опере собственно опера занимает самое малое место. Три четверти наполнено концертной музыкой, пасторальями, придворными песнями, оперой-буфф и комедией-балетом. Все эти части произведения весьма интересны и часто превосходны. Чувствуется, что здесь Люлли в своей сфере: здесь элементы его первоначальной, подлинной натуры; ему стоило много труда от нее отрешиться. Не будь он к тому вынужден, он никогда бы из этой сферы не вышел; и, кто знает, быть может, он стяжал бы себе и здесь неменьшую славу.

Когда Кадм прошел с триумфальным успехом ²⁾, Люлли и не подумал тотчас же изменять своей манеры письма; следующая его опера, Альцеста, в 1674 г. являет тот-же разнородный характер, впрочем, несколько

¹⁾ Ария Аршаса: „*Quelque embarras, que l'amour fasse*“, напоминает арию де Пуатвена в „Мещанине во дворянстве“. Ария-рондо фавнов и ария Пана „*Que chacun se ressente*“ разумеется взяла себе за образец пасторали Камбера. Прелестная чаконна для пения в I акте: „*Suivons l'amour*“ написана совершенно в стиле комедии-балета. Некоторые арии—это почти что арии из водевиля: так, ария кормилицы: „*Ah! vraiment, je vous trouve bonne*“. Наряду с этими танцевальными мелодиями, есть арии, полные очень тонкого комизма, как, напр., красивая ария Агланты: „*On a beau fuir l'amour*“, показывающие, что Люлли, если-бы захотел, мог-бы стать одним из наших очаровательных мастеров легкого жанра и создать комическую оперу. Но чем особенно изобилует Кадм, так это придворными песнями, любовными ариями в стиле Ламбера, созданными гораздо более для концерта, чем для театра (Ария Солнца, ария Милосердия и т. д.).

²⁾ Король пришел в восторг от Кадма и вплоть до последних дней своей жизни оставался ему верен. Лесерф де-ля-Вьевиль рассказывает, что в старости, услышав арии Корелли, которые были тогда в моде, Людовик XIV велел одному из скрипачей своего оркестра сыграть себе арию из Кадма и заметил: „Я не знаю, что Вам сказать: вот это в моем вкусе.“ Разумеется, двор разделял этот вкус; и Кадм окончательно решил положение дела, еще весьма неважного, в пользу французской оперы.

менее подчеркнутый,—комедия все еще занимает в ней значительное место. Там не только встречаются большие комические сцены, полные великолепного размаха, можно почти сказать, величия, как например, сцена Харона, открывающая IV акт, но как и в Кадме, там есть арии-буфф в венецианском жанре ¹⁾, и весьма характерные водевильные арии, как ария Стратона, похожая на народную песню.

Поражает также большое количество вокализов, и рулад, которые еще позволяет себе Люлли. Стилль его покуда не установился, и он стремится к компромиссу между старыми и новыми элементами, иностранными и французскими.

Но на этот раз Альцеста не имела бесспорного успеха. Публика была неприятно задета смесью трагического и шутовского, особенно неуместной в этом прекрасном античном сюжете ²⁾.

Это послужило хорошим указанием для Люлли.

Уже в Тезее 1675 г., он, не отказываясь от комизма вообще, допускает лишь комизм, выдержанный в полутонах, не слишком дисгармонирующий с остальным трагическим действием; таков дуэт афинских старцев—маленькая карриатура хорошего вкуса, оваянная антическим ароматом.

Атис, в 1676 г., решительно указывает на изменения направления в опере. Начиная с этого момента, Люлли, следуя вкусу молодого двора, изящного и утонченного, принимает расиновский идеал; опера его становится

¹⁾ Таковы арии Лекомеда и Сефизы.

²⁾ „Кино упрекают“, говорит Бошерон за то, что он, испортил сюжет Эврипида вставкой ненужных эпизодов.—„Отголоски полемики, вызванной Альцестой, мы находим в апологетической статье Шарля Перро: *Critique de l'Opéra, ou examen de la tragédie, intitulée Alceste, où le triomphe d'Alcide* (напечатанной в *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers, посвященном Ле Лабурером принцу де Конти, 1675).*“

чем-то вроде любовной элегии; из нее изгоняется все комическое и, в особенности, шутовское, вульгарное. Первый акт Атиса, который казался современникам Люлли шедевром лирической трагедии, и который Лесерф де-ла-Вьевилль объявляет почти „слишком прекрасным“, потому что он убивает все последующее, представляет собою любовную элегию; большая часть ее состоит из пасторальных напевов, среди которых ловко вкраплена любовная сцена, нежная, изящная, трогательная, напоминающая некоторые сцены из Береники,—но в ней нет ничего собственно трагического. Единственная подлинно-драматическая сцена оперы—сцена убийства Зангариды Атисом, доведенным до безумия Кибелой,—затем возвращение к нему разума, сознание им своего преступления, сражающее его и, наконец, его самоубийство,—сцена, для которой требовалось бы суровая мощь Глюка,—немедленно разрешается пасторальным праздником и апофеозом. Чувствуется, что Люлли сознательно стремится удалить из оперы все крайности, как в области трагедии, так и в области комизма.

Успех Атиса был очень велик; и известно, что произведение это получило наименование „Оперы Короля“, предпочитавшего ее всякой другой. Быть может, Люлли в своем желании очистить, возвысить оперу, сохранить за ней лишь наиболее благородные и изящные элементы, все же преступил меру; ибо Сент-Эвремон, признавая красоту этого произведения, говорит: „Но здесь-то мы и познакомились со скукой, вызываемой слишком продолжительным пеньем“.

Действительно, эта новая система таила в себе опасность монотонности, которую должен был чувствовать и сам Люлли и стремиться впоследствии прикрыть ¹⁾.

¹⁾ Начиная со следующей пьесы, Люлли делает новый поворот, не нарушая столь грубо, как в Альцесте, равновесия трагедии, и тщательно стремясь сохранить ее благородные линии, снова вводит

Тем не менее, можно сказать, что, начиная с Атиса, его оперный идеал более или менее установился: под влиянием французского вкуса той эпохи он приносит в жертву комедии и отдаёт предпочтение перед страстной драмой изображению отцов чувств, салонной или придворной трагедии, психологической, галантной и риторической. Это уже не комедия-балет, это трагедия-балет.

Люлли осуществил этот род искусства так, как ему того хотелось; несмотря на все его старания, это творчество все-же оставалось у него творчеством преднамеренным, и никогда ему не удавалось подавить своей прежней природы. Он был преимущественно композитором королевских балетов и таким навсегда и остался. Каждый раз, когда, в виде исключения, Люлли возвращается к этому жанру, или когда оперы, которые он сочиняет приближаются каким-нибудь образом к этому жанру, Люлли привносит сюда тонкость кисти и своеобразное вдохновение, редко встречающееся у него в других случаях.

Комическая жилка Люлли, к несчастью, подавленная после Альцесты ¹⁾, несмотря на все, проявляется неоднократно; и она порождает там и сям маленькие шедевры, как, например, дуэт старцев в Тезее или

сюда, но в умеренной степени, комический элемент в своей чудесной Изиде, в 1677 г., на которую он положил“, по словам Вьевилля, „бесконечно много труда“.—Он, как только возможно, разнообразит здесь зрелище, танцы, изящные „симфонии“, и старается оживить действие.

¹⁾ Перро вполне прав, скорбя при своей защите Альцесты о том что „знатоки“ могут решать вкось и навязывать свой вкус широкой публике. Широкой публике нравилась эта смесь комического и трагического, эти „песенки“; но запуганная приговором избранных, она не смела защищать их. „Разве это оттого, что они ничего не стоят“,—спрашивает Перро,—„все их знают наизусть и всюду их распевают“?

трио „зябких“ в Изиде. А в последнем произведении Люлли она заставляет его даже создать комический характер, полный чудесного размаха и веселья—Полифема в Ацисе и Галатее. Комизм Люлли охотно направляет свое внимание на физические недостатки, которые он забавно передает: таковы дрожащие голоса афинских старцев, или холодный озноб гиперборейских народов, стучащих зубами под снегом и льдинками. Эта едкость музыкальной наблюдательности—итальянская черта, которую можно уже отметить у Кавалли. Полифем в Асизе характеризуется особым вокальным приемом, родом вокального лейтмотива, несколько раз повторяющегося и желающего, повидимому, изобразить забавную и спотыкающуюся походку влюбленного чудовища. В оркестре, сопровождающем пение, попадаются шуточные выходы. При появлении Полифема и его свиты во II акте „свистки медников“, говорит Лесерф де-ла-Вьевилль, забавным образом прорезали тяжело-весно-комический марш.

Комизм был настолько свойствен натуре Люлли, что ему не раз случалось быть комиком, помимо собственной воли. Сами люллисты упрекают его в том, что он позволяя себе иной раз увлечься „неуместной веселостью“, или „недостойными шутками“—как пишет Лесерф де-ля-Вьевилль по поводу одной арии из Фаэтона и дуэта из Персея.

В Армиде есть хоры, довольно близкие к пародиям в духе Оффенбаха. Кажется, что бьющая через край натура итальянца заставляет его минутами прорывать принуждение, тяготеющее на ней.

¹⁾ Люлли отдыхал от своих опер за писаньем уличных песенок и застольных песен. „Он цел за баса и аккомпанировал себе на клавесине“.—Сколько можно отметить в его операх арий, носящих характер уличных песенок.

Если Люлли не довелось—что очень жаль,—развернуть свободу своего комического таланта, то зато он имел возможность пересадить из балета в оперу пастораль в собственном смысле этого слова; и, быть может, именно в эту область своего творчества он и вложил больше всего искренности, чувства и подлинной поэзии.

Чувство пасторали было весьма сильно развито в 17 в. Настоящей насмешкой звучит утверждение, которое приходилось порой встречать, будто бы век Людовика XIV был совершенно лишен чувства природы. Ему была свойственна глубокая любовь к природе, хотя любовь эта и очень отличалась от нашей. То был век садов, больших рощ, фонтанов, прудов. Разумеется, невозделанная и беспорядочная природа тогда не нравилась; в ней не искали тех диких сил, которые привлекают нас,—точно мы уже ощущаем недостаток этих сил в нас самих; тот век требовал от природы всего лишь благодетельного покоя, ясности этой прекрасной, немножко животной радости, которая знакома, быть может, лучше чем другим, людям здорового, крепкого темперамента, существам активным; во всяком случае, они более других способны наслаждаться ею. Замечательно, что три классических музыканта, лучше всего выразивших эту упоительную дрему в объятиях природы, являются вместе с тем и наиболее энергичными темпераментами в области музыки: Гендель, Глюк и Бетховен.

XVII век—в Италии, Германии, Англии и Франции—всюду одинаково обладал пасторальным чувством; и мы видим, что оно процветает у величайших оперных композиторов—у Монтеверде, у Кавалли, у Чести, у Перселля, у Кейзера и в известной степени, у Камбера¹⁾.

¹⁾ Не говоря о мастерах придворной песни, очаровательном Гедроне (Geusdron), Боэссе (Boësset), и, в особенности, Ламбере, послу-

Но никто в данном отношении не сравнится с Люлли. В подобном роде творчества эта поверхностная, сухая душа, более умная, чем правдивая, достигает искренности и чистоты чувства, равняющих ее с величайшими музыкальными поэтами. У Люлли нет почти ни одной оперы, в которой бы не изливалась эта поэзия природы, ночи, молчания¹⁾. Пролог Кадма, сельская сцена в Тезее, сон в Атисе, элегия Пана в Изиде, хоры и танцы нимф в Прозерпине, симфония и песнь Ночи в Триумфе Любви, «деревенская свадьба» в Роланде, сон Рено в Армиде, последнее произведение Люлли, Асиз,—все это ряд пасторалей.

«Сон Рено», как известно, был с неподражаемой силой очарования заново положен на музыку Глюком. Видно, что Глюк хотел заставить позабыть знаменитую арию своего предшественника, и ему это удалось. Тем не менее, красота этой страницы Люлли осталась неумаленной и, в некоторых отношениях, его музыка выше музыки Глюка.

Ничто не может быть интереснее, как сопоставление этих двух произведений. Разумеется, инструментальные средства Люлли более ограничены и линии его гораздо более просты; но именно, в силу этого, насколько они более прекрасны! Восхитительный оркестр Глюка изобразил целую пасторальную симфонию, полную журчанья скрипок, щебетанья деревянных духовых; линии переплетаются, подобно листве; всюду беглые трели, словно голоса птиц: это тучная, изобильная природа,

жившем в этом отношении, как и во многих других, образцом для Люлли.

«В сельских ариях», говорит Лесерф де ля Вьевилль, Люлли наш герой, или, по крайней мере, равен Ламберу».

¹⁾ Смотри Триумф Любви и «мягкую гармонию, сливающуюся, согласующуюся с голосом Ночи. Ночь, притаившаяся Диана, Тайна, Молчание, Сны...

поющая живых шумов,—природа слегка фламандская. Прислушайтесь теперь к простому течению симфонии Люлли, к этой неизменной струе звуков скрипок с сурдинами, к этой ясной меланхолии. Рядом с насыщенным пейзажем Глюка эта музыка в своей отчетливости и чистоте подобна прекрасному силуэту, рисунку на греческой вазе.

После страниц симфонии, на которых каждый из этих музыкантов изобразил воздушный сияющий фон картины, раздается пение. Здесь превосходство Люлли мне кажется разительным,—за исключением, быть может, последних тактов, где он, согласно вкусу своего века к законченным произведениям, захотел слишком завершить свою арию, между тем, как Глюк, художник более реалистического склада, дает ей постепенно замереть, чтобы затем как-бы прервать в оцепенении сна.

Но с какой естественной, уверенной в себе красотой голос в арии Люлли ложится на ровный поток звуков оркестра. Декламация течет, увлекаемая своим собственным ритмом. Декламация Глюка куда менее бесспорна: она зависит от оркестра, она не господствует над ним: природа поглощает человека. У Люлли человек сохраняет свою личность: эстетический принцип его эпохи заключался в том, чтобы голос всегда и во всех случаях был главным выразителем страстей.

«Ваш герой должен умереть от горя и скорби», пишет Ля Вьевилль, «он это заявляет, но то что он поет, вовсе этого не выражает и отнюдь не трогательно: его горе совсем не задевает меня... Но аккомпанемент способен на части разорвать скалы... Забавное утешение! Разве героем является оркестр? Нет, певец. Итак, пусть-же сам певец растрогает меня, пусть нежное и выразительное пенье изобразит мне его чувства, пусть он не перелагает задачу—растрогать меня—на оркестр, лишь случайно и из милости сюда допущенный. «Si vis me

fiere»... (Если хочешь, чтобы я плакал...) Если оркестр присоединяется к певцу для того, чтобы смягчить меня,—прекрасно: это два средства выражения, вместо одного. Но первейшее и самое существенное средство—это пение».

Я не буду продолжать сопоставления этих двух сцен Люлли и Глюка: не может быть вопроса о превосходстве одного художника перед другим, а лишь о двоякого рода идеале, о двух различных родах искусства, равно совершенных.

У Глюка иногда встречаются посредственные мелодии, и красота его искусства носит по преимуществу нравственный отпечаток: в нем отразилась великая душа. Благородство Люлли—преимущественно в области пластической; оно связано со сладостностью рисунка, мало, впрочем, разнообразного: несколько штрихов, какой-нибудь профиль, полный изящества—и на всем отпечаток ясной, мягкой, прозрачной воздушности. Пасторальная сцена в Атисе, и в особенности, в Изиде,—жалоба нимфы превращенной в тростник и испускающей гармоничные стоны, показывают еще с большей чистотой этот эллинский идеал.

Наконец, в каждой опере Люлли имеется часть, образующая настоящий придворный балет; это Пролог. Это отнюдь не наименее интересная часть произведения, и Люлли вкладывает в нее все старания.

Пролог—маленькая пьеса, отдельная от большой; например, в Прозерпине это Мир, скованный и угнетаемый Раздором, который в заключение освобождается Победой. Здесь часто мы находим какую-нибудь несложную интригу, правда, весьма холодную, так как она всегда бывает построена на аллегории и лести, но дающую повод к прекрасным сочетаниям придворных песен и танцев. Известен очаровательный пролог в Тезее, происходящий в садах, и перед фасадом Версаля,—

или пролог к Амандису, представляющий собою нечто вроде пробуждения Спящей Красавицы посреди ее двора.

Прологи Люлли, с их патриотическим весельем и намеками на недавние военные события или галантные похождения великого Короля, ¹⁾ носят характер национальных празднеств старой Франции; и они служат последним прибежищем для придворных балетов. В них мы снова встречаем Люлли—автора комедий-балетов; это собрание маленьких любовных арий, дуэтов, трио, концертных хоров, попеременно с танцевальной музыкой, которая часто поется или попеременно то поется, то танцуется. К этому присоединяются, наконец, маленькие симфонии, марши и шествия.

¹⁾ Не слишком-ли мало отмечался исторический интерес, представляемый многочисленными либретто Кино? Они отражают, в едва прикрытом виде, придворные события; а так как ни один из этих текстов не был написан без того, чтобы не быть представленным королю и не подвергнуться его обсуждению, то в некоторых сценах можно усмотреть личное внушение или влияние короля. Такова в Прозерпине знаменитая сцена Цереры и Меркурия, полная намеков на любовные измены короля, влюбленного в то время в Милле де-Фонтанж, — где ревнивым упрекам М-ше де-Монтеспань противопоставляется пример покинутой Цереры и ее сдержанной скорби. Современники отнюдь не заблуждались на этот счет: „существует сцена между Меркурием и Церерой, которую не трудно разгадать“, писала М-ше де-Севинье 9 февраля 1680 г.: „раз она дается, то видно ее одобрили“.

Прологи, героем которых постоянно является король, следят за историей войны и трактатов. Изиде прославляет морские победы, которые только что одержали Жан Барт, Дюкен и Вивонн. Беллефон и Прозерпина воспевают мир, торжествующий и угрожающий уже спокойствию остальной части вселенной.

„Он покорит всю вселенную“, возвещает Кино, комментируя на свой лад письмо М-ше де-Севинье к Бюсси: „Мир заключен. Король счел за лучшее даровать его в этом году Испании и Голландии, нежели взять себе остаток Фландрии. Он оставляет это на другой раз“.

История царствования проходит перед нами в этих прологах. Вплоть до „chambres de réunions“, намек, на которые можно встретить в прологе к Персею!

Симфонии Люлли.

Симфонии Люлли представляются нам ныне наименее интересной областью его творчества. Его увертюры кажутся массивными и размеренными. Г. Лионель де ля Лоранси отмечает, что их темы, все более или менее одинаковые по архитектонике, равнозначущи общим понятиям в языке.—Танцы также не обнаруживают большого разнообразия; за некоторыми исключениями, в них нет ни любопытных ритмов предыдущей эпохи, ни гармонической и мелодической грации последующей.

И, тем не менее, симфонии этого рода много содействовали успеху опер Люлли; можно даже сказать, что из всего его творчества ничто так не ценилось во Франции и не имело такого влияния на музыкальную эволюцию. Они встречали при жизни Люлли хулителей лишь среди итальянцев, которые были знакомы с ними, как и мы, лишь по чтению партитур, и находили их, как и мы, «безвкусными и монотонными».

Не значит ли это, что мы утратили секрет этой музыки вместе с секретом ее исполнения? Это-то мне и хотелось бы рассмотреть.

Что до увертюр, то надо сперва заметить, что они определенно создавались для больших театров. Они носят монументальный характер. Марпург признает, что в Дрезденской опере «довольно сухие увертюры Люлли всегда производят лучшее впечатление, когда исполняются всем оркестром, чем увертюры других знаменитых композиторов, гораздо более приятные и занимательные,—а последние кажутся, наоборот, несравненно

выше, когда слышишь их исполнение в камерном концерте ¹⁾).

Эти увертюры создали тип французской увертюры. Они были изобретением Люлли не более, чем итальянские увертюры, как это говорили, созданием Алессандро Скарлатти ²⁾. Точно так же, как Скарлатти имел в этом деле с 1632 г. предшественником Стефано Ланди,—точно также Люлли мог взять пример с Кавалли, с Камбера и, в особенности, с Чести ³⁾.

Но, подобно Скарлатти, Люлли окончательно утвердил тип увертюры и сделал ее классической.

Подобная увертюра состоит из первой части—медленной, массивной, пышной, и, по возможности, звучной, затем из части в быстром темпе, очень прозрачной, и развиваемой без соблюдения строгих правил, после которой нередко следует третья часть, довольно короткая, обычно возвращающаяся к начальным фразам в расширенном виде, чтобы привести в заключение к полновесному окончанию. Этот тип послужил образцом для Генделя. Г. Парри (Parry) показал, как близко следовал автор Мессии примеру увертюр Люлли и, в частности, увертюре к Тезею: у него то же построение, та же величественность, вплоть до тех же самых, порой, последовательностей тяжелых и могучих гармоний.

Эти увертюры, мало-разнообразные, часто копирующие одна другую, но хорошо сделанные и с очень четким рисунком, восхищали французскую публику XVII века.

¹⁾ Marpurg, Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, 1754, Berlin, 1—247.

²⁾ Известно, что тип итальянской увертюры, уже набросанной Ланди в виде эскиза во Пакте его S. Alessio, заключает в виде существенных частей быструю, медленную и опять быструю.

³⁾ Схема французской увертюры появляется, как это заметил Пиерро, у некоторых немецких композиторов той-же эпохи, например, у Гаммершмидта и у Цейтшнера.

«Увертюры», говорит Ля-Вьевиль,—это род симфоний, почти совершенно неизвестный итальянцам, в которых их лучшие мастера оказались-бы рядом с Люлли совсем мальчишками». «Большой признак совершенства,—прибавляет он—и замечание это характерно,—их можно воспринимать (то-есть слушать) на всех инструментах».

Один любитель сделал еще лучше: он написал слова на первую часть увертюры к Беллерофону: «Хотя все арии, написанные г. Люлли в этой опере для скрипок и очаровательны,—пишет *Mercure Galant* в мае 1679 г., но эта ария особенно ценится. Так как вы, наверно, запомнили мелодию этой увертюры, чтобы спеть ее, то посылаю вам стихи, написанные на эту арию некой знатной особой:

«*Soupirez, mais sans espérer,
Mon coeur, c'est à présent assez de l'adorer...*»

И, действительно, музыка довольно хорошо подходит к этим прилаженным словам.

Надо отметить фразу: «Вы несомненно запомнили мелодию этой увертюры, чтобы спеть ее». Она дает нам понять, что подразумевалось в те времена под инструментальной музыкой. Один из секретов успеха первых частей в увертюрах Люлли в том, что они были мелодичными и построенными на довольно красивых мотивах, легко запоминаемых.

Эти увертюры продолжали возбуждать восхищение во Франции в XVIII веке. Вспоминается место в шуточном письме, которое Ж. Ж. Руссо приписывает некому «симфонисту Королевской Академии Музыки», пишущему своим «товарищам по оркестру»:

«Наконец-то, мои товарищи, мы можем торжествовать: буффоны высланы. Мы вновь заблистаем в симфониях г. Люлли... Где те счастливые дни, когда все млели от

знаменитой увертюры к *Изиде*, и когда звук нашего первого удара смычка поднимался к небу вместе с восторженными криками партера».

Эта инструментальная форма получила необычайное распространение за границей. Ж. Ж. Руссо в своем *Словаре* пишет в статье *Увертюра*, что увертюры Люлли часто служили вступлением к римским и неаполитанским операм, игравшимся в Италии. Вслед затем их печатали, не называя автора, во главе партитур этих итальянских опер.

В особенности в Германии увертюра Люлли нашла благоприятную почву для своего развития. Она была введена туда личными учениками Люлли: Куссе, Ж. Мюффа, Йог. Фишером. Она с блеском удержалась в сюите для оркестра у таких мастеров, как И. Ф. Кригер, Телеманн, И. С. Бах, вплоть до половины 18 века, меж тем, как в родной стране, во Франции, в ней давно уже была пробита брешь формой концертов Корелли.

* * *

Существовал еще и другой род симфонии в ряде опер Люлли; о них никогда не упоминается, хотя на самом деле они представляют собой одну из самых чистых, самых законченно-прекрасных областей его творчества. Это—как бы большие поэтические пейзажи—пейзажи внутреннего мира,—изображение нравственной атмосферы, обволакивающие какую-нибудь сцену. Такие симфонии представляли одно целое с пьесой и „играли в ней особую роль“, как говорит аббат Дю Бо, который приводит в качестве примеров симфонию в *Атисе* и в V акте *Роланда*, так называемую, *Logistille*. „Они дают представление“, говорит он, о тех симфониях, которыми, по словам Цицерона и Квинтилиана, пифагорейцы пользовались перед тем, как лечь в по-

стель, дабы умиротворить натиск дневных мыслей¹⁾.

Это не описательная музыка; это музыка, которая внушает определенные душевные состояния. И Дю Бо, в любопытной странице, делающей честь музыкальной критике его эпохи, анализирует с этой точки зрения симфонию *Logistille*. Дю Бо, принцип которого „*ut pictura musica*“ или также „Музыка—это подражание“²⁾ (понимаемое в весьма широком смысле „нравственного подражания“) берется показать, что *Logistille* в Роланде целиком заключается в правдивости подражания.

„Вовсе не тишина“, говорит он, „успокаивает лучше всего слишком взволнованное воображение.“³⁾ Опыт и рассуждение учат нас, что существуют звуки, гораздо более способные оказать такое действие, нежели сама тишина. Это те звуки, которые, подобно звукам в *Logistille*, продолжают долго почти в одинаковом движении, без того, чтобы звуки последующие были много резче или тяжелее, медленнее или быстрее, чем звуки предшествующие, таким образом, что поступательное движение голоса совершается чаще всего по самым малым интервалам. Повидимому, эти звуки, которые ускоряются или задерживаются в смысле выразительности и движения не иначе, как следуя медленному и однообразному нарастанию, более способны вернуть уму то ровное течение, в котором и состоит спокойствие, нежели тишина, заставляющая его следовать охватившему его⁴⁾ произвольному и беспорядочному потоку мыслей.

¹⁾ Аббат Дю-Бо (Du Bos): *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Критические размышления о поэзии и живописи).

²⁾ Там-же, 1, 460.

³⁾ Здесь идет речь о Роланде, к которому возвращается разум.

⁴⁾ Там-же, 1, 456-57.

Другие симфонии носят опять-таки более описательный характер: они желают, например, изображать рев земли или свист воздуха, когда Апполлон вдохновляет Пифию в Беллерофоне или же в Прозерпине¹⁾. Но даже и здесь музыкант не собирается воспроизводить самих этих звуков. „В конце концов, это звуки, которых мы никогда не слышали.“ Если-бы захотеть им подражать, то не найдется образца. Поэтому-то Люлли и ищет просто, как говорит Дю Бо, „произвести с помощью пенья, гармонии и ритма действие, приближающееся к существующему у нас об этом представлению.“ Дело в том, чтобы внушить представление об известном зрелище, а не в том, чтобы его воспроизвести.

Важно то, что эти симфонические пьесы, во всяком случае, не являются чистой музыкой и не должны считаться таковой, дабы не быть плохо понятыми. Дю Бо уверяет, что в качестве сонат или отдельных кусков, они-бы нравились умеренно. „Ценность их состоит“ в их связи с ходом действия²⁾.

Точно также обстояло дело и с маршами; хотя нам и кажется, что их следует рассматривать, как произведения чистой музыки, но они были, однако, тесно связаны с действием, потому-ли, что они соответствовали данному зрелищу, определенным жестам и движениям, потому-ли, что они не только желали, но и действительно были в состоянии сообщать публике воинственный энтузиазм сценических героев,—ничто не дей-

¹⁾ Мы цитировали выше знаменитую сцену в *Изиде*, где Люлли старается, по словам своих современников, вызвать впечатление „воя ветра зимой в дверях большого дома“.

²⁾ Надо-ли мне говорить, что Дю Бо преувеличивает правильную мысль, и что написанные ради определенного эффекта, страницы, подобные *Logistille* или какой-нибудь симфонии *Сна* или *Тишины*, представляют из себя чудесную музыку, обладающую тонкостью письма и ясностью Генделя?

ствовало на публику Люлли сильнее, чем его марши и воинственные симфонии.

„Итальянцы уступают нам по части маршей и воинственных симфоний,“ говорит Ля-Вьевилль. То, что они сочиняют в этом роде, не столь оживлено неким благородным и воинственным пылом, сколь полно неистовства и ярости.“

Итак, он не отрицает итальянской *furia*; он признает даже превосходство итальянских симфоний в отношении бурности и неистовства, и апологет Люлли сходится в этом случае с его хулителем, аббатом Рагенэ, который пишет, что „итальянские симфонии с такой силой волнуют чувства, воображение и душу, что скрипачи, исполняющие их, не могут удержаться, чтобы не отдаться их порыву и не впасть в ярость; они терзают свои скрипки и свое тело и извиваются, словно одержимые.“

Но для большинства французов,—а их вкус служил законом для всей Европы—то было недостатком, а не достоинством. Это беспорядочное неистовство не имело ничего общего с подлинной силой, покоящейся на разуме, воле и могучем здоровье. Эта сила подлинно „благородная и воинственная,“ по выражению Ля Вьевилля, исходила, как казалось современникам Людовика XIV, от маршей Люлли и его воинственных симфоний. Они пользовались европейской известностью. „Когда принцу Оранскому понадобился марш для его войск, он обратился к Люлли, который и послал ему таковой“. —Итак, курьезный факт,—армии выступавшие против Франции, шли, как и армии французские, под звуки маршей Люлли. Наконец, в 18 веке, аббат Дю Бо, писавший во времена Рамо, говорит, что военный гром в Тезее ¹⁾ произвел-бы необычайное впечат-

¹⁾ Дю Бо имеет в виду, наверное, Марш при жертвоприношении и Марш воинов, несущих знамена и останки побежденных врагов, в первом акте Тезея. Это, действительно, сцена,

тление на древних... „Мы сами, прибавляет он, разве не чувствуем, что эти симфонии нас волнуют... и действуют на нас вроде стихов Корнеля.“

Итак, героизм—вот целая сторона таланта Люлли, ускользнувшая от врагов его оперы, таких, как Буало, упорно отказывающих ему в „подлинно возвышенных и „мужественных проявлениях“. Как раз наоборот, воинственная мощь этой музыки и составляла одну из основ ее популярности.

* * *

Остаются танцы, значение которых, быть может, больше всего ускользает от нас в творчестве Люлли: мы смешиваем их в одну кучу со старинными танцами вообще, между тем как современники приписывали им революционное значение в области танца;—и ускользает тем более, что мы видим в них чистую музыку в то время, как Люлли, почти всегда, писал под видом танцев драматическую пантомиму.

Надо отметить, что Люлли до конца своей жизни оставался во мнении публики преимущественно тем, чем он был в начале своего поприща: композитором балетным. До самого конца балеты его исполнялись при дворе, и даже, вопреки обычному мнению, согласно которому король перестал танцевать перед публикой после Британника, он все-же выступал в этих бал-

еттах—полная чудесного размаха—нечто вроде шествия победоносных армий Людовика XIV.

Еще большей пышностью отличаются марш и сцена жертвоприношения Марсу в III акте „Кадма“. Рейнальдо Ган справедливо называет ее „прекрасным декоративным фрагментом, задуманным в стиле Лебрена“. При своей грандиозной торжественности она сохраняет характер живой эпопеи и героического веселья.

См. также в I акте Армиды Марш для битвы и мелодию Сражающихся.

тах до самого конца. В *Eglogue de Versailles*, поставленной в Версали в 1685 г., король в возрасте сорока шести лет выступил в качестве танцовщика и в какой бы вы думали роли? В роли нимфы!

Не только широкая публика, но и наиболее просвещенные знатоки, такие, как Мюффа, Дю Бо, считали танцы Люлли наиболее оригинальным его изобретением. Мюффа оставил нам подробные сведения об исполнении этих танцев во второй части своего *Florilegium'a*, появившегося в 1698 г.¹⁾

„Способ исполнять танцевальные мелодии для струнного оркестра в стиле гениального Люлли заслужил аплодисменты и восхищение всего света; и, поистине, в нем столько чудесной изобретательности, что трудно вообразить что-либо более прелестное, изящное и совершенное.“ И он описывает эти танцы, как наслаждение для уха, для глаз и для ума. Он долго разбирает игру оркестра Люлли, отмечая его прекрасный и сильный удар, чистоту его интонации, великолепное единство ансамбля, строгую точность ритма, изящество украшений, ключ к которым он дает; и точность их исполнения кажется ему не менее необходимой для музыки Люлли, чем впоследствии покажется Куперену для его собственной музыки; „ибо, говорит Мюрра, подлинно люллистские украшения проистекают из чистейшего источника пения“. В результате здесь соединено все: легкость, быстрота, сила, разнообразие ритмов, несравненная гибкость: жизнь, грация, изысканная нежность—полное совершенство.

¹⁾ Первая часть *Vermerkungen: Angenehmerer Tanz musik*. Глава называется: *Auf Lullianisch—französische Art Tänze aufzuführen*.—Эти замечания были переизданы Робертом Эйтнером, в его *Monatshefte für Musikgeschichte* 1891, стр. 37-48 и 54-60.

Мюффа говорит нам лишь об инструментальном исполнении; он ничего не сообщает о духе этих танцев и о революции, произведенной в этой области Люлли. Тут на помощь нам приходит Дю Бо.

Люлли оживил танцы: это было началом его реформы. ¹⁾ Все свидетельства сходятся в этом пункте. Они говорят нам о „быстрых мелодиях“, введенных Люлли вместо медленных темпов. Самый факт можно оспаривать, но мне кажется, надо понять его, как следует. Вопрос не в том, чтобы приписывать Люлли изобретение новых музыкальных форм: мелодии в быстром темпе существовали, начиная с 16-го века, и никогда не переставали существовать. Но Люлли восстал против царившей в его время наклонности—исполнять танцы слишком медленно, по крайней мере, в театре. Он не создал ни менуэта, ни гавота, ни буррэ—этих танцев французского происхождения, достигших совершенства уже до него; но он, несомненно, придал живость их исполнению. Он дирижировал их в быстром темпе. Притом он любил преимущественно формы танцев быстрых и прерывистых, таких, как жига, канари, форлана. Современники Люлли говорили, что „он превращает танцы в гаерство“. Не надо отнюдь забывать, когда желаешь понять эту музыку, что Люлли сообщал ее исполнению живость итальянца.

Для более быстрых движений нужны были новые фигуры танцев. „Люлли“, говорит Дю Бо, принужден был сам сочинять балетные *entrées* (выходы), исполнения которых он требовал под звуки своих мелодий. Так это

¹⁾ Я не говорю о другой реформе—капитальной в истории танца: о введении—столь запоздалом—женщин в балет. Вплоть до *Прозерпины*, в 1680 г., в балет входили одни лишь танцоры. Первые танцовщицы, допущенные в оперу, появились два месяца спустя после *Прозерпины*, в этом маленьком шедевре: „*Le Triomphe de l'Amour* (Триумф Любви).

было с па и с фигурами во вступлении в чаконне в Кадме, потому что Бошан, обычный балетмейстер, был не в состоянии, по мнению Люлли, уловить характера это скрипичной мелодии.

Но еще далеко недостаточно было заботы, чтобы танцы не слишком перегружали действие, чтобы они были вкраплены в него, не слишком его замедляя: Люлли хотел мало-по-малу заставить их принять участие и в самом действии.—«Успех быстрых мелодий», говорит Дю Бо, «привел его к сочинению бойких и характерных мелодий, то-есть таких, мотивы и ритмы которых соответствуют музыке особого рода, свойственной, по нашему представлению, известным персонажам при тех или иных обстоятельствах».

Итак, Люлли пытался придавать своим танцам местный колорит, определенный драматический оттенок. Таковы, согласно Дю Бо, скрипичные мелодии, под которые происходят пляски в аду в четвертом акте Альцесты. «Эти мелодии дышат спокойным и строгим удовлетворением или, как говорил сам Люлли, затаенной радостью». Это прекрасное выражение, подходящее также и к мелодиям Елисейских Полей Глюка, превосходно соответствует названной сцене у Люлли: за исключением ритма, несколько прерывистого и угловатого, являющегося одной из характерных черт Люлли,—можно сказать составляющего его физиономию,—в сцене этой есть много общего со сценами Глюка на тот же сюжет: музыкальное чувство приблизительно аналогично.—«Характерные мелодии изображают не просто радость и горе, как другие мелодии; они их выражают, по словам Дю Бо, в особом вкусе и, согласно с тем характером, который-бы я охотно назвал характером индивидуальным». Под этим надо понимать, что мелодии эти не довольствуются общей правдивостью выражения, но служат для опре-

деленной психологической обрисовки какого-нибудь характера или драматической ситуации. Тут опять-таки Люлли самому приходилось сочинять па и фигуры для этих мелодий «с характерным отпечатком». «За полгода до своей смерти, Люлли сам сочинил балет на мелодию, под которую он хотел заставить плясать Циклопов из свиты Полифема»¹⁾.

Наконец, добиваясь этого превращения балета в драму, он пришел от «мелодий, под которые танцуются характерные танцы», к балетам, которые не танцуются, если можно так выразиться—к пантомимам,—«к этим балетам почти без единого танцовального па, состоящим из жестов и из'явлений чувств, одним словом, из немой игры». Таковы погребальные танцы в Психее или во втором акте Тезея, «где поэт вводит пляшущих старцев». Таков, далее, балет в IV акте Атиса и первая сцена в IV акте Изиды, «где Кино выводит на сцене жителей Гиперборейских стран». Эти «полухоры», как их называет Дю Бо, «эти хоры на античный лад, без речей исполнялись танцовщиками, которые были подчинены Люлли; и они также не отваживались на какое-нибудь танцовальное па, запрещенное им, как и не решались пропустить жеста, который им надлежало сделать—и притом сделать в предписанное время». Их движения не столько напоминали современный балет, сколько античную трагедию. «Легко было понять, глядя на эти танцы, как в театре древних могла царить размеренность над жестами. Такой гениальный человек, как Люлли, одной лишь силой своего воображения понял (ибо мало вероятно, чтобы ему было что-либо известно об античных представлениях), что театр может создать патетические моменты даже средствами немой игры хоров».

¹⁾ Du Bos, 111, 169.

Разумеется, балетмейстеры того времени, как и знаменитые танцовщики, не понимали ничего в намерениях Люлли, и ему нужны были новые люди. Он пользовался в особенности услугами балетмейстера д'Оливэ, ставившего вместе с ним погребальный балет в Альцесте, балет в Психее, танцы в Тезее, Зловещие сны в Атисе, и «Зябнущих» в Изиде. «Этот последний балет состоял исключительно из жестов и проявлений людей, охваченных холодом. В него не входило ни одного па из обычных наших танцев». Танцовщики, которыми пользовался Люлли и Оливэ, были все молодые люди, набранные из новичков, еще не испорченных привычками своего ремесла.

VI.

Величие и популярность искусства Люлли.

Итак, в операх Люлли было не мало различных элементов: комедия-балет, придворные арии, водевили, драма-речитатив, пантомимы, танцы, симфонии—старое и новое, все вместе. Можно было-бы сказать, что это творчество состоит из разнородных элементов, если бы иметь в виду лишь составные его части, а не господствующий в них дух. Но благодаря удивительному единству этого духа, творчество Люлли являет собою цельную глыбу, могучую каменную кладку, в которой все разнородные материалы спаяны общим цементом и представляют собой составную часть этого единственного в своем роде памятника. Больше всего приходится восхищаться у Люлли этим памятником, как целым. Если Люлли велик и заслуживает своего высокого места среди мастеров искусства, то опять-таки

не столько, как музыкант-поэт, сколько как музыкант-зодчий; его оперы хорошо и крепко построены. Разумеется, в них нет органического единства, свойственного вагнеровским драмам и операм нашей эпохи, которые все более или менее произошли из симфонии, и в которых с начала до конца чувствуются темы, разрастающиеся и разветвляющиеся, подобно дереву. Взамен этого живого единства, у Люлли—единство мертвое, единство логики, равновесия между частями, единство прекрасных пропорций: это постройка в римском духе: «это прочно». Вспомним бесформенные постройки Кавалли, Чести и всей венецианской оперы: это нагромождение мелодий, втиснутых в каждый акт, как в выдвижной ящик, в который вздумали бы поместить как можно больше всевозможных вещей, одних на другие. Понятно, что Сент-Эвремон, не слишком снисходительный к операм Люлли, прибавляет, не зная ни на что: «Я не буду бесчестить Баттиста, сравнивая его оперы с венецианскими».—И тем не менее, в какой-нибудь красивой арии Кавалли заключается музыкального таланта больше, чем во всем Люлли целиком; но Кавалли расточает свой талант без толку, Люлли-же обладает великим достоинством нашего классического века: он умеет «распределить», у него есть чувство порядка и композиции ¹⁾.

Произведения его представляются как-бы постройками с крупными, благородными и отчетливыми очертаниями. Им предшествует величественный перистиль и пышный портик, с крепкими и холодными колоннами: массивная увертюра и аллегорический Пролог. Новая увертюра ведет из перистыля в самый храм. Внутри

¹⁾ На самом деле, предшественниками Люлли по части порядка, архитектуры произведения, постепенного нарастания музыкальных и сценических средств в опере, являются музыканты Оперы Барберини, в Риме, до 1650 г.—Д. Маццокки, Ланди, Виттори.

оперы разумное равновесие царит между различными элементами, входящими в состав театрального представления—между зрелищем, с одной стороны—я включаю сюда балет, концертные арии, дивертиссемент, — и драмой, с другой.

По мере того, как Люлли все более овладевает своим творчеством, он не только старается привести в гармонию все эти различные элементы, но и объединить их, установить между ними своего рода родственную связь. Ему удается, например, в IV акте Роланда вызвать драматические переживания средствами пасторального дивертиссемент.

Там изображается деревенская свадьба: гобои, хоры, выход пастухов и пастушек, концертный дуэт, сельские танцы; и совершенно естественным образом, пастухи, беседуя между собой в присутствии Роланда, рассказывают историю Анжелики, которую только что похитил Медор. Контраст этих мирных песен с яростью Роланда, слушающего рассказ, производит большой сценический эффект, часто с тех пор применявшийся. Сверх того, Люлли старается установить искусную постепенность в нарастании музыкальных и драматических эффектов с начала до конца произведения. Ему, несомненно, памятна критика, направленная на А т и с а, «первый акт которого был слишком хорош», и он в конце своей деятельности пишет Армиду, эту «пьесу, полную высшей красоты», — говорит Вьевилль, где красота возрастает с каждым актом. Это как бы Родогуна (*Rodogune*¹⁾ Люлли... Я не знаю ничего более высокого, что был-бы в состоянии вообразить человеческий ум в V акте».

Вообще Люлли стремится сделать окончания своих произведений, по возможности, звучнее и торжествен-

¹⁾ *Rodogune*—знаменитая трагедия Корнеля. *Прим. редак.*

нее — хоры, танцы, апофеозы; но он не боится при случае закончить их и драматическим соло (как в V акте Армиды или в IV акте Роланда), когда данная ситуация достаточно сильна и характерна, чтобы все вынести¹⁾.

Все эти произведения, — если и не всегда драматичны, то в высшей степени театральны. У Люлли было чутье театральных эффектов: мы видели это на его симфониях и даже на его увертюрах, главная красота которых, по словам Дю Бо и Марпурга, в том, что «они на своем месте». Перенесенные на другое место, они потеряли бы часть своего значения. Прибавлю, что прелесть их состоит в тщательной согласованности с волей композитора, в буквальном подчинении его замыслам. Эта музыка до того рассчитана на определенный эффект, что рискует потерять силу своего воздействия, когда бывает лишена авторского управления, который один лишь в точности знает, какого эффекта он хочет достигнуть. К искусству Люлли можно применить слова, сказанные Глюком о своей собственной музыке:

«Присутствие композитора для нее, если можно так выразиться, столь-же необходимо, как солнце для деятельности природы: он ее душа и жизнь; без него—все пребывает в смятении и хаосе».

Поэтому-то и несомненно, что смысл искусства Люлли в значительной доле для нас утрачен. Он был утрачен тотчас-же после смерти Люлли, хотя оперы его и продолжали исполняться почти в течение целого

¹⁾ Я напоминаю, что справедливость требует воздать должное Люлли за прекрасную архитектуру его оперных текстов. Мы видели выше, каково было сотрудничество с Кино. Нет никакого сомнения, что если стихи и принадлежат Кино или Тома Корнелю, то построение сцен, актов, а в известной степени и самих-же характеров—дело Люлли.

столетия. Самые умные люди сходились на том, что музыку Люлли разучились исполнять с тех пор, как он умер. Аббат Дю Бо пишет:

«Люди, присутствовавшие на представлениях опер Люлли при его жизни, находили, по их словам, в них ту выразительность, которой ныне уже больше не находят. Мы в них, конечно, узнаём мелодии Люлли, но не встречаем уже больше духа, оживлявшего их. Речитативы кажутся нам бездушными, а балетные мелодии почти нас не трогают. Представление этих опер длится нынче дольше, чем тогда, когда он исполнял их сам, хотя они нынче больше не повторяют скрипичных арий, которые Люлли заставлял исполнять по два раза. Не соблюдается также и ритмика Люлли; актеры искажают ее то по неспособности, то по самонадеянности.¹⁾»

Руссо подтверждает это мнение, говоря в своем Письме о французской музыке, что «речитатив Люлли исполнялся актерами 17 века совсем иначе, чем теперь: он был более живым и менее тягучим; его не столько пели, сколько декламировали.» И, подобно Дю Бо, он отмечает, что исполнение оперы Люлли тянется нынче гораздо дольше, чем при самом Люлли, по единогласному показанию всех тех, кому случалось видеть их в прежнее время: поэтому-то, каждый раз, когда оперы эти возобновляются, в них приходится делать значительные купюры.»

Никогда не надо забывать того факта, что в промежутке между смертью Люлли и появлением Глюка музыкальное исполнение стало более тяжеловесным: это искажило характер музыки Люлли и послужило также одной из причин—не из самых последних—относительной неудачи Рамо.

¹⁾ Du Bos, *Réflexions critiques*, III, 318,

Каково было, в самом деле, настоящее исполнение произведений Люлли? Мы знаем, из слов его современников, что «Люлли добивался от певцов особой манеры исполнения—живой, но без причуд, настоящего, естественного, разговорного тона»,¹⁾—что оркестр его играл с непоколебимой ритмичностью, со строгой точностью, с законченной ровностью, с утонченным изяществом²⁾,—а танцы отличались такой живостью, что их называли «гаерством.» Ритм, точность, живость, тонкость—вот характерные черты, согласно отмечаемые знатоками конца 17-го века, в игре оркестра и в исполнении артистов оперы.

А вот как отзывался Руссо во II части Новой Элоизы о тех же самых представлениях опер Люлли: пение—это громкие и нестройные завывания, оркестр—бесконечная неразбериха, постоянное тягучее мурлыканье, без мелодии и размера, вопиюще-фальшивое,³⁾ наконец, танцы—нескончаемые торжественные зрелища.⁴⁾

Итак, отсутствие меры, отсутствие точности исполнения и отсутствие изящества,—то-есть абсолютная противоположность тому, чего добивался Люлли.

Я вправе, следовательно, сделать вывод, что когда оценивают в наше время Люлли, согласно традиции XVIII в., шедшей по ложным следам, совершают важную ошибку: его делают ответственным за тяжеловесность и грубость исполнителей, научившихся—или-разу-чившихся—его исполнению у преемников.

¹⁾ Lecerf de la Viéville.

²⁾ Muffat.

³⁾ „Такт все время грозит ускользнуть от них... Все фальшиво до того, что оскорбляет самое нетребовательное ухо.“

⁴⁾ Начиная с 18-го века, Лесерф де ля Вьевилья говорит, что они занимают четверть спектакля и что „Люлли не уделял столько места танцам, как это делают нынче.“

Несмотря на это ложное понимание—или, как знать, быть может, именно благодаря ему (слава, ведь, часто бывает основана на недоразумении) Люлли пользовался огромной славой. Она распространилась по всем странам и ей суждено было проникнуть—дело почти неслыханное в истории нашей музыки—во все классы общества.

Иностранцы музыканты приезжали учиться к Люлли. „Его оперы“,—говорит Ля Вьевилль—„привлекли в Париж итальянских поклонников, там поселившихся. Теобальдо (Теобальдо) де Гатти, играющий в Опере на пятиструнной виолончели и сочинивший „Scylla“ Сциллу, оперу, которая ценится за свои прекрасные симфонии—один из них“.

Жан-Сигизмунд Куссер (Cousser), бывший другом и советником Рейнгарда Кейзера, гениального творца немецкой оперы, приехал на шесть лет в Париж, в школу Люлли, и, вернувшись в Германию, перенес традиции Люлли в дирижированье оркестром и в инструментальные сочинения¹⁾.

Жорж Мюффа также пробыл в Париже шесть лет, и влияние Люлли наложило столь сильный отпечаток на этого превосходного мастера, что соотечественники последнего ставили ему это в укор²⁾. Иоганн Фишер был переписчиком нот при Люлли. Знаком ли был серьезный и трогательный Эрлебах с Люлли лично, как то предполагали? Во всяком случае, он был в курсе

¹⁾ Он опубликовал в Штуттгарде в 1682 г., как указал г. Мишель Бренз, книгу о сочинении музыки по французской методе.

²⁾ См. предисловие к *Florilegium'u* Ж. Мюффа, опубликованному в 1695 г. в Аугсбурге, и недавно переизданному в I томе *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*.

его стиля и писал увертюры „на французский лад“. Эйтнер хотел доказать влияние Люлли на Генделя и даже на И. С. Баха¹⁾. Относительно Кейзера нет никакого сомнения в том, что Люлли послужил ему одним из образцов.

В Англии Стюарты сделали все, чтобы акклиматизировать французскую оперу. Карл II тщетно пытался заполучить Люлли в Лондон; он послал в Париж учиться под руководством Люлли—Гемпфри (Pelham Humphry), одного из двух-трех английских музыкантов XVII в., обладавших крупным талантом. Правда, Гемпфри умер слишком молодым, чтобы выявить себя целиком; но он был одним из учителей Перселля, также, следовательно воспользовавшегося, косвенно, преподаванием Люлли.

В Голландии переписка Христиана Гюйгенса (Huygens) показывает, какую притягательную силу представляла собой опера Люлли, и мы уже видели, что принц Оранский, когда ему понадобился марш для его войск, обратился к Люлли.

«В Голландии и в Англии», говорит Вьевилль,—«все полно французскими певцами».

Во Франции влияние Люлли на композиторов не ограничилось одним театром, оно распространилось на все роды музыки. Сборник для клавесина д'Англебера в 1689 г., содержит в себе транскрипции из опер Люлли;²⁾ триумф оперы содействовал без сомнения, повороту и в области клавесинной музыки в сторону большей характерности. Не меньшим изменениям подвергся и органский стиль.

¹⁾ R. Eitner. *Die Vorgänger Bach's und Händels* (Monatshefte 1883).

²⁾ „Пьесы для клавесина с указанием, как их играть, различные чаконны, увертюры и другие мелодии г. де Люлли, переложенные для этого инструмента.“ 1689.

Помимо музыкантов, очарование Люлли распространилось и на любителей, и на двор; перелистывая письмо М-ме де Севинье, не только удивляешься восторженным словам, рассыпаемым по адресу Люлли, щедрой на выражения маркизой, но более того—прямо поражаешься выдержками, приводимыми ею из его опер. Чувствуется, что память ее полна ими; между тем она не была большой музыкантшей; она представляла собой средний тип дилетанта; если фразы из опер Люлли беспрестанно вертятся у нее в голове, то это значит, что светские люди распевали их беспрестанно в ее кругу.

И действительно, Арно, скандализованный сладострастными стихами Кино, пишет: „Хуже всего то, что яд этих похотливых песен не ограничивается тем местом, в котором ставятся такие пьесы, но распространяется по всей Франции; бесконечное множество людей старается заучить их наизусть, чтобы распевать всюду, где ни попало.“¹⁾

Я не буду говорить о хорошо известной комедии Сент-Эвремона «Оперы», в которой изображается М-ле Кризатина, молодая девушка, помешавшаяся на чтении опер, и г. Тирсолэ, молодой человек из Лиона, также, как и та, помешавшийся на опере.—„Я вернулся из Парижа“—говорит г. Гилльо, «приблизительно месяца четыре спустя после первого представления Оперы. Женщины и молодые люди знают оперы наизусть, и нет почти дома, где-бы не пелись оттуда целые сцены. Ни о чем другом не говорилось, как только о Кадме, об Альцесте, о Тезее, об Атисе. Часто требовали исполнения какого-то Roi de Scyros (король Скироса), ксторый весьма мне надоел. Был там также некий Lu-

¹⁾ Письмо, написанное Арно к Перро в мае 1694 г., незадолго до его смерти.

cas peu discret (Нескромный Ликас), часто докучавший мне. Atys est trop heureux (Атис слишком счастлив) и Les bienheureux Phrygiens (блаженные Фригийцы) приводили меня в отчаяние.»

Комедия Сент-Эвремона относится, правда, ко времени появления первых опер Люлли, первого увлечения ими. Но увлечение это продолжает держаться и дольше:

«Le Français, pour lui seul contraignant sa nature, n'a que pour l'opéra la passion, qui dure». (Француз, приволивая собственную природу, к одной лишь опере испытывает длительную страсть) писал Лафонтен де Ниер около 1677 г.¹⁾

И светские люди продолжали распевать арии Люлли: „Et quiconque n'en chante ou bien plutôt n'en gronde quelque récitatif, n'a pas l'air du beau monde.“ (И тот, кто не поет оттуда, или вернее, не мурлычет себе под нос какого-нибудь речитатива, не имеет вида человека большого света).

В 1688 г. Ля Брюйер, рисуя портрет светского человека, говорит также:

«Кто, подобно ему, сумеет пропеть целый диалог из оперы, а где-нибудь в переулке—сцену неистовства Роланда?»

Нет, разумеется, ничего удивительного, что светские модники увлекались Люлли. Гораздо замечательнее то,

¹⁾ И сам Ла Фонтен, выказывающий себя в этом „Послании“ таким врагом оперы, которой он противопоставляет более сдержанный и тонкий стиль камерной музыки... «La théorbe charmante, qu'on ne voulait entendre que dans une ruelle, avec une voix tendre, pour suivre ou soutenir par des accords touchants de quelques airs choisis les mélodieux chants». («Прелестная теорба, которую хотелось слушать лишь в будуаре, в сочетании с нежным голосом, чтобы аккомпанировать ему трогательными аккордами мелодическое пение некоторых избланных арий») этот Ла Фонтен старается писать оперы; и он поставил одну из них в 1691 г.—она не имела, впрочем, никакого успеха (Астрея, музыка Колласа).

что еще больше снобов пристрастилась к этой музыке широкая публика и народ. Ля Вьевиль отмечает восторги простонародья в Опере по поводу произведений Люлли, и удивляется верности его вкуса. У народа безошибочное чутье,—говорит он,—к тому, что у Люлли, действительно, есть самого прекрасного и достойного восхищения.

«Несколько раз, я видел в Париже, при хорошем исполнении дуэта из Персея (в IV акте), как вся публика внимала в течение четверти часа, затаив дыхание и устремив глаза на Финею и Меропу, а когда дуэт кончался, кивком головы выражала удовольствие, которое он им доставил.»¹⁾

Чары не разрушались и по выходе из оперы. Люлли пелся в самых знатных домах—вплоть до кухни, из которой он вышел.

«Ария из Амадиса: *Amour que veux-tu de moi?* (Любовь, что тебе надо от меня) распевалась—говорит Ля Вьевиль, всеми кухарками Франции».

«Его мелодии были столь естественными и вкрадчивыми», пишет Титон дю Гиллье, «что достаточно было любить музыку и иметь верный слух, чтобы, прослушав четыре-пять раз, легко их запомнить; поэтому-то и знатные особы, и простонародье пели большинство его оперных арий. Говорят, что Люлли был в восторге, слыша, как они поются на Пон-Неф и на перекрестках с другим текстом, чем в опере; а так как у него был весьма веселый нрав, то он останавливал иной раз свою карету и подзывал к себе певца и скрипача, чтобы показать им правильный темп мелодии, которую они подняли.»

¹⁾ См. в особенности место, цитированное выше, где Вьевиль описывает потрясающее впечатление, произведенное на публику большой сценой Армиды, которая хочет заколоть спящего Рено.

Его мелодии распевались на улицах, «брянчались» на инструментах, пелись, вплоть до его увертюры, к которым приспособляли слова. Многие из его мелодий, впрочем, вели происхождение от уличных песенок. Его музыка, заимствованная частью от народа, к нему возвращалась.

В общем, можно сказать, что у нее было несколько источников; она представляла собой слияние нескольких музыкальных потоков, проистекавших из весьма различных областей, и, таким образом, она оказалась языком, доступным для всех. Еще одной общей чертой больше между искусством Люлли и искусством Глюка, созданным из слияния стольких притоков. Но у Глюка эти притоки берут начало от многих народностей: Германии, Италии, Франции, даже Англии; и, благодаря этой космополитической формации, он стал подлинно европейским композитором.

Составные элементы музыки Люлли почти всецело французские, — французские всех родов: уличные песенки, придворные арии, комедии-балеты, трагическая декламация и т. д. В Люлли нет, по-настоящему, ничего подлинно итальянского, кроме характера. Я не думаю, чтобы существовало много музыкантов столь французского склада, как Люлли; и он был единственным во Франции, кто сохранил свою популярность в течение целого века. Он продолжал царить в опере и после своей смерти, точно также, как царил при жизни¹⁾. Как при жизни, он был причиной неудач Шарпан-

¹⁾ Некоторая неустойчивость люллизма чувствуется в период появления крупных опер Рамо. Мы видим падение Изиды, Кадма, Атиса, Фаэтона, Персея. Но остальные оперы устояли, и Тезей свидетельствует о неистребимой жизненности партии люллистов вплоть до времени, следующего за Ифигенией в Тавриде Глюка. Он держится на сцене в течение 104-х лет—с 1675 по 1779 г.

тье¹⁾, так и после смерти он нанес ущерб Рамо и он боролся за свое место вплоть до Глюка. Царствование его было царствованием старой Франции и эстетики старой Франции; оно было царствованием французской трагедии, из которой вышла опера, и которую в 18 в. опера в свою очередь стала лепить по своему образу. Я понимаю, что можно восставать против этого рода искусства во имя французского искусства более свободного, существовавшего прежде, и которое, быть может, в состоянии было бы развернуться в ином направлении²⁾. Но не надо говорить, как хотят это делать нынче, — что недостатки искусства Люлли — это недостатки иностранца, итальянца, стеснившие развитие французской музыки³⁾. Это недостатки французские. Существует не одна Франция: их всегда было

¹⁾ «Итальянец Шарпантье», как выражались его современники (Ля Вьевилль, стр. 347). — В наши дни пытались — совершенно неправильно, — противопоставить его Люлли в качестве типа чисто-французского музыканта — Люлли, которым современники восхищались до такой степени именно потому, что видели в нем представителя французской традиции Ламбера и Бюссэ в противовес итальянизму Шарпантье.

²⁾ Но это всего лишь гипотеза. Я лично уверен, что искусство это исчезло бы само собой, если бы и не существовало Люлли. Исследования г. Ж. Экоршевилля (Ecorcheville) о французских музыкантах «кассельского манускрипта» достаточно показывают анархию и неустойчивость, разъедающие французскую музыку около 1660 г. Занять место Люлли зависело лишь от Дюмануара. Несмотря на неоспоримый талант, этих композиторов погубила их собственная слабость, а не сила Люлли. В конце концов, какой гений в состоянии убить развитие художественной школы, если в этой художественной школе заключается хоть малейшая жизненность? В искусстве убивают одних лишь мертвецов.

³⁾ Нет ничего общего между стилем Люлли и стилем итальянских оперных композиторов того времени: Страделлой, Скарлатти, Бонoncini. Такой художник, как Страделла, во всех своих достоинствах и недостатках является полным антиподом Люлли. Люлли был самым непримиримым из французов своей эпохи; и в этом заключались причины его повсеместного успеха во Франции.

две или три, и постоянно во взаимной борьбе. Люлли принадлежит к той, которая, вместе с великими классиками, воздвигла величественное и разумное искусство, известное всему миру, создав его за счет беспорядочного преизбытка мутного, но полного талантливости, искусства предыдущей эпохи. Осуждать оперу Люлли, как оперу яко-бы не французскую, значило бы рисковать быть вынужденным вычеркнуть также и трагедию Расина, отражением которой эта опера является, и которая несомненно является не более свободным национальным выражением Франции, чем опера Люлли. Слава Франции и состоит в том, что ее многогранная душа не довольствуется одним единственным идеалом; существенно не то, чтобы идеал этот был нашим, а то, чтобы он был великим.

Я старался показать в этих заметках (представляющих беглый и поневоле весьма неполный обзор крайне обширной темы), что художественное творчество Люлли не менее, чем классическая трагедия и благородные сады Версаля, представляет собой прочный памятник той могучей эпохи, которая была эпохой расцвета нашей народности.

Г л ю к

По поводу „Альцесты“.

Альцеста на первом представлении в Париже 23 апреля 1776 г. совсем не имела успеха. Один из друзей Глюка, книгопечатник Корансе, разыскавший его за кулисами и желавший его утешить, передает нам следующий любопытный рассказ.

— Я нагнал Глюка в коридоре; я застал его более занятым исследованием причины этого события, представлявшегося ему столь необычайным, нежели огорченным неудачей: «Было бы забавно, сказал он мне, если бы пьеса провалилась: это бы составило эпоху в истории вкусов вашей нации. Я понимаю, что пьеса в чисто музыкальном роде может иметь успех или не иметь его: это зависит от весьма различных вкусов зрителей; я готов понять даже, если пьеса подобного рода сперва имеет успех, а затем умирает, так сказать, в присутствии и с согласия своих первых почитателей. Но видеть провал пьесы, сочиненной целиком в соответствии с природой, пьесы, в которой все страсти имеют свое подлинное выражение — это, сознаюсь вам, меня смущает. Альцеста, — гордо прибавил он, — должна нравиться не только сейчас и в силу своей новизны; для нее не существует времени; я утверждаю, что она будет одинаково нра-

виться через двести лет, ей только не изменится французский язык, моя правота в том, что все в этой опере построено на природе, которая никогда не бывает подвержена влиянию моды»¹⁾.

Я вспоминал об этих великолепных словах, слушая недавно²⁾ в Комической Опере, вооруженные одобрения, подтверждавшие их правоту, сцены в храме с ее монументальными линиями, жгчими и сосредоточенными страстями, сцены, отлитой из нерушимой бронзы, аеге регеппиус — и представляющей на мой взгляд шедевр не только трагедии музыкальной, но и трагедии, как таковой.

¹⁾ Journal de Paris, (август 1788).

²⁾ Я сделаю два замечания по поводу исполнения музыки Глюка на наших нынешних театрах.

Первое касается оркестра. Я бы хотел, чтобы Глюковский ритм более подчеркивался. Глюк постоянно пользуется эффектом упорного и непоколебимого ритма, на манер сидея: нельзя в достаточной мере подчеркивать его. Не надо забывать, что искусство Глюка рассчитано, по точному указанию его саого, на большие помещения и многочисленную публику, оно требует от исполнения сравнительно небольшой тонкости, но зато широкой и подчеркнутого рисунка, колоссального стиля и той суровости, которой больше всего поражались современники Глюка.

Другое замечание относится к баяту. В дивертисменте второго акта, в Комической Опере, танцы второго и третьего актов были слиты. Это было сделано на редкость удачно; и я не думаю, чтобы какому-либо театру удалось дать более законченное зрелище. Тем не менее, я сожалею, что не сочли нужным сохранить на первоначальном месте балет, которым заканчивалась партитура. Привычки современной оперы требуют, чтобы спектакль заканчивался в разгаре действия. В старинной опере дело обстоит иначе (ср. Орфея или Ифигению в Авлиде): там, когда заканчивалась трагедия, появлялась радостная музыка, прекрасные танцы, мирные песни, чтобы дать отдохновение уму. Это придает этим произведениям их характер благотворной и светлой грезы. Почему бы не вернуться к этой драматической концепции. Я считаю ее более высокой, чем нашу.

Но впечатление подобной сцены, покрытой давнишней славой, менее нас захватывает, ибо его легче предугадать, чем эффект второго акта. В этом акте, полном контрастов, когда посреди празднеств в честь выздоровления Адмета, Альцеста прячет свои слезы и свой страх близкой смерти, есть разнообразие, мелодическое богатство, свобода формы, гармоничное соединение захватывающих речитативов, коротких, певучих фраз, изящных маленьких ариетт, трагических арий, танцев, хоров, есть жизнь, грация и эвритмика, которых невозможно описать. По истечении более ста лет, все это кажется столь же новым, как в первый день.

Третий акт — наименее совершенный из всех. Несмотря на гениальные находки, он грешит тем, что повторяет ситуации II акта совсем буквально, а роль Геркулеса в нем, которая, быть может, и не является делом рук Глюка¹⁾, — посредственного достоинства.

Но, тем не менее, это произведение сохраняет на всем своем протяжении единство стиля, художественную и душевную чистоту, достойные прекраснейших греческих трагедий, и вызывает воспоминание о несравненном Эдипе-Царе. Еще и поныне — среди стольких пресных или педантских опер, загроможденных болтливой риторикой, претенциозными общими местами, ораторским многословием, сентиментальными неделестями, не менее безвкусными, чем невыносимая игра ума в опере XVIII века, предшественнице Глюка, — еще и поныне Альцеста продолжает быть образцо-

¹⁾ До сих пор ария Геркулеса: «C'est en vain que l'Enfer» (Нарочно ад) считалась апокрифом и приписывалась Госсекку. Г. Воткенн только что вернул ее Глюку, указав на сходство ее с арией из Эцио (1750): *Essa a l'è mie sa tene*. Но почему бы Госсекку, бывшему почитателем Глюка, не вдохновиться одной из прежних его арий?

вой музыкальной драмой, такую, какою ледовало-бы быть и какою она почти никогда не была с тех пор, даже у самого великого — у Вагнера, да, признаться, почти никогда не была и у самого Глюка.

Альцеста — капитальное произведение Глюка: в нем он наиболее отчетливо осознал свою истинную задачу, реформу и наиболее строго подчинил ее собственным принципам, строже даже, чем в Ифигении в Тавриде, за исключением одной-двух с тем самым принципам, которые порой им нарушались под влиянием его натуры и первоначального влечения. Альцеста — произведение, написанное с наибольшей сознательностью; Глюк не позволяет себе с каких-либо заимствований из предыдущих своих сочинений¹⁾, что составляет почти единственный случай среди других его опер. Это произведение впоследствии больше всего подвергалось переработке, так как действительности он дважды написал его; и второе издание французское, в некоторых отношениях менее удачное, в других, более драматическое, во всяком случае, почти абсолютно разнится от первого²⁾.

Итак, эту трагедию, положенную на музыку следует принять³⁾, за наиболее совершенный образец мыш-

¹⁾ Я говорю об итальянской Альцесте, исполненной в Вене в 1876 г. Ибо во французской Альцесте от 1776 г. Глюк сделал ряд заимствований — впрочем, малозначительных, — из Антигоны, *Paride ed Elena* и *Feste d'Apollo*.

²⁾ Второй и третий акты совершенно в другом роде. В итальянской партитуре, второй акт происходит в аду, и показывал нам Альцесту точно так же, как некогда Ффеня, посвящающую себя смерти в присутствии богов ада. Затем Альцеста возвращалась на землю, чтобы попрощаться с Адметом. Третий акт, где Геркулес не появлялся, получал развязку при помощи Аполлона.

³⁾ Заметьте разницу в заглавиях, даваемых Глюком своим произведениям. Первые итальянские оперы сохраняют имя, в то время обычное — *dramma per musica* и так называется еще *Paride*

ления Глюка и его драматической реформы; я хотел-бы воспользоваться им, как поводом, чтобы рассмотреть то движение, которое обновило в корне музыкальную драму. Я хотел-бы в особенности показать, насколько революция Глюка отвечала чаяниям эпохи, насколько она была неизбежной: что и придало ей ту неистовую силу, позволившую ей сломить все препятствия, нагроможденные рутиной.

I.

Революция Глюка—и в этом-то и заключалась ее сила—явилась делом не одного лишь гения Глюка, а делом векового роста мысли. Она была подготовлена, возведена и ожидалась в течение двадцати лет энциклопедистами.

Во Франции это обстоятельство мало известно. Музыканты и критики не идут у нас, по большей части, дальше бутады Берлиоза по адресу энциклопедистов:

— „О, философы, удивительные шутники! О, что за добрые люди, что за достойные люди—эти умники нашего философского века; они пишут о музыкальном искусстве, не имея о нем никакого понятия, не обладая первоначальными сведениями, не зная, в чем оно состоит“¹⁾.

ed Elena. Итальянский Orfeo от 1765 г. называется azione teatrale per musica; итальянская Альцеста 1767 г. tragedia messa in musica; Ифигения в Авлиде, французский Орфей и французская Альцеста—это „трагедии—оперы“; Армида—, героическая драма, положенная на музыку“. Наконец, Ифигения в Тавриде—, трагедия, положенная на музыку“.

¹⁾ Les Grottesques de la Musique. Правда, Берлиоз прибавляет: „Я говорю это не о Руссо, который обладал первоначальными понятиями в этой области. Но заблуждение-то и состоит именно в том, чтобы считать Руссо за тип самой совершенной музыкальной эрудиции энциклопедистов. Дидеро был образованнее, чем он.

Надо было, чтобы немец, Эжен Гиршберг недавно напомнил нам о значении „философов“ в истории музыки¹⁾.

Они любили музыку, а некоторые из них и хорошо ее знали. Упомянем лишь о тех, кто принимал наиболее активное участие в музыкальных схватках—о Гримме, Руссо, Дидро и д'Аламбере: все четверо занимались музыкой. Наименее образованным был Гримм, не лишенный, однако, вкуса. Он сочинял песенки, он сумел тонко оценить Гретри, он открыл таланты Керубини и Мегюля, он был даже одним из первых, угадавших гений Моцарта, когда последнему было всего лишь семь лет. Это вовсе не значит уж так плохо разбираться в музыке.

Руссо достаточно известен, как музыкант. Все знают, что он автор одной оперы „Les muses galantes“, одной комической оперы, слишком знаменитого „Devin de Village“ („Деревенский вешун“), сборника романсов, Consolations des Misères de ma vie („Утешение в невзгодах моей жизни“) и „монодрамы“ Пигмалион, первого опыта в этом роде, вызывавшего восхищение Моцарта и применявшегося на практике Бетховеном, Вебером, Шуманом и Бизе—„оперы без певцов“, мелодрамы²⁾.

Не придавая особенного значения этим милым, но посредственным сочинениям, показывающим не только, как говорит Гретри, „мало опытного художника, который чутьем угадывает правила искусства“,—но и чело-

¹⁾ Die Encyclopädisten und die französische Oper im 18 Jahrhundert (1903, Breitkopf). Энциклопедисты и французская опера 18 века. Я воспользовался указаниями, заключенными в этой превосходной работе.

²⁾ Недавно в Мюнхене возобновили „Пигмалиона“ Руссо. См. по поводу этой мелодрамы статью г. Жюля Комбарие (Revue de Paris, 1901).

века, не привыкшего мыслить музыкально и скудного мелодиста,—следует все-же признать, что Руссо был бесспорным новатором в области музыки. Следует также быть ему благодарным и за его „Музыкальный словарь“, изобилующий, не взирая на огромные промахи, оригинальными и глубокими мыслями. Наконец, как не считаться с мнением Глюка и Гретри о Руссо. Гретри питал особое доверие к его музыкальным суждениям, а Глюк пишет о нем в 1773 г.:

„Изучение трудов этого великого человека в области музыки, между прочим, и письма, в котором он дает разбор монолога Армиды Люлли, доказало мне его высокие знания и уверенность его вкуса; и я проникся к ним восхищением. Во мне создалось сокровенное убеждение, что если-бы он пожелал приложить свои силы к занятию этим искусством, он мог-бы достигнуть в нем того чудесного действия, которое древние приписывали музыке¹⁾.“

Дидро не сочинял, но обладал точными музыкальными знаниями. Знаменитый английский историк музыки, Берней, посетивший его в Париже, высоко ценил его знания²⁾. Гретри спрашивал у него советов и чтобы удовлетворить его, переделал трижды одну мелодию из Земиры и Азора. Его литературные произведе-

¹⁾ Разумеется, я считаюсь в этих восхвалениях с рассчитанными преувеличениями, имеющими целью привлечь к себе благосклонность влиятельного критика.

²⁾ Вигнеу (Берней). Настоящее положение музыки во Франции и Италии (1771) Берней, слышавший игру М-ле Дидро, говорит, что она была одной из лучших клавесинисток Парижа, обладавшей необыкновенными знаниями по части модуляции, и прибавляет следующее любопытное замечание: „В течение нескольких часов, что я имел удовольствие ее слышать, она не сыграла ни одной французской пьесы. Все было итальянским или немецким: отсюда не трудно вывести заключение о мнениях г. Дидро в области музыки“.

дения, предисловия, его чудесный Племянник Рамо доказывают страстную любовь к музыке и блестящее ее понимание. Он интересовался исследованиями в области музыкальной акустики¹⁾, и очаровательные диалоги, озаглавленные *Leçons de Clavecin et principes d'harmonie* (Уроки на клавесине и основы Гармонии), хотя и подписанные профессором Беметцридером (Bemetzrieder), носят явный отпечаток его личности и свидетельствуют, во всяком случае, об его образованности.

Изо всех энциклопедистов д'Аламбер был самым музыкальным. Он оставил многочисленные работы по музыке²⁾: главнейшая из них *Eléments de Musique théorique et pratique, suivant les Principes de Mr. Rameau* (1752). (Элементы музыки, теоретической и практической, согласно принципам г. Рамо) была переведена на немецкий язык в 1757 г. Марпургом и заслужила восхищение самого Рамо³⁾, а в наше время Гельмгольца.

Он не только придает там большую ясность и рельефность мыслям Рамо, часто смутным, но сообщает им порой глубину, которой в них не было. Никто лучше д'Аламбера не был приспособлен для понимания Рамо, с которым впоследствии ему пришлось вести борьбу; было-бы несправедливо смотреть на него, как на „любителя“,—на него, бывшего врагом „любителей“, и готового первым высмеивать тех, кто говорит о музыке, не зная ее,—как большинство французов.

¹⁾ Общие принципы Акустики 1748 (*Principes généraux de l'Acoustique*).

²⁾ *Fragments sur l'Opéra* (1752), Статьи: „Fundamental“ и „Gamme“ в „Энциклопедии“ „De la liberté de la Musique“ (1760)—*Fragments sur la Musique en général et sur la notre en particulier* (1773), *Réflexion sur la théorie de la Musique* (1777).

³⁾ Письмо в „*Mercure de France*“ (май 1752).

„У них музыка, называемая ими мелодичной, не что иное, как музыка пошлая, которая тысячу раз прожужжала им уши; плохая ария для них это та, которой они не в состоянии промурлыкать, а плохая опера — та, из которой они не могут ничего запомнить“.

Несомненно, что д'Аламбер должен был с особенным вниманием относиться к гармоническим новшествам Рамо — он, который в своих *Reflexion sur la théorie de la Musique* (Размышления о теории музыки), прочитанных в Академии Наук, ставит музыку на путь новых гармонических открытий и, жалуясь на бедность средств, употребляемых современной ему музыкой, требует ее обогащения более многочисленными ладами.

Надо напомнить об этих фактах, чтобы показать, что энциклопедисты принимали участие в музыкальных войнах своего времени не с кондачка, как то любят говорить. В конце концов, если бы у них не было специальной музыкальной компетентности, то искреннее суждение людей, столь умных и столь художественного склада, всегда бы имело большой вес; если же желать отстранить и этих людей, то спрашивается, чье же мнение окажется заслуживающим внимания? Было бы смешно, если бы музыка стала отвергать мнение всех не профессионалов. В таком случае, пусть себе замыкается в рамки кружка и нечего о ней больше говорить! Искусство заслуживает почета и любви со стороны людей лишь в том случае, если оно подлинно человеческо, если оно обращается ко всем людям, а не к одной лишь кучке педантов.

В этом-то и заключалось величие искусства Глюка, что оно было по существу человеческим, и даже народным в самом возвышенном смысле этого слова, как того требовали энциклопедисты в виде оппозиции к слишком аристократическому, впрочем, гениальному искусству Рамо.

Известно, что Рамо, которому было пятьдесят лет, когда ему удалось добиться постановки первой своей оперы „*Hippolyte et Aricie*“ („Ипполит и Арисия“) в 1773 году, не был признаваем в течение первых десяти лет своей драматической деятельности. Наконец, ему удалось добиться победы и к 1749 г., в эпоху „*Platée*“, это произведение помогло ему, повидимому, привлечь на свою сторону все голоса и обезоружить даже самих врагов; на него стали смотреть, как на величайшего драматического музыканта Европы. Но он недолго наслаждался этим торжеством, так как три года спустя, авторитет его уже был поколеблен и его непопулярность в мире критики продолжала возрастать вплоть до его смерти в 1764 г.¹⁾ Факт необычайный: ибо если, к несчастью, слишком естественно, что всякий гений-новатор принужден покупать свой успех ценою долгих лет, а то и целой жизни, исполненных борьбы, то гораздо более удивительно, когда гений-победитель не сохраняет за собой победы и им перестают восхищаться сразу же после того, как это восхищение было всеобщим, без того, чтобы подобную перемену можно

¹⁾ Глюк приехал в Париж лишь девять лет спустя в 1773 г.: значит, он не повинен, как иногда это говорилось, в немилости, которая постигла творчество Рамо со стороны публики. Задолго до того, как Глюк стал известным во Франции, эта немилость была уже совершившимся фактом.

Впервые упоминание о произведении Глюка, исполненном во Франции, встречается четыре года спустя после смерти Рамо; 2-го февраля 1768 г., как то показал г. Мишель Брене, в Духовном Концерте был исполнен „Мотет для голоса solo г. кавалера Глюка, знаменитого и ученого музыканта Его Императорского Величества“. До того времени имя его знали в Париже лишь по некоторым маленьким ариям из его итальянских опер, переложенным на французские слова и введенным Блэзом в 1765 г. в Комическую оперу: „Изабелла и Гертруда“. *Michel Brenet, Les concerts en France* (Мишель Брене, Концерты во Франции).

было приписать новой эволюции его мышления и его стиля.

Чем объяснить такой поворот во мнении у наиболее просвещенных и художественно-чутких людей эпохи Рамо?

Враждебность эта тем более поражает, что все энциклопедисты начали с любви к французской опере, а некоторые из них даже с любви страстной. Любопытное обстоятельство: больше всех среди них любил ее, пожалуй, Руссо, который, с обычным увлечением своего темперамента, суровее всех впоследствии боролся с нею¹⁾.

Представления маленьких шедевров Перголезе и неаполитанской школы силами итальянских певцов комической оперы в 1752 г. («буффонов») были для него и его друзей громовым ударом²⁾.

¹⁾ Он говорит это в своем „Музыкальном Словаре“ в 1767 г. „Первоначальные привычки долго привязывали меня к французской музыке и я был ее открытым энтузиастом“. А письмо к Гримму в 1750 г. показывает, что и после своего путешествия в Венецию, он продолжал оказывать предпочтение французской музыке перед итальянской.— И сам Гримм начал с восхищения Рамо: он говорил про него в 1752 г., что «он часто бывает великим и всегда оригинальным в речитативе, всегда схватывает правдивые и возвышенные черты каждого характера. Что до д'Аламбера, то он всегда умел воздавать должное почтение Рамо, даже воюя с ним.

²⁾ *Nouvelles littéraires* (корреспонденции от 1753 до 1757 г.), недавно вновь найденные г. Ж.-Г. Продоммом в рукописях Мюнхенской библиотеки и опубликованные в Сборнике Общества Интернациональной Музыки (SIM за июль—сентябрь, 1905 г.), показывают, как итальянские *intermezzi* в одну минуту погубили французскую оперу.

„Итальянская музыка совершенно задушила нашу собственную; мы можем отказаться от всех наших опер...“ (Декабрь, 1754 г.).

„Вкус к итальянской музыке всецело задушил музыку французскую. Оперу покидают, чтобы бежать на любой концерт, в котором исполняются зарубежные пьесы“ (май, 1755 г.).

„Наша опера не может оправиться от смертельного удара, нанесенного ей введением итальянской музыки“ (январь, 1756 г.).

Дидро говорит буквально следующее: «освобождением нашей музыки мы обязаны презренным шутам». Можно изумляться, что такая маленькая причина породила такой крупный результат; кровным музыкантам трудно будет понять, как какой-нибудь партитурки, вроде «*Se va rad gona*» (Служанка-госпожа), страниц сорока музыки, пяти или шести арий, простого диалога двух действующих лиц, крошечного оркестра могло оказаться достаточно, чтобы провалить мощные творения Рамо. Разумеется печально, что такой волевой и сознательный гений, как Рамо, мог быть в один прекрасный день вытеснен несколькими итальянскими *intermezzi* (интермедиями), легкими и лишенными величия. Но секрет очарования, производимого этими маленькими произведениями, заключался в их естественности, в их смеющей легкости, где не чувствуется никаких усилий: они были утехой и упоением для всех; и чем несообразнее был триумф артистов оперы-буфф, тем больше он показывает, в каком противоречии находилось искусство Рамо с заветными, сокровенными стремлениями его времени, которые нашли свое выражение у энциклопедистов, примешавших к ним обычные во всякой борьбе¹⁾ преувеличения. Не идя за ними по пути

¹⁾ Я не хочу возвращаться здесь к тем инцидентам этой борьбы, которые уже часто рассказывались. Я напомним лишь главные факты. Руссо взволнованный итальянскими представлениями, начал борьбу и тотчас же, благодаря неуравновешенности своей натуры, впал в отчаянную галлофобию. Его *Lettre sur la Musique française* („письмо о французской музыке“) в 1753 г., явившееся сигналом к открытию „войны шутов“, превосходит по своей резкости все, что писалось впоследствии против французской музыки. Надо остерегаться думать, что письмо это отражало состояние умов, свойственное энциклопедистам. Оно было слишком парадоксальным. Кто желает доказать слишком много, не доказывает ничего.

Дидро и д'Аламбер, несмотря на их восхищение итальянцами, продолжали воздавать должное французским музыкантам. Сам Гримм

их страстных и несправедливых нападков, я хотел бы выделить эстетические принципы, во имя которых они вели кампанию, и которые были и принципами Глюка.

Первый из этих принципов—это принцип, выражающийся в призыве Руссо: «Назад к природе».

«Надо вернуть оперу к природе», говорит д'Аламбер¹⁾. Grimm пишет: «Цель всех изящных искусств—это подражание природе». А Дидро: «Лирический жанр

сохранял свой скептицизм; а в памфлете („Маленький пророк из Бемисброда“), где он констатирует, что ни одна опера Рамо не в состоянии удержаться со времени победы музыкальных комедиантов (*bruffons*), он этому не радуется, как можно было бы думать: „Что мы выиграли от этого? То, что у нас не останется ни французской, ни итальянской оперы; или, если бы мы и сохранили последнюю, мы проиграли бы на таком обмене, допуская даже превосходство этой музыки: ибо будем искренни—итальянская опера представляет столь же несовершенное зрелище, как и певцы, служащее ее украшением: все здесь принесено в жертву ради ублажения слуха“.

Если, однако, энциклопедисты не замедлили стать горячо на сторону Руссо и итальянской оперы, то это произошло оттого, что их вывела из себя та скандальная грубость, с которой с ними сражались сторонники французской оперы. Д'Аламбер говорит в своем *Essai de la Liberté de la Musique* (Исследование о свободе музыки), что Руссо создал себе и Энциклопедии своим Письмом о музыке больше врагов, чем всеми предыдущими писаниями. Это был взрыв ненависти. Можно подумать, что восхищение французской музыкой должно было являться символом веры. „Некоторые люди“, говорит д'Аламбер, считают синонимами выражения фрондер и атеист, буффонист и республиканец. Было от чего возмутиться независимым умам. Казалось недопустимым, чтобы во Франции нельзя было коснуться оперы без того, чтобы вас не осыпали оскорблениями и не сочли за плохого гражданина. Но что довело негодование философв до крайнего предела,—так это тот рыцарский способ, каким враги итальянцев отделались от них, с помощью королевского указа, изгонявшего их из Франции, в 1754 г. Этот способ применения к искусству приема самого деспотического протекционизма восстановил против французской оперы совесть всех свободомыслящих. Отсюда и горячность этой борьбы.

¹⁾ *Fragments sur la Musique en général et sur la pôte en particulier.*

не может быть хорошим, если вовсе не задаваться при этом целью подражать природе¹⁾.

Как же так? Не таково ли было намерение и Рамо, который в 1727 г. писал Гудару де ла Мотт: «Было бы желательно, чтобы и в области театра нашелся музыкант, изучивший природу раньше, чем начать ее изображать», и который в своем *Traité de l'Harmonie, réduite à les principes naturels* (1722) (Трактат о гармонии, сведенной к ее естественным началам) утверждает, что «хороший музыкант должен почувствовать все характеры, которые хочет изобразить и, подобно искусному актеру, поставить себя на место того, кто говорит».

Это верно. Энциклопедисты были согласны с Рамо по вопросу о подражании природе. Но понимали они дело неодинаковым образом. Они подразумевали под подражанием природе натуральность. Они были представителями здравого смысла и простоты в противовес напыщенности французской оперы, ее певцов, исполнителей, либреттистов и музыкантов.

Когда читаешь их отзывы, то сперва поражает один факт: все их критические замечания относятся прежде всего к самому исполнению произведения. Руссо говорит в одном месте²⁾, что «Рамо слегка расшевелил оркестр и оперу, которые были поражены параличем». Надо думать, однако, что он заставил их впасть в другую крайность: ибо критики единогласно заявляют, что опера превратилась в сплошной вопль и оглушительный шум. Известна забавная сатира Руссо на оперу в «Новой Элоизе»:

«Мы видим актрис, почти в конвульсиях, с неистовством вырывающих вопли из своих легких, с кулаками,

¹⁾ Третий разговор о „Fils naturel“ 1757.

²⁾ Письмо к Гримму, 1752 г.

стиснутыми по направлению к груди, с откинутой головой, воспаленным лицом, вздувшимися жилами, с колышущимся животом. Не знаешь, кто испытывает больше неприятностей: глаза или ухо; их потуги заставляют столько же страдать тех, кто на них смотрит, как их пение тех, кто их слушает; и самое непонятное, что почти единственная вещь, вызывающая аплодисменты зрителей, это их рычание. Судя по таким аплодисментам, слушателей можно принять за глухих, которые пришли в восторг от того, что им удалось уловить то там, то тут несколько пронзительных звуков, и которые желяют побудить актеров удвоить их силу».

Что касается оркестра, то это—бесконечная «неразбериха инструментов»; «нельзя выдержать ее и полчаса без того, чтобы не разболелась сильно голова». Этим шабашем руководит дирижер, которого Руссо называет «дровосеком», потому что он затрачивает столько силы на отбивание ударами палочки такта по своему пюпитру, сколько нужно для того, чтобы срубить дерево.

Я не могу воздержаться от желания напомнить об этих впечатлениях современника Рамо, когда я читаю некоторые суждения г. Клода Дебюсси (которым с того времени повезло), противопоставляющего помпезному характеру и тяжеловесности Глюка простую и гибкую манеру письма Рамо, «творчество, созданное из изящной и очаровательной нежности, верных акцентов», без преувеличений, без треска, «эту ясность, эту точность, эту сосредоточенность формы»¹⁾. Я не знаю, прав ли г. Дебюсси, но в таком случае, творчество Рамо в том виде, каким он его чувствует, каким его чувствуют в наши дни, не имеет больше никакого отношения к его творчеству, как его понимали в XVIII веке. Как ни карикатурно изображение Руссо, оно лишь подчер-

¹⁾ «Gil Blas» (2 февраля 1903).

кивает выступающие на вид черты зрелища; и никогда ни бывшие сторонники, ни враги Рамо не характеризовали его искусства такими выражениями, как мягкость, сдержанность чувства, полутона, но как полное величия, подлинного или ложного, искреннего или напыщенного.

Было известно, что для прекраснейших из его арий «*Pâles flambeaux*» («Бледные светочи») «*Dieu du Tartare*» («Боги тартара») etc. требуются, как говорит Дидро, «легкие, большой голос, запас воздуха». Поэтому я и убежден, что люди, более всех восхищающиеся им в наши дни, первые-бы потребовали вместе с энциклопедистами реформы оркестра, хоров, певцов, игры, музыкального и драматического исполнения.

Но это-бы все еще ничего; на очереди стояла куда более неотложная реформа: реформа оперного текста. Хватит-ли у тех, кто хвалит оперы Рамо, храбрости прочитать либретто, над которым тот трудился? Хорошо-ли они знают этого Зороастра «Учителя магов», воркующего на четырех страницах вокализы в триолях?

«*Aimez-vous, aimez-vous sans cesse. L'amour va lancer tous ses traits, l'amour va lancer, va lancer, l'amour va lancer, va lancer, va lancer, l'amour va lancer, va lancer tous ses traits*»¹⁾.

(Любите, любите друг друга непрерывно. Любовь пустит все свои стрелы, любовь пустит, пустит, любовь пустит, пустит, пустит, любовь пустит, пустит все свои стрелы...).

Что сказать о романических приключениях Дардануса, принимаемого за Изменора, и об этих мифологических трагедиях, так кстати прерываемых, ради увеселенья ригодонами, пасспье, тамбурином и мюзет-

¹⁾ «Gil Blas» (2 февраля 1903).

тами,—впрочем, прелестными,—но которые оправдывают слова Гримма: «Французская опера, это—зрелище, в котором все счастье и все несчастье действующих лиц состоит в том, чтобы смотреть, как вокруг них танцуют».

Или это место у Руссо:

«Способ вывести на сцену балет очень прост: если Государь весел, все принимают участие в его радости и танцуют; если он печален, его хотят развеселить и танцуют. Но есть немало и других поводов для танца: самые важные жизненные акты совершаются в танце: жрецы танцуют, солдаты танцуют, боги танцуют, черти танцуют, танцуют вплоть до погребения; все танцуют по всякому поводу».

Возможно-ли серьезно относиться к этим нелепостям! Я не говорю уже о стиле, о плеяде бесвкусных поэтов, которых зовут аббат Пеллегрин, Антро, Балло де-Сово, Леклерк де-ла-Брюйер, Каюзак, де-Мондорж и самого крупного—Жангиль Бернар!

«Никогда действующие лица в опере не говорят того, что им следовало бы говорить. Оба актера выражаются обыкновенно общими формулами и сентенциями, отвечают мадригалом на мадригал, и когда каждый из них произнесет два или три куплета, необходимо, чтобы сцена кончилась и начались танцы: иначе мы погибли-бы от скуки»¹⁾.

Как могли люди со вкусом и крупные писатели—такие, как энциклопедисты, не возмущаться нелепой помпезностью этих поэтов, глупость которых изводила публику нашей Большой Оперы еще совсем недавно, при возобновлении «*Hippolyte et Arcie*» («Ипполит и Арисия»? А ведь господу богу известно, как она нетребовательна по части поэзии)... Как было им не

¹⁾ Гримм, Литературная переписка (Сентябрь 1757).

вздохнуть с облегчением, слушая маленькие итальянские пьесы, либретто которых не менее естественны, чем музыка? ¹⁾).

«Как так! Они думали, что приучат нас к подражанию акцентам страсти, и что мы сохраним наш вкус к полетам, огненным лучам, славам, триумфам, победам. Как-бы не так... Они вообразили, что после того, как мы смешали наши слезы со слезами матери, сокрушающейся о смерти своего сына, мы не будем скучать от их феерий, их безвкусной мифологии, их маленьких слащавых мадригалов, которые обнаруживают дурной вкус поэта не менее, чем жалкое составление искусства, которое этим довольствуется. Я отвечу тебе на это: враки!»²⁾.

Скажут, что критики эти не имеют никакого отношения к музыке. Но музыкант всегда отвечает за принимаемое им либретто, и реформа оперы стала возможной лишь с того дня, как была произведена реформа поэтическая и драматическая. Для этого требовался музыкант который понимал бы не только музыку, но и поэзию. У Рамо этого понимания не было. Вследствие этого, его усилия «подражать природе» оставались

¹⁾ Надо сознаться, что французские тексты заслуживают в 18 в. пальму первенства по части скуки. Они из самых нелепых,—не найти более бесвкусных, более докучных и изводящих. Испытываешь чувство освежения, читая после них *libretti* Метастазиио. Я просмотрел недавно те, что были положены Генделем на музыку—и поразились их красотой, да, даже их натуральностью, по сравнению с французскими либретто того-же времени. Не говоря о прелести языка, в них есть сила воображения не только романтического, но поистине драматического, оправдывающая восторг современников. Никогда в распоряжение Рамо не было текстов такой силы, как те, которые обработал Гендель. Я не говорю о сюжетах ораторий Генделя, часто великолепных, но даже о сюжетах его итальянских опер, как *Ezio* и «*Sigoe*» Метастазиио или «*Tamerlano*» Гайма. В них встречаешь страсти и характеры правдивые и жизненные.

²⁾ Дидро, Племянник Рамо.

тщетными. Как писать правдивую музыку на проникнутый фальшью текст? Могут привести в пример чудесную музыку, написанную на глупое либретто, как, напр., Волшебная Флейта Моцарта. Но единственный исход в таком случае—поступать так, как Моцарт: позабыть о либретто и отдаться музыкальным грезам. Музыканты, подобные Рамо, делают совершенно иначе: они стремятся добросовестно придерживаться текста. Что же выходит? Чем больше они стараются с точностью передавать его, тем больше они разделяют его участь и обрекают и себя на фальшь, когда текст бывает фальшивым. Поэтому-то у Рамо и встречаются попеременно то возвышенные страницы, когда ситуация дает возможность проявиться трагическому чувству, и бесконечные, убийственно скучные сцены, даже если речитатив и бывает верным и тонким,—потому что диалоги, передаваемые ими, смертельно-глупы.

Наконец, если энциклопедисты и были согласны с Рамо в том, чтобы за основной принцип музыкальной драмы принять выражение природы, они расходились с ним в способах применения этого принципа. В гении Рамо заключался избыток знания и ума, который шокировал и их самих. Рамо в высшей степени обладает французскими достоинствами и недостатками.

Это художник глубоко интеллектуального склада, у него выраженный вкус к теориям и обобщениям; даже в его самых проникновенных местах, рисующих страсти, он гораздо больше занят изучением страсти *in abstracto*, чем—живых людей. Он подвизается в классической манере 17-го века¹⁾. Его потребность

¹⁾ Как это показал г. Шарль Лало, в недавней своей докторской диссертации *Esquisse d'une Esthétique Musicale scientifique* (Набросок научной музыкальной эстетики, 1908), стр. 8: Рамо чистый картезианец, и его *Démonstration du principe de L'Harmonie 1750* (Доказательство принципа гармонии)

в ясной классификации увлекает его к составлению каталогов выразительности аккордов и ладов, напоминающих каталоги физиономической выразительности, составленных Лебреном во времена Людовика XIV. Он говорит нам, например:

«Мажорный лад, заключенный в октаве до, ре, или ля, соответствует песням радости и веселья; в октаве фа или си бемоль, он подходит для изображения бури, ярости и других сюжетов, в том-же роде. В октаве соль или ми этот лад подходит также к нежным и веселым напевам; величественное и великолепное находят еще свое место в октаве от нот ре, ми или си. Минорный лад, взятый в октаве ре, соль, си или ми подходит для нежности и мягкости: в октаве до или фа—для нежности и жалоб,

представляет собой странный сколок с «Рече́й», в которых Декарт набрасывает зарождение своего метода. Первые страницы *Démonstration* это *Discours de la Méthode pour bien conduire son oreille dans l'audition musicale*. Рамо сам говорит это: «Просвещенный методом Декарта, которого, к счастью, прочитал и которым был поражен, я начал с того, что погрузился в самого себя; я стал пробовать песни, вроде ребенка, который стал-бы упражняться в пении... Я как можно точнее ставил себя на место человека, который бы сам не пел и не слышал-бы пения, обещая себе хорошенько прибегать к чужому опыту каждый раз, когда у меня, возникнет подозрение, что привычка к состоянию духа, обратному тому, в котором я, как полагал, находился, увлекает меня помимо моей воли за пределы моих намерений... Первый звук, поразивший мое ухо, был лучем света» и т. д.

«Все здесь есть», очень верно замечает г. Шарль Лало: «методическое и даже гиперболическое сомнение; открытие *cogito*, которым здесь является *audio*».

И Рамо с его ужасным духом абстрактных обобщений, свойственным великим картезианцам, мечтал применить принцип, который, как ему казалось, он открыл в музыке—«принцип гармонии»—ко всем искусствам, зависящим от вкуса, ко всем наукам, подчиненным вычислениям, ко всей природе в целом.

(См. *Nouvelles Réflexions de M. Rameau 1752* и *Observations sur notre instinct de musique*).

в октаве фа или си бемоль для мрачных напевов. Остальные мало употребительны¹⁾.

Если замечания эти и свидетельствуют о ясности анализа звуков и эмоций, они показывают также абстрактный и обобщающий ум того, кто делает подобные наблюдения. Природа, которую Рамо хочет подчинить себе и упростить, постоянно опровергает его. Слишком очевидно, что первая часть Пасторальной симфонии, написанная в фа мажоре, не изображает никаких бурь или какой-бы то ни было ярости, и что первая часть Симфонии в до минор Бетховена недостаточно характеризуется с точки зрения нежности и жалобы. Но важны не эти ошибки в деталях. Самое важное—это умственная тенденция, проявляемая Рамо—подставлять на место прямого наблюдения, постоянно возобновляемого над живой, непрерывно изменяющейся природой,—абстрактные формулы, несомненно пронизательные, но неизменные, вроде канонов, к которым должна быть сведена природа. Он во власти своих идей и навязывает их своему наблюдению и своему стилю. Он слишком верит в ум, в искусство, слишком верит в музыку, как таковую, в инструмент, которым он владеет, во внешнюю форму. Ему часто не хватает естественности, и он даже мало дорожит ею. Его законная гордость, питаемая гениальными открытиями, сделанными им в области науки о музыке, заставляет его придавать слишком большое значение знанию за счет «естественной чувствительности»—как говорили в то время;—энциклопедисты не могли оставить без возражения такие утверждения как: «мелодия происходит из гармонии, она играет в музыке лишь подчиненную роль и доставляет

¹⁾ *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* (книга II, глава XXIV, 1722 г.).

уху лишь легкое и бесплодное удовольствие; пение не идет дальше слуховых каналов в то время как прекрасная гармоническая последовательность обращается прямо к душе¹⁾.

Вполне понятно, что означает здесь для Рамо слово «душа»: это, значит, ум; и надо восхищаться этим высоким интеллектуализмом, столь присущим французскому складу, и тому великому веку; но надо также понимать и энциклопедистов: не будучи профессиональными музыкантами они, однако, страстно чувствовали музыку и верили в народную песню, в свободную мелодию, в эти «естественные голосовые ударения, проникающие в душу», были предубеждены против подобных доктрин и с чрезмерной строгостью осуждали значение—не менее, на их взгляд, чрезмерное, «придаваемое сложным гармониям, надуманным, неясным, перегруженным», как говорит Руссо. Это богатство гармонии именно и пленяет в Рамо нынешних музыкантов. Но, помимо того, что музыканты, повторяю, не являются единственными судьями в музыке, которая должна обращаться ко всем людям,—не надо забывать условий тогдашней оперы и неумелый оркестр, неспособный передавать тонкие оттенки; он заставлял певцов выкрикивать фразы, выдержанные в полутонах, и искажал весь характер этих фраз. Когда Дидро и Д'Аламбер с такой настойчивостью возвращались в своих требованиях к необходимости аккомпанимента мягкого, «вполголоса»,—«ибо музыка», говорили они.—«это речь, которую мы желаем слушать»,—то этим они восставали против однообразно-шумных представлений своего времени, когда *crescendo* и *decrescendo* были почти не известны.

¹⁾ См. ответ Руссо, данный им Рамо, и его «*Examen de deux principes avancés par M. Rameau*» (1755).

Итак, мы видим, что Энциклопедисты требовали тройкой реформы:

Реформы игры, пения, музыкального исполнения.

Реформы оперных текстов.

Реформы самой музыкальной драмы, которую Рамо, несмотря на чудесное, им вызванное обогащение средств музыкального выражения, мало изменил. Ибо, если он и передавал с величием и правдивостью некоторые трагические эмоции, то в месте с тем его отнюдь не занимало то, что составляет самую сущность драмы: единство и драматическое нарастание. У него нет ни одной оперы, которая, как театральное произведение, стоила-бы «Армиды» Люлли¹⁾. Противники же его всегда становятся на эту именно точку зрения и в этом они правы: реформатор оперного театра должен был явиться позднее.

Они ждали его. Они предсказывали его появление. Они верили в близкое обновление французской оперы. Они были его застрельщиками, путем создания Комической Оперы, которой они споспешествовали. Руссо дал ее образец в 1753 г. своим *Devin de Village*.

¹⁾ Я не вполне уверен, что Люлли не оказал на Глюка больше влияния, чем Рамо. Глюк сам это говорил: «Изучение партитур Люлли было для него ярким лучем света: он увидел в них основу патетической театральной музыки и подлинный оперный дух (гений); требующий лишь развития и усовершенствования. Он надеялся, сохраняя оперный жанр Люлли и французскую кантилену, извлечь оттуда настоящую лирическую трагедию (*Comte d'Eschery; Mélanges de littérature et d'histoire*, 1811, Paris; Граф Д'Эшерни, Смешанные статьи по литературе и истории). Впрочем, Глюк открыто вступил в соперничество с Люлли, написав *Армиду*; и он собирался возобновить эту попытку, написав *Роланда*.

Но истинных прототипов Глюка надо искать в другом месте: в Германии и в Италии. Это—Гендель, Граун, Траэтта, и мастера крупных форм драматической песни, *Lied'a*, Оды, или-же эпического рассказа: Иоганн-Филипп Зак, Гербинг,—столько других, к изучению которых я собираюсь в скором времени приступить.

Несколько лет спустя дебютирует Дюни со своим *Peintre amoureux de son modèle* (1757), потом Филидор с *Blaise le Savetier* (1759) («Блэз-чеботарь»), Монсиньи с *Les aveux indiscrets* (1759) (Нескромные признания), наконец, Гретри с *Le Hugon* (1768) (Гурон),—Гретри, который по-истине является человеком, близким к энциклопедистам, их общим другом и учеником, «Французским Перголезе», как называл его Гримм, типом драматического музыканта, противоположным Рамо: его искусство немного суховато, мелко и бедно, но ясно, полно остроумной наблюдательности, с декламацией, представляющей сколок с естественной разговорной речи, и с примесью иронии и тонкого чувства. Основание французской Комической Оперы было первым результатом музыкальной полемики энциклопедистов—но этот результат был не единственным—и они также содействовали революции, совершившейся немного времени спустя в опере.

Никогда у энциклопедистов не было и мысли о том, чтобы разрушить французскую оперу, сражаясь с ней. Это могло быть идеей немца Глюка и швейцарца Руссо. Но Дидро и Д'Аламбер, будучи до такой степени французами, думали лишь о том, чтобы подготовить победу нашей оперы, заставив ее взять на себя инициативу мелодраматической реформы. Д'Аламбер, который высказывал всегда, что французы, с их мужественным, смелым и плодотворным гением, могут иметь хорошую музыку, говорит, что «если французская опера произведет необходимые реформы, то она может стать властительницей Европы»¹⁾.

Он был убежден в неизбежности музыкальной революции и в возникновении нового искусства. В 1777 г. в «Размышлениях о теории музыки», он пишет:

¹⁾ *De la Liberté de la Musique* (1760).

«В настоящую минуту ни одна нация, быть может, неспособна в такой степени, как наша, произвести и принять эти новые гармонические опыты. Мы отказываемся от нашей старой музыки, чтобы заменить ее другою. Наши уши только и ждут, чтобы раскрыться для новых впечатлений, они жаждут их; и к этому уже присоединяется брожение в некоторых умах. Почему бы этим обстоятельствам не возбудить в нас надежду на новые наслаждения и на новые истины».

Но еще задолго до этих строк, современных прибытию Глюка в Париж, с 1757 г., т.-е. почти за 20 лет до его приезда и за пять лет до того, как Глюк принял свою реформу с Орфеем, исполненным в Вене в 1762 г., Дидро возвещал ее уже на пророческих страницах своего «Третьего разговора о Побочном Сыне».

Он призывает там оперного реформатора:

Пусть появится такой гениальный человек, который введет подлинную трагедию, подлинную комедию на сцену лирического театра!

Дело идет не только о музыкальной реформе, — дело идет о реформе театра:

Ни поэты, ни музыканты, ни декораторы, ни танцовщики не имеют еще настоящего понятия о своем театре.

Надо, чтобы все, — текст, музыка и танцы, содействовало бы драматическому действию. Надо, чтобы крупный художник, крупный поэт, который был бы также и крупным музыкантом, осуществил единство произведения искусства, являющегося созданием стольких различных искусств.

И Дидро показывает на примерах, как прекрасный драматический текст может быть передан музыкантом: «я подражаю человеку, обладающего гением в своем искусстве; это не тот человек, который только и умеет,

что нанизывать модуляции и комбинировать ноты». И вот примеры эти берутся как раз из Ифигении в Авлиде, которой Глюк воспользуется несколько лет спустя, в качестве сюжета для своей первой французской оперы:

«Клитемнестра, от которой только что оторвали дочь, чтобы принести ее в жертву, видит жертвенный нож, занесенный над ее грудью, ее льющуюся кровь, жреца, угадывающего волю богов по ее трепещущему сердцу. Взволнованная этими образами, она восклицает:

... «O mère infortuné!
De festons odieux ma fille couronnée
Tend la gorge aux couteaux, par son père apprêtés!
Calchas va dans son sang... Barbares! arrêtez!
C'est le pur sang du dieu, qui lance le tonnerre,
J'entends gronder la foudre et sens trembler la terre
Un dieu vengeur, un dieu fait retentir ces coups ¹⁾».

«Я не знаю ни у Кино, ни у какого бы то ни было другого поэта более лирических стихов, ни ситуации, более подходящей для музыкальной передачи. Положение Клитемнестры должно вырвать из нее естественный внутренний вопль, и музыкант донесет его до моего слуха во всех его оттенках. Если он сочинит эту пьесу в простом стиле, он наполнит ее горестью, отчаянием Клитемнестры; он начнет сочинять не раньше, чем почувствует себя одержимым ужасными картинами, преследующими Клитемнестру. Какой прекрасный сюжет представляют собой первые стихи для обязательного речитатива *obligato*. Как хорошо можно прерывать различные фразы жалобным ригурнелем. Какого характера нельзя только придать этой симфонии ¹⁾. Мне кажется,

¹⁾ ... О, несчастная мать! Дочь моя, увенчанная ужасным венцом, подставляет свою грудь ножам, приготовленным ее отцом! Калхас ступает по ее крови... Варвары! остановитесь! Это — чистая кровь бога, мечущего перуны... Я слышу раскаты грома и чувствую, как дрожит земля! Бог — мститель, бог заставляет греметь эти удары!

что я слышу эту музыку... Она рисует мне жалобу, скорбь, ужас, ярость. Ария начинается со слов: «*Varbares! arrêtez!*! Пусть музыкант декламирует эти «*Varbares!*» это «*Arrêtez!*» на сколько ладов ему угодно; он покажет себя поразительно бесплодным, если слова эти не явятся для него неиссякаемым источником мелодий ¹⁾.

Пусть стихи эти отдадут m-lle Дюмениль. Это именно ее декламацию должен вообразить себе и записать музыкант...

Вот еще отрывок, в котором музыкант может обнаружить не меньше гениальности, если она у него имеется, и где нет ни огней, ни побед, ни грома, ни похищений, ни славы, ни одного из этих средств, составляющих мучение для поэта, покуда они будут оставаться единственными и скудными ресурсами музыканта.

Обязательный речитатив:

Un prêtre, environné d'une foule cruelle
Portera sur ma fille... (sur ma fille!) une main criminelle.

(Жрец, окруженный жестокой толпой, занесет над дочерью моей (дочерью моей!) преступную руку).

Ария:

Non, je ne l'aurai point amenée au supplice.
Où vous ferez aux Grecs un double sacrifice.

(Нет, я бы не повела ее на казнь, туда, где вы принесете грекам двойную жертву).

Не кажется ли вам, что вы уже слышите одну из сцен Глюка?

¹⁾ *Musices seminarium accentus*. Ударение—это расадник мелодии, повторяет Дидро в «Племяннике Рамо».

Но Дидро был не единственным, кто указывал грядущему реформатору на сюжет Ифигении в Авлиде. В том же году, в мае 1757 г. «*Mercure de France*» поместил французский перевод *Essai sur l'Opéra* (статью об опере) графа Альгаротти ¹⁾, где этот знатный любитель искусства, находившийся в сношениях с Вольтером и энциклопедистами, напечатал либретто Ифигении в Авлиде, предлагаемое им в качестве примера ²⁾; и весь его трактат в целом на каждой странице, как это заметил г. Шарль Малерб ³⁾, провозглашал принципы, выраженные Глюком в его предисловии к *Альцесте*.

Более, чем вероятно, что Глюк знаком был с книгой Альгаротти. Возможно, что он знал также приведенное мною место из Дидро. Писания энциклопедистов были распространены по всей Европе, и Глюк интересовался ими. Он читал, во всяком случае, венского эстетика И. фон-Зонненфельза, воспроизводившего их идеи; он был вскормлен их духом; он был поэтом-музыкантом, которого все они предчувствовали. Все принципы, выставленные ими, он применил на деле. Он осуществил единство музыкальной драмы, основанной на наблюдении природы, речитатив, являющийся сколком с интонаций трагедийной, декламационной и разговорной речи, дал выразительную мелодию, говорящую прямо душе, драматический балет, реформу оркестра и игры актеров. Он был орудием революции в области драмы, которую философы подготавливали в продолжение двадцати лет.

¹⁾ Появилась в 1755 г. под заглавием: *Saggio sopra l'Opera in Musica*.

²⁾ Он опубликовал также и второе либретто: *Эней в Трое*— тот самый сюжет, что и у Берлиоза.

³⁾ *Un précurseur de Gluck* (Предшественник Глюка) *Revue Musicale*, сентябрь и октябрь 1902.

II.

Наружность Глюка известна нам по прекрасным изображениям его эпохи: по бюсту Гудона, портрету Дюплесси, и по различным литературным портретам, сделанным в 1772 г. Берней в Вене, в 1873 г. — Христианом фон-Маннлих в Париже; в 1872 или 1873 — Рейхардтом в Вене.

Глюк был высоким, полным и очень крепким, плотным, человеком без тучности, сложения мускулистого и сильного. Круглая голова. Лицо широкое, красное, сильно изрытое ветряной оспой. Волосы каштановые, пудренные. Глаза серые, глубокосидящие, но чрезвычайно блестящие; взгляд умный и жесткий. Брови приподнятые, толстый нос, полные щеки, подбородок и шея. Некоторые из этих черт напоминают слегка Бетховена и Генделя. Голос у него был небольшой и хриплый, но очень выразительный. Манера игры его на клавесине была грубой и резкой, он колотил по инструменту, заставляя его передавать оркестровые эффекты.

В обществе он сперва принимал чопорный и торжественный тон. Но он тотчас же начинал горячиться. Берней, видевший Глюка и Генделя, сопоставляет их характеры: «Глюк», говорит он, «такого же дикого нрава, как и Гендель, которого, как известно, все боялись». Он был свободолюбив и раздражителен и не мог привыкнуть вести себя как следует, в обществе.

Он без стеснения называл вещи своими именами и, по словам Христ. фон-Маннлиха, при первом своем путешествии в Париж, двадцать раз на дню скандализировал тех, с кем встречался. Он был нечувствителен к лести, но с энтузиазмом восторгался своими собственными произведениями. Это отнюдь не мешало ему правильно судить о себе. Он любил немногих

людей: жену, племянницу, своих друзей, но без проявлений нежности, без всякой чувствительности, свойственной той эпохе; ему ненавистно было всякое преувеличение и он не льстил своим близким.

После выпивки он был добродушным, жизнерадостным, весельчаком. Вообще, он был большим любителем хорошо выпить и поесть; таким он оставался вплоть до последнего апоплексического удара. Он не разыгрывал из себя идеалиста. Он не делал себе иллюзий ни по отношению к людям, ни к вещам. Он любил деньги и не скрывал этого от себя. «В нем была сильная доза эгоизма, в особенности за столом», говорит фон-Маннлих, где он считал, что имеет естественное право на лучшие куски».

В общем, человек суровый, совсем не светский, ни в чем не сентиментальный, видящий жизнь такую, какова она есть, и созданный для того, чтобы бороться с нею, обрушиваться на ее преграды, как бык ударами своих рогов.

Если к этому прибавить, что и за пределами своего искусства он обладал недюжинным умом, что он мог бы стать и в области литературы художником не из посредственных, если бы того захотел ¹⁾, и что он владел пером с вдохновенной иронией и суровостью, которая раздавила парижских критиков и уничтожила Лагарпа, то чувствуешь, насколько он был создан для роли борца и революционера. И, действительно, в нем сидел прирожденный революционер республиканской складки, не допускающий никакого превосходства над собой, кроме превосходства духовного. Едва прибыв в Париж, он уже стал обращаться с двором и парижской публи-

¹⁾ Берней говорил о нем: «Он не только друг поэзии, но и поэт. Он был бы не менее велик и в качестве поэта, если бы к услугам его был другой язык».

кой так, как никогда еще ни один артист не осмеливался этого делать. Накануне премьеры своей Ифигении в Авлиде, в последнюю минуту, когда уже были приглашены король, королева, весь двор, он заявил, что представление не состоится и велел его отложить, вопреки обычаям и правилам, так как нашел певцов недостаточно подготовленными. Он впутался в неприятности с князем де-Генен, встреченным им в одном салоне,—которому не потрудился поклониться, потому что в «Германии, по его словам, существует обычай вставать лишь при встрече с людьми, которых уважаешь». И—вот знамение времени—ничто не могло заставить его пойти на уступки; более того, это князю де-Генен пришлось сделать визит Глюку... Он позволял придворным ухаживать за собой на своих репетициях, где располагался по-домашнему, в ночном колпаке без парика, он предоставлял одевать себя знатым людям; и они взапуски спешили подавать ему сюртук, парик. Он ценил герцогиню Кингстон за то, что та сказала: «гений возвещает обычно душу сильную и свободную».

По всем этим чертам узнаешь человека из лагеря энциклопедистов, художника недоверчивого, ревнивого к своей свободе, революционера а ля Руссо, гения—плебея.

Откуда черпал этот человек подобную нравственную независимость? Откуда он вышел? Из народа и из нужды, из ожесточенной, длительной борьбы с нуждой.

Он был сыном Франконского лесничего ¹⁾. Рожденный среди лесов, он провел там свое детство, бродя на свободе босиком, в самый разгар зимы; в огромных лесах князя Кинского и князя Лобковица он про-

¹⁾ Его отец подписывался Клюк (Klück). Имя Глюка часто пишется в некоторых из его итальянских произведений (в Ippolito 1745 г.) Kluck или Cluck.

никся теми впечатлениями природы, аромат которой его творчество сохранило навсегда ¹⁾. Молодость его была тяжелой, он с трудом зарабатывал свой хлеб. Двадцати лет от роду, отправившись учиться в Прагу, Глюк вынужден был петь по деревням, по пути, чтобы было чем заплатить за ученье,—а то так крестьяне плясали под звуки его скрипки. Не взирая на покровительство некоторых знатных лиц, жизнь его продолжала оставаться необеспеченной и стесненной вплоть до тридцать шестого года, до года его женитьбы на богатой женщине. До этого времени мы видим его без определенного места и положения, бродящим по всей Европе. В тридцать пять лет, написав уже четырнадцать опер, он выступает в Дании в качестве виртуоза и дает концерты на... гармонике ²⁾.

Этой бродячей и тяжелой жизни он обязан двумя своими свойствами: своей престолярной энергией, той сильно закаленной волей, которая поражает в нем прежде всего,—а затем благодаря своим частым путе-

¹⁾ Таким образом, курьезно оправдывается точность метафоры Виктора Гюго, который, наверное, сам был бы этим весьма удивлен: «Gluck est un forêt, Mozart est une source» (Глюк—это лес, Моцарт—ручей!).

²⁾ Он уже это проделал в Лондоне в 1746 г. Заметка в Daily Advertiser от 31 марта 1746 г., подписанная M. A. Wotquenne возвещает: «В большой зале г. Гикфорда, Brewer's Street, во вторник 14 апреля г. Глюк, оперный композитор, даст музыкальный концерт с участием лучших артистов оперы; между прочим, он исполнит с сопровождением оркестра, концерт для 26-ти рюмок, настроенных с помощью ключевой воды; это новый инструмент его собственного изобретения, на котором могут быть исполнены те же вещи, что и на скрипке или клавесине. Он надеется удовлетворить таким образом любителей и любителей музыки».

Этот концерт имел, повидимому, большой успех, так как был повторен 19 апреля и в Гай Маркете. Подобное же объявление было напечатано Глюком три года спустя, для такого же концерта, данного 19 апреля 1749 г. в замке Шарлоттенборг в Дании.

шествиям из Лондона в Неаполь и из Дрездена в Париж,—знакомством и с идеями и искусством всей Европы, широким энциклопедическим складом ума.

Вот каков человек. Вот каково это мощное оружие, имевшее быть направленным против всякого рода рутины, царившей во французской опере XVIII в. До какой степени Глюк явился музыкантом, желанным для энциклопедистов, можно судить по троякого рода фактам. Энциклопедисты предпочтение отдавали в музыке, как мы видели, итальянской опере, обаяние которой отвлекло Францию от Рамо,—мелодии, романсу, дорогому для Руссо,—и французской комической опере, основанию которой они содействовали. И вот именно в этой-то школе троякого рода: в виде итальянской оперы, в виде романса или Lied'a и в виде французской комической оперы и сформировался Глюк; выйдя из нее, он приехал в Париж, чтобы начать там свою революцию. Нельзя ничего себе представить более противоположного искусству Рамо.

* * *

Мало сказать, что Глюк привык к итальянскому музыкальному искусству, что он итальянизировался. Он в течение первой половины своей жизни был итальянским музыкантом. Музыкальная основа в нем чисто итальянская. В двадцать два года, будучи Kammermusicus'ом (придворным музыкантом) ломбардского князя Мельци, он сопровождает его в Милан, где в течение четырех лет учится под руководством Г.-В. Самmartини, одного из создателей оркестровой симфонии. Первая опера Глюка Artaserse (Артаксеркс), на текст Метастазия, была исполнена в Милане в 1741 г. С тех пор развертывается ряд из тридцати пяти драматических кантат, балетов

и итальянских опер¹⁾, итальянских, со всеми признаками музыкального итальянизма, с ариями da capo, вокализмами и со всеми уступками, которые композиторы того времени принуждены были делать в пользу виртуозов. В одной пьесе, сочиненной на случай и исполненной в Дрездене в 1747 г., Le Nozze d'Ercole e d'Еbe, (свадьба Геркулеса) роль Геркулеса была написана для сопрано и пелась женщиной. Нельзя быть более итальянцем, итальянцем, до абсурда!

Нельзя сказать, чтобы этот итальянизм Глюка был бы заблуждением молодости, впоследствии им отвергнутым. Некоторые из прекраснейших арий его французских опер—представляют собою арии из этого итальянского периода, которые он перенес сюда, ничего в них не изменив. Г. Альфред Воткенн напечатал Тематический каталог произведений Глюка²⁾, по которому можно с точностью проследить все эти заимствования. Начиная с его пятой оперы, Sofonisba (1744 г.), мы видим зарождение знаменитого дуэта Армиды и Гидраота. Начиная с Ezio (Эцио) развертывается упоительная ария Орфея в Елисейских полях. Чудесный напев Ифигении в Тавриде: „О несчастная Ифигения“, ничто иное как ария из La Clemenza di Tito (1752 г.) (Милосердие Тита). Ария из La Danza (1755 г.) („Пляска“) буквально повторяется, с другими словами, в последней опере Глюка Эхо и Нарцисс. Балет фурий, во втором акте Орфея, фигурировал уже в прекрасном балете из Дон-Жуана, написанном Глюком в 1761 г. Телемассо (Телемак), лучшая из его итальянских опер, доставила великолепную арию Агамемнона, в начале Ифигении в Авлиде и

¹⁾ Известно 50 драматических произведений Глюка, один De Profundis, сборник Lieder, шесть сонат для двух скрипок и баса, девять увертюр для различных инструментов и отдельные арии.

²⁾ 1904, Брейткопф и Гертель.

множество арий в Парисе и Елене, Армиде и Ифигении в Тавриде. Наконец, знаменитая сцена ненависти в Армиде целиком построена на отрывках из восьми различных итальянских опер. Итак, очевидно, что личность Глюка уже вполне сложилась в его итальянских произведениях, и что нельзя провести резкого разграничения между его итальянским и французским периодами. Второй является естественным продолжением первого: он ни в чем от него не отрывается, не отступает.

Не следует также думать, что революция лирической драмы, обессмертившая имя Глюка, восходит к его прибытию в Париж. Глюк готовится к ней начиная с 1750 г., с того счастливого времени, когда новое путешествие по Италии и, быть может, любовь к Марианне Перген, на которой он женится в том же году, вызывают в нем новый музыкальный расцвет. У него уже возникает проект испытать на итальянской опере свои заражающиеся идеи драматической реформы; он старается связать и развить действие, вложить в него единство, сделать речитатив правдивым и драматичным, подражать природе. Не надо забывать, что *Orfeo ed Euridica* (Орфей и Евридика) 1762 г. и *Alcesete* (Альцеста) 1767 г.—итальянские оперы, „новый род итальянской оперы“, как говорит Глюк¹⁾, и что главная заслуга этого изобретения принадлежит, по его собственному признанию, итальянцу Раниеро да Кальза-

¹⁾ Я-бы сделал себе еще более чувствительный упрек, если-бы согласился позволить приписать себе изобретение нового рода итальянской оперы, успех которой оправдал попытку. Это г. Кальзабиджи принадлежит главная заслуга (Глюк, письма от февраля 1773 г. в „*Messure de France*“). В предисловии к Парису и Елене в 1770 г., после Альцесты, Глюк говорит лишь о том, чтобы „уничтожить злоупотребления в итальянской опере, позорящие ее“.

биджи из Ливорно, либреттиста, который яснее, чем сам Глюк, сознавал идею драматической реформы, имеющей быть выполненной¹⁾. Даже после *Orfeo* Глюк опять возвращается к чистой итальянской опере в старинной манере в *Il Trionfo di Clelia* в 1763 г., в *Telepasso* в 1765 г. и в двух канатах на слова Метастазео. Накануне своего прибытия в Париж, до Альцесты и после нее, он все еще пишет итальянскую музыку. Реформируя оперу, он реформирует не французскую или немецкую оперу,—а оперу итальянскую. Материал, над которым он работает, остается до конца чисто итальянским.

* * *

Глюк готовится, сверх того, к французской опере, с помощью романса, *Lied'a*.

Мы имеем сборник его *Lieder*, написанных в 1770 г. на оды Клопштока: *Klopstock's Oden und Lieder bey'm Clavier zu singen in Musik gesetzt von Herrn Ritter Gluck*. Глюк восхищался Клопштоком; он познакомился с ним в Раштадте в 1775 г. и спел ему, вместе со своей племянницей Марианной, некоторые из этих *Lieder*, равно как и несколько отрывков из Мессиады, положенных им на музыку. Этот маленький сборник песен представляет собою тоненький томик, художественная ценность его невелика²⁾, но историчес-

¹⁾ Кальзабиджи, в весьма интересном письме от 25 июня 1784 г. в *Messure* уверяет, что Глюк всем ему обязан, он обстоятельно рассказывает там, как заставил его сочинить музыку к Орфею, как отмечал на рукописи все оттенки выражения, вплоть до малейших акцентов.

²⁾ Среди них есть, однако, две песни—особенно „*Die frühen Gräber*“, полные сдержанной и проникновенной поэзии. Но их значение скорее, так сказать, морального, нежели художественного порядка.

кое значение довольно велико, ибо он представляет собою один из первых примеров *Lieder*, как их понимают Моцарт и Бетховен:—очень простые мелодии, не желающие быть ничем иным, как усиленным выражением поэзии.

Надо заметить, что Глюк занимался этого рода произведениями между сочинением *Альцесты* и *Ифигении в Авлиде*, в то время, как собирался ехать в Париж. Впрочем, если просмотреть партитуру *Орфея и Ифигении*, мы увидим, что некоторые из арий представляют собою настоящие *Lieder*. Такова трикратная жалоба Орфея в I акте: „*Objet de mon amour*“ (Предмет моей любви¹⁾). Таков-же, в особенности; целый ряд маленьких арий из *Ифигении в Авлиде*: ария Клитемнестры в I акте: „*Que j'aime à voir ces hommages flatteurs*“ („Как мне приятны эти лестные приветствия!“), весьма близко напоминающая одну из песен Бетховена к „*Далек и Возлюбленной*“, и почти все арии из *Ифигении в I акте* (*Les vœux dont se peuple m'honore...* „*Пожелания которыми чтит меня мой народ...*“) или в III (*Il faut de mon destin*“... „*Adieu, conservez dans votre âme...*“ „*Прощайте сохраните в вашей душе...*“). Перед нами здесь то коротенькие музыкальные фразы, как у Бетховена, то романсы, задуманные в духе Руссо, свободные мелодии, говорящие просто сердцу. В общем, стиль этих произведений скорее приближается к комической опере, чем к французской.

* * *

В этом нет ничего удивительного, если вспомнить что Глюк долгое время упражнялся в жанре французской комической оперы от 1758 до 1764 г. он написал

¹⁾ № 7, 9 и 11 французской партитуры, 5, 7 и 9 партитуры Итальянской (издание Петерса).

с десятков французских комических опер на французский текст. Для немца это была задача не из легких. Требовалось много грации, легкости, увлечения; нужно было мелодическое дарование в легком жанре и весьма точное знание французского языка. То было для Глюка превосходное упражнение: и вот он в течение десяти лет учится проникать в дух нашего языка и отдавать себе ясный отчет в его лирических ресурсах. В своих работах он дал доказательство необыкновенной ловкости. Из его комических опер, носящих названия: *L'Île de Merlin*, 1758, (*Остров Мерлина*), *La Fausse Esclave* (1758), *L'arbre enchanté* (1759) (*Заколдованное дерево*), *Cythère assiégée* (*Осажденная Кифера*), *L'ivrogne corrigé* (*Наказанный пьяница* (1760), *Le cadî dupé* (*Одуроченный кади*), *Rencontre imprévue ou les Pèlerins de la Mecque* (1764) (*Непредвиденная встреча или паломники в Мекку*)¹⁾—самой знаменитой была последняя, написанная на либретто Данкура, по Лесажу²⁾. Это произведение легкого жанра, порой немножко слишком легкого, но, и как подобает этому жанру, милое и без претензий. На ряду с

¹⁾ Любопытно что некоторые из наиболее знаменитых страниц *Армиды* и *Ифигении в Тавриде* заимствованы из этих комических опер. Увертюра *Ифигении в Тавриде*—ничто иное, как увертюра *Острова Мерлина*; несколько мест из сцены ненависти в *Армиде* происходят более или менее прямо от „*Наказанного пьяницы*“; увертюра последнего превратилась в *Вакханалию* в *Армиде*; г. Воткени хочет даже доказать, что ария: „*Sors du sien d'Arnade*“ вырисовывается уже в дуэте: „*Ah! si j'empoigne ce maître ivrogne*“;—но я полагаю, что здесь налицо сходство лишь мимолетное.

²⁾ Г. Веркелли переиздал его. Мы исполнили это произведение в 1904 г. в Школе Высших Общественных Наук (*Ecoles des Hautes Etudes Sociales*). Совсем недавно, г. Тьерсо исполнил отрывки из главнейших комических опер Глюка; и, сопоставляя ту или иную из этих страниц с музыкой, написанной Моисиньи на тот-же сюжет, он показал превосходство Глюка.

местами, несколько пустыми, встречаются и прелестные: иные из них предвещают Моцарта, автора Похищения из Серая.

И, действительно, вот отсюда-то и вышел Моцарт¹⁾. Мы находим в *Pèlerins de la Mecque* его добродушный смех, его здоровую веселость, вплоть до его растроганной и улыбчивой чувствительности. Мы находим даже больше: страницы, полные ясной поэзии, как напр., арию: „*Un ruisseau*“ (ручеек), похожую на весенние грезы; или еще другие, более широкого стиля, как напр., ария Али во втором акте: „*Tout ce que j'aime est au tombeau*...“ (Все, что я люблю—в могиле), где слышны отголоски жалоб Орфея. И всюду полная ясность, точность, сдержанность выражения, — качества чисто французские.

Мы видим, до какой степени Глюк должен был нравиться энциклопедистам, — покровителям комической оперы, отчетливого пения, музыки без учености, народной, музыкальной драмы, доступной всем. Глюку это было так хорошо известно, что, собираясь ехать в Париж, он взял в виде опоры для своих идей, теории Руссо, а едва успев прибыть туда, — завязал сношения с ним самим, заботясь единственно о том, чтобы ему понравиться и оставаясь безразличным ко мнениям остальной публики.

* * *

Принципы реформы Глюка известны. Он изложил их в своем знаменитом предисловии к *Альцесте* 1769 г. и в своем посвящении, менее известном, но не

¹⁾ Моцарт сочинил, впрочем, несколько месяцев спустя после премьеры *Pèlerins de la Mecque*, вариации для фортепиано на одну из арий этой комической оперы.

менее интересном, к Парису и Елене в 1770 г. Я не буду останавливаться на этих страницах, сотни раз воспроизведенных. Мне хотелось-бы лишь выделить оттуда те места, которые показывают, до какой степени опера Глюка отвечала пожеланиям мыслителей его эпохи.

Прежде всего, Глюк стремится внушить мысль, что он создает не новую музыку, а новую музыкальную драму; и он воздает главную честь Кальзабиджи, который «задумал новый план лирической драмы, заменив цветистые описания, ненужные сравнения, холодные и назидательные поучения сильными страстями, интересными ситуациями, языком сердца и всегда разнообразным зрелищем». Дело идет о реформе драматической, а не о реформе музыкальной.

Так как единственная цель — это драма, то все должно вести к ней.

«Голос, инструменты, все звуки, даже самые паузы, должны стремиться к одной лишь цели — выразительности; и связь между словами и пением должна быть столь тесной, чтобы текст казался созданным для музыки не меньше, чем музыка для текста»¹⁾.

Вследствие этого, Глюк создает, как он говорит, «новый метод (он не говорит: «новую музыку»).

«Я занялся сценой, я стал искать сильной и широкой выразительности, в особенности мне хотелось, чтобы все части моих произведений были между собой связаны».

Эта постоянная забота об единстве и о связности всего произведения, которой слишком не хватало Рамо, была у Глюка тем более сильной, что он — любопытное обстоятельство — не очень-то верил в выразительную силу мелодии, ни даже гармонии.

¹⁾ Письмо Глюка Ля-Гарпу (*Journal de Paris*, 12 октября 1777 г.).

«Тщетно стали бы искать (говорит он Корансе) в комбинации нот, составляющих мелодию, характера, собственного известным страстям: его там отнюдь не заключается. У композитора остаются «ресурсы в виде гармонии, но часто даже она оказывается недостаточной».

Что в особенности важно, так это место, занимаемое частью во всем целом, контраст или связь данного отрывка с предшествующими и последующими мелодиями для пения. Таким путем, и посредством выбора сопровождающих пенье инструментов и возможно главным образом, по мнению Глюка, произвести определенное драматическое впечатление. Отсюда — та сжатость структуры его главнейших произведений, первого, и второго акта Альцесты, второго акта Орфея, Ифигении в Тавриде, в которых, несмотря на несколько швов и заплат, «с трудом можно оторвать какую-либо из арий от того места, где она находится: все целое образует одну нерасторжимую цепь».

Глюк поступает, как человек, знающий театр. Он сводит свою роль музыканта на поддержку поэзии, с целью усилить выражение чувств и интерес ситуаций, не прерывая действия и не расхолаживая его излишними прикрасами. Известно то знаменитое место, где он говорит, что «музыка должна добавлять к поэзии то, что прибавляет к правильному и хорошо скомпонованному рисунку живость красок, счастливое сочетание света и тени, служащие к тому, чтобы оживлять фигуры, не изменяя их контуров. Вот прекрасный пример бескорыстия музыканта, отдающего весь свой гений в услужение драматическому действию. Это бескорыстие покажется музыкантам несомненно чрезмерным, любителям театра восхитительным. Оно противоречит духу

¹⁾ Письмо Глюка к Сюару. (Ibid).

французской оперы того времени, в том виде, как ее описывает Руссо, с ее слишком тяжелой музыкой и ее чрезмерно перегруженным аккомпаниментом.

Но не значит-ли это обеднять искусство? — Нет, отвечает Глюк, это значит, напротив, сводить его к самому основному принципу прекрасного, представляющему собой не только правду, как говорил Рамо, но и простоту:

«Простота, правда и естественность — вот три великих принципа прекрасного во всех произведениях искусства» ¹⁾.

Высшим образцом для Глюка, как и для Дидро, является греческая трагедия. Дело не в том, говорит Глюк, чтобы судить о моей музыке за клавином, в комнате. Это не салонная музыка. Это музыка для обширных помещений, таких, как греческие театры.

«Утонченные любители, вложившие всю свою душу в свои уши, найдут, быть может, какую-нибудь арию слишком жесткой, какой-нибудь пассаж слишком выразительным или плохо подготовленным, не думая о том, что в данной ситуации эта ария, этот пассаж представляют собою верх выразительности!»

Это живопись *al fresco*: надо на нее смотреть издали. Когда критикуют какое-либо место у Глюка, он спрашивает:

«Вам это не понравилось в театре? Нет? Ну, так с меня этого достаточно! Когда мне удалось что-либо в театре, то, значит, я добился цели, которую себе поставил; и я клянусь вам, что меня мало беспокоит, находят-ли меня приятным в салоне или в концерте. Ваш вопрос напоминает вопрос человека, который

¹⁾ В другом месте: «Я полагал, что главнейшая часть моей работы должна свестись к исканию прекрасной простоты» (Письмо к великому герцогу Тосканскому. 1769).

поместился бы на высокой галерее купола Инвалидов и стал бы кричать художнику, стоящему внизу: «Сударь, что вы хотели изобразить в этом месте? Что это, нос? Что это, рука? Это не похоже ни на то, ни на другое!» Художник крикнул-бы ему со своей стороны с гораздо большим основанием: «Эй сударь, слезайте, посмотрите и судите сами!»¹⁾

Гретри, обладавший в высшей степени пониманием этого рода искусства, говорит:

«Здесь все должно быть огромно, это—картина, созданная для того, чтобы на нее смотреть на большом расстоянии. Музыкант будет работать лишь с помощью нот крупного деления. Никаких рулад. Почти сплошь силлабическое пенье. Гармония, мелодия должны быть широкими, все детали в утонченном роде исключаются из оркестра. Надо некоторым образом писать метлой. Если в словах заключается всего лишь одно чувство, если пьеса должна сохранять единство чувства, то музыкант будет иметь право и обязанность взять один метр или ритм, который он сохранит без перерыва в каждом музыкальном отрывке. Глюк бывал истинно великим лишь тогда, когда заставлял свой оркестр или пение идти в едином порыве»²⁾.

Известна, действительно, эта сила настойчивых и повторных ритмов, где так мощно сказывается энергичная воля Глюка. Бернгард Маркс³⁾ говорит, что ни один музыкант не сравнится с ним в этом отношении, даже Гендель. Один разве Бетховен. Все его художественные правила—это правила монументального искусства, созданного для того, чтобы смотреть на него со своего места и места определенного. И «нет ни одного

¹⁾ Разговор с Корансе (Journal de Paris, 21 августа 1788).

²⁾ Essais sur la Musique, кн. IV, глава IV.

³⁾ Gluck und die Oper, 2 тома in 8^o Берлин. 1863.

правила», говорит Глюк, «которым бы я не считал нужным добровольно пожертвовать в пользу производимого впечатления».

Итак, драматический эффект, это в конечном счете, как и в первую голову—существенная основа этой музыки. И это—до такой степени, что по признанию самого композитора, она теряет почти весь свой смысл не только, если слушать ее вне театра, но даже если ее слушать в театре, но не под руководством композитора. Ибо достаточно самого легкого изменения в темпе или в выражении, достаточно подробности не на своем месте, чтоб разрушить впечатление целой сцены и чтобы—это говорит Глюк!—ария «J'ai perdu mon Euridice» («потерял я Эвридику») превратилась в «арию марионеток».

Во всем этом чувствуется человек театральный, для которого самая прекрасная пьеса, покуда она не поставлена,—ничто; для которого театр существует лишь в реализованном виде, на сцене, с помощью актеров, а не в книгах или концертах. В некоторых случаях, как например, в Trionfo di Clèlia (1763) мы знаем, что Глюк довольствовался мысленной планировкой своих опер, писать же соглашался лишь после знакомства с актерами и изучения их манер пенья. Тогда ему достаточно бывало нескольких недель, чтобы закончить свою работу. Так поступал иногда и Моцарт. Глюк заходил так далеко на этом пути, что даже переставал интересоваться своими рукописными или печатными партитурами. Его рукописи отличаются невероятной небрежностью. Приходилось прямо заставлять его держать корректуру издаваемых вещей. Я не отрицаю, что во всем этом есть доля явных преувеличений; но как интересны самые эти преувеличения. Они представляют собой несомненно факт сильнейшей реакции против тогдашней оперы, которая

была концертным музыкальным театром, камерной оперой.

Нечего и говорить, что с такими идеями Глюк должен был притти к той реформе оркестра и оперного пения, которой жаждали среди его современников все люди со вкусом.

Это случилось уже при первом выступлении его по приезду в Париж. Он ополчается на невероятные хоры, которые пели в масках, без единого жеста,—мужчины со скрещенными на груди руками, с одной стороны, женщины—с другой, с всерами в руках. Он ополчается на этот оркестр, еще более невероятный, игравший в перчатках, чтобы не застудить или не запачкать рук, проводивший время в шумном настраивании инструментов,—оркестр, в котором инструменталисты преспокойно приходили и уходили посреди пьес, когда им вздумается. Труднее всего было справиться с певцами, гордыми и непокладистыми. Руссо говорил шутливо:

«Опера здесь отнюдь не то, что где-нибудь в другом месте—труппа людей, получающих плату за выступления перед публикой; правда, это люди, которым публика платит и которые выступают. Но все эти обстоятельства приобретают другой характер, в силу того, что мы имеем здесь Королевскую Музыкальную Академию, род верховного суда, выносящего безапелляционный приговор в своем собственном деле, который не очень-то может похвалиться справедливостью и правдивостью.

Глюк взвалил на этих „академиков“ шесть месяцев репетиций без пощады, не спуская им ничего и угрожая при каждом возмущении, обращением к королеве и возвращением в Вену. Композитор, которому удалось заставить музыкантов оперы слушаться—это было столь неслыханное дело, что на подобные воинственные репетиции являлись как на зрелище.

Балет все еще не был связан с ходом действия.

И при анархии, царившей в опере до Глюка, он казался стержнем произведения, вокруг которого, хорошо-ли, плохо-ли, лепилось все остальное. Глюк сокрушил его гордость: он осмелился перечить Вестрису, тиранизовавшему французскую оперу; он отнюдь не побоялся заявить последнему, что в его, Глюка, произведениях, не может быть места для прыжков и, что „артист, у которого вся наука в пятках, не имеет права брыкаться в опере, подобной Армиде“. Глюк свел роль балета к тому, чтобы последний, по возможности, входил составной частью в действие: посмотрите на балет фурий или блаженных теней в Орфее. Разумеется, у Глюка танцы не имеют той очаровательной пышности, преизобилия, как в операх Рамо; но то, что они теряют в богатстве и оригинальности, они выигрывают в простоте и чистоте. Танцевальные мелодии в Орфее—это античные барельефы, фриз греческого храма.

Всюду те-же принципы простоты, ясности, правды, подчинение всех деталей произведения единству драмы, искусство монументальное и народное, анти-ученое: искусство, о котором мечтали энциклопедисты.

* * *

Но гений Глюка идет дальше них. Замечательное обстоятельство: он больше них является в музыке выразителем свободомыслия 18 века, разума, освобожденного от всяких мелочных вопросов о соперничестве рас, о музыкальном национализме. До Глюка проблема сводилась к борьбе между итальянским и французским искусством. И тут и там вопрос стоял так: „Кто победит, искусство Перголезе или Рамо? Появляется Глюк. Чему дает он восторгествовать? Французскому искус-

ству? Или итальянскому? Или немецкому? ¹⁾ Нет,—здесь нечто совсем другое! Это искусство интернациональное, и Глюк это выражает собственными словами: „Я стремлюсь с помощью благородной, чувствительной и естественной мелодии, с помощью декламации, точно согласующейся с просодией каждого языка и характером каждого народа, установить способ создания музыки, годной для всех наций и заставить исчезнуть смехотворное различие между национальными музыками“ ²⁾.

Преклонимся пред величием этой идеи, поднимающейся над эфемерной борьбой партий и являющейся логическим выводом из философских идей века,—перед выводом, сделать который не хватило, быть может, смелости, и у самих философов ³⁾. Да, искусство Глюка—это искусство европейское. И вот этим-то он превосходит, на мой взгляд, искусство Рамо, являющееся искусством исключительно французским. Когда Глюк пишет для французов, он не подчиняется их капризам, он берет лишь самые общие, самые существенные черты французского стиля и духа. Таким образом

¹⁾ Французы сперва совсем растерялись, услышав его музыку. Они пытаются, согласно своей привычке, подвести его под известную уже категорию. Одни видят здесь итальянскую музыку, другие—немецкое видоизменение французской оперы. Наиболее-же понимающим оказывается Руссо, который сперва открыто выступает за Глюка и имеет мужество сознаться, что он ошибался, утверждая, будто нельзя написать хорошей музыки на французские слова. Но этой искренности хватает ненадолго.

²⁾ Письмо в „*Mercure de France*“ (февраль 1773 г.).

³⁾ Впрочем, следует по справедливости напомнить, как Руссо писал в своем музыкальном словаре (*Dictionnaire de Musique*) в 1767 г., что будучи сперва энтузиастом французской музыки, он затем с той-же добросовестностью отдавался итальянской музыке; „теперь же он знает одну лишь музыку, которая, не будучи музыкой ни одной из стран в отдельности, принадлежит всем им“.

он избегает игривости, свойственной той эпохе. Он—классик. Почему Рамо,—такой великий музыкант, не занимает в истории места, равного Глюку? Потому что он не сумел в достаточной мере возвыситься над модой своей эпохи. Потому что мы не встречаем в нем той художественной строгости и той ясности разума, которые характеризуют искусство Глюка. Как уже высказывалось, Глюк—это Корнель. Великие драматические поэты существовали во Франции и до Корнеля, но они не обладали бессмертием его стиля. „Я создаю музыку“, говорил Глюк, „таким образом, чтобы она не слишком скоро старилась“. Подобное искусство, добровольно лишаящее себя,—по крайней мере, поскольку это возможно,—прикрас моды, разумеется, менее прельщает, нежели искусство, к ним прибегающее, как у Рамо. Но эта высшая свобода духа, ставящая его за пределы того века и той страны, в которой оно возникает, делает то, что оно принадлежит всем векам и всем странам.

Волей неволей Глюк навязал свои идеи искусству эпохи. Он положил конец борьбе итальянизма и французской оперы. Как ни был велик Рамо, у него не хватало силы справиться с итальянцами. В нем было недостаточно элементов вечности, универсальности; он был слишком и исключительно французом. Один род искусства торжествует над другими не на пути противопоставления себя другим, а на пути поглощения и подавления их своим превосходством. Глюк сокрушает итальянизм, пользуясь им. Он ломает французскую оперу, расширяя ее границы. Grimm, этот закоренелый итальяноман, принужденный склониться перед гением Глюка, которого он никогда не любил, должен сознаться в 1783 г., что „революция в области лирического театра, происходящая за последние восемь лет, необычайна, и Глюку нельзя отказать в славе быть ее зачинателем“.

„Это он своей тяжелой и узловатой дубиной сокрушил старого идола французской оперы и изгнал из этого театра монотонию, бездействие и все эти утомительные длинноты, царившие там. Это ему мы обязаны, быть может, шедеврами Пиччини и Саккини“.

Ничего нет вернее. Пиччини, противопоставляемому итальянцами Глюку, удалось вести с успехом борьбу с последним лишь после того, как он воспользовался его примером и вдохновился его образцами в области декламации и стиля. Глюк расчистил для него дорогу. Он подготовил ее также и для Гретри¹⁾, Мегюля, Госсека и для всех мастеров французской музыки; и можно сказать, что это ослабленное веяние его гения оживляет добрую часть теней Революции²⁾.

Не менее велико было его влияние и в Германии³⁾, где Моцарт, которого он знал лично, и первыми произведениями которого—Похищением из Серала, Парижской симфонией—восхищался, заставил восторжествовать с куда большей музыкальной полнотой реформированную, европеизированную оперу Глюка и Пиччини⁴⁾.

¹⁾ Такая пьеса Гретри, как *La Caravane* в 1785 г., была поддержана Глюкистами, считавшими ее принадлежащей их партии.

²⁾ В особенности, религиозные сцены Глюка вызвали подражания. Некоторые отрывки из его опер (между прочим, хор из *Армиды*: „*Poursuivons jusqu'au trépas*“,—Будем преследовать до смерти)—часто исполнялись на празднествах Революции и были „республиканизированы“.

³⁾ Моцарт в возрасте семи лет, прибыл в Вену во время представления Орфея, и отец его присутствовал на втором представлении в октябре 1762 г.—См. в письмах Моцарта (франц. перев. А. де-Кюрзон, стр. 502) рассказ о концерте, данном Моцартом в 1783 г.: Глюк присутствовал на нем. „Ложа его находилась рядом с той, где сидела моя жена; и он не мог нахвалиться моей музыкой и пригласил нас к обеду в следующее воскресенье“ (12 марта 1783 г.).

⁴⁾ Конец *Армиды* несомненно послужил образцом для заключения *Дон-Жуана*. Влияние Глюка весьма чувствуется также в *Идомеоне*.

Сам Бетховен был глубоко проникнут мелодиями Глюка¹⁾.

Итак, на долю Глюка выпала почти единственная в своем роде привилегия—повлиять непосредственно и одновременно на три великих европейских школы музыки и наложить на них свой отпечаток.

Это оттого, что он принадлежал ко всем трем, не будучи замкнутым в пределы какой-нибудь одной из них; оттого что он пользовался для своих европейских произведений услугами художественных элементов всех национальностей: итальянской мелодией, французской декламацией, немецким *Lied*²⁾, ясностью латинского стиля, естественностью комической оперы—этим „*article de Paris*“ недавнего производства, величавой серьезностью германского мышления, восходящего в особенности к Генделю, которого напрасно забывают: ибо Гендель, как говорят, совсем не любивший Глюка, был тем не менее его любимым композитором, благодаря чудесной красоте своей мелодии,

¹⁾ Я только что отметил сходство некоторых маленьких арий из Ифигении в Авлиде с Песнями Бетховена. Сравн. также в *Orfeo*, акт III, вступление и заключение арии „*Che fiero momento*“, или во французском *Орфее* „*Fortune ennemie*“ с начальной фразой первого *Molto allegro* „Патетической сонаты“. Или заметьте в *Альцесте*, акт III, арию „*Ah! divinités implacables!*“, с ее фразой, столь Бетховенской: „*La mort a pour moi trop d'appas*“, или песню Ифигении: „*Adieu, conservez dans votre âme*“ (акт III, Ифигения в Авлиде, заключение которой написано в чисто бетховенском духе).

Позволительно даже думать, что Вебер во Фрейшюце, вспомнил арию *Альцесты* „*grands Dieux, soutenez mon courage*“ (акт III) и об инструментальном аккомпанементе, поддерживающем и иллюстрирующем эти слова: „*Le bruit lugubre et sourd de l'onde, qui mugit*“.

²⁾ Берней прибавляет еще влияние английских баллад, которые, по его словам, Глюк изучал во время своего путешествия по Англии, и которые в первые открыли ему естественный род музыки.

своему колоссальному стилю и своим ритмам марширующих армий в походе ¹⁾.

Воспитание Глюка, его жизнь, разделенная между странами Европы, предназначали его к этой великой роли европейского композитора—первого, если не ошибаюсь, который, властью своего гения, привил Европе известного рода музыкальное единство. Его художественный космополитизм резюмирует в себе усилия трех или четырех рас и историю четырех веков оперы, в горсточке произведений выражающих их сущность самым законченным и экономным образом.

Быть может, слишком экономным; так как надо ведь сознаться, что, если мелодический дар у Глюка и прелестен, то он все-же не отличается богатством, и что если им написано несколько арий из числа самых совершенных во всей музыке, то букет из этих арий уместится в одной руке. Этот елисейский композитор це-

¹⁾ Глюк присутствовал на первом представлении *Иуды Маккавея* в 1746 г. в Лондоне. Он навсегда сохранил культ Генделя; портрет Генделя висел у него в комнате над постелью.

Удивительно, что никем не было отмечено более решительно, до какой степени Глюк вдохновлялся Генделем; это может быть объяснено лишь почти полным забвением в наши дни огромного творчества Генделя (за исключением нескольких ораторий, абсолютно недостаточных для того, чтобы составить представление об его драматическом гении). В его операх и кантатах встречаешься с двумя родами вдохновения: пасторальным и героическим (минутами, демоническим), являющимися характерными чертами творчества Глюка. Мы в изобилии встречаем у Генделя прототипы *Сна Рено* и *Елисейских сцен*, равно как и образцы танцев фурий и сцен в *Тартаре*. Можно подумать, что через Генделя Глюк обрел прямую традицию, исходящую от *Кавалли*, *Медея* которого является прототипом всех этих адских фигур и сцен, обрисованных лапидарным стилем!

Надо, к тому-же, заметить, что Глюк вновь обработал некоторые из сюжетов Генделя: *Альцесту*, *Армиду*, и ему не могли оставаться неизвестными кантаты и оперы его предшественника.

Я рассчитываю вскоре заняться более обстоятельным образом вопросом о взаимоотношениях Глюка и Генделя.

нен исключительным качеством своих произведений, а не их количеством; он был беден музыкальной изобретательностью не только в области полифонии, развитых крупных ансамблей, тематической и органической работы, которая бывает у него подчас жалкой, но и в области самой мелодии, ибо он постоянно принужден брать арии из своих прежних опер для новых произведений ¹⁾. Этот человек, которому его парижские почитатели поставили в 1778 г. бюст с надписью „*Musas praeposuit sirenis*“, действительно, пожертвовал сиренами ради муз; он был более поэтом, чем музыкантом, и можно лишь пожалеть, что мощь музыкального творчества не равнялась у него силе поэтического дарования.

¹⁾ Не следует, однако, преувеличивать, как это делают нынче, и обвинять Глюка в том, что он списывал с себя самого, вопреки своим драматическим теориям. При ближайшем рассмотрении, надо признать следующее: 1) в драмах, наиболее близких его сердцу, как напр., в итальянской *Альцесте* 1767 г. нет никаких заимствований из прежних произведений.

В *Орфее*, *Ифигении в Авлиде* и французской *Альцесте* эти заимствования сводятся, за немногими исключениями, к танцевальным мелодиям.

Остаются *Армида* и *Ифигения в Тавриде*, относящиеся всецело к последнему периоду Глюковского творчества, где заимствования многочисленны. Надо однако, еще заметить и тут, что Глюк прибегает к ним, в силу пассивности и лени, лишь в *Ифигении в Тавриде*, последней из этих крупных драм, восходящей уже к той эпохе, когда над ним несомненно тяготееет бремя годов и усталости. В *Армиде* нет ничего интереснее наблюдения того, как Глюк переплавил целый ряд прежних элементов, получив из них в результате совершенно новое и оригинальнее целое. Нет более разительного примера этого способа работы, чем сцена *Ненависти*, построенная из фрагментов *Artamene*, *Innocenza giustificata*, *Ippolito*, *Feste d'Apollon*, *Don-Juan*, *Telemacco*, *Ivrogne corrigé*, *Paride ed Elena*. Г. Геварт справедливо говорит по этому поводу, что Глюк рассматривает свои старые произведения, как „наброски“, подготовительные этюды, которыми он вправе пользоваться, видоизменяя их, для более законченной картины.

Но если Моцарт с его исключительным музыкальным гением и, быть может, даже Пиччини, одаренный большим талантом, и превосходили его, как музыканта, если Моцарт превзошел его даже, как поэт, все же справедливо поставить за счет Глюка хотя бы известную долю их гения, так как они пользовались его принципами и следовали его примерам. И в одном отношении, по крайней мере, Глюк остается все же наиболее великим; не просто лишь потому, что он был первым, показавшим им путь, а потому, что он был самым благородным. Он был поэтом всего, что есть в жизни самого высокого ¹⁾. Не потому, однако, чтобы он поднялся до тех почти недостижимых высот, где нечем дышать — до высот метафизических и религиозных грез, где так привольно чувствует себя искусство Вагнера. Искусство Глюка глубоко-человечно. В противоположность мифологическим трагедиям Рамо, оно остается на земле: его герои — люди: ему достаточно их радостей и их страданий. Он воспевал самые чистые из страстей: супружескую любовь — в Орфее и в Альцесте, отцовскую и сыновнюю любовь — в Ифигении в Авлиде, братскую любовь и дружбу — в Ифигении в Тавриде, бескорыстную любовь, жертву, принесение себя самого в дар тем, кого любишь. И он сделал это с искренностью и чистосердечием восхитительными. Тот, кто велел поместить на его могиле надпись: «Hier ruht ein rechtschaffener deutscher Mann, ein eifriger Christ, ein treuer Gatte (Здесь покоится честный человек, немец, ревностный христианин, верный супруг)», — относя к последней строчке упо-

¹⁾ Сонет Фридриха Штрауса, написанный по случаю постановки памятника Глюку в Мюнхене в 1848 г., справедливо говорит, что он был „Лессингом оперы, которая, милостью богов, вскоре обрела своего Гете в лице Моцарта. Он был не самым великим, но был самым благородным“.

минание о его музыкальном таланте, — хотел показать, что величие Глюка он полагал в его сердце еще более, нежели в его искусстве. И он был прав: ибо одна из тайн неотразимого очарования этого искусства заключается в том, что от него исходит аромат нравственного благородства, честности, доблестности. Да, это слово доблестность, мне кажется, лучше всего характеризует музыку Альцесты или Орфея, или целомудренной Ифигении. Этим-то в особенности, автор их будет дорог людям; это-то и делает из него нечто гораздо большее, чем великого музыканта: великого человека с чистым сердцем.

Гретри.

Нет музыканта, которого-бы мы так хорошо знали, как Гретри. Он описал нам сам себя в мельчайших подробностях, следуя моде свсего времени: нескромной моде, созданной «Исповедью» его друга Жан-Жака.

Он описал сам себя в своих очаровательных Мемуарах или статьях о музыке (*Essais sur la Musique* в трех томах), напечатанных в 1797 г. ¹⁾ по постановлению Комитета Народного Просвещения, согласно прошению, подписанному Мегюлем, Далеираком, Керубини, Лессюером, Госсеком и поддержанному Лаканалем.

Дело в том, что Гретри был в то время гражданином Гретри, инспектором Музыкальной Консерватории — и его сочинения претендовали на значение общественной полезности.

Среди книг о музыке мало найдется столь богатых идеями, возбуждающих столько мыслей, как эта; читается она легко и даже с приятностью, а это немалая заслуга для серьезного сочинения.

Свои литературные произведения, так же, как и музыку, Гретри предназначает для всех, «даже для светских людей», как он сам выражается.

Однако, в действительности, его стиль не из самых безупречных, — не следует рассматривать его слишком из близи.

¹⁾ Первый том появился уже в 1789.

У него встречаются фразы, вроде следующей: «Слезы мои имели право осушать слезы более несчастных людей», или: «Его глаза, черно-кристалльные, отражают одни лишь адские испарения».

Он пользуется метафорическими выражениями. Он говорит о своих родителях: «виновники дней моих», об одном хирурге — «помощник Эскулапа», а женщины у него — это, разумеется, «пол, на долю которого выпала чувствительность». Он — человек чувствительный. «Будемте, будемте искать», говорит он, «ощущений восхитительных, но честных и чистых; лишь они дают нам счастье: и никогда человек чувствительный, любящий умиление, не бывал опасным для своих ближних».

Несомненно, эта фраза, написанная в 1789 г., должна была заслужить одобрение чувствительного Робеспьера, который любил музыку Гретри.

И, наконец, по своему построению книга его одна из наиболее нескладных, вопреки или благодаря, — изобилию отделов, подотделов, книг, глав и т. д. Гретри перемешивает свои рассказы с метафизическими отступлениями. Он говорит об единстве мироздания, об ангелах, о жизни, о смерти, о бесконечности, о женщинах, о любви, о материнской любви, о стыдливости: «О, милый пол!.. о, источник всех радостей!.. о, сладкое отдохновение в жизни!.. очаровательное существо!..»

Он нападает на иллюзии и на протяжении семи страниц громит их, обращаясь к ним на «ты». Такую же речь на ты он держит и против наследственной аристократии ¹⁾.

И, несмотря на все это, он очарователен, потому что все у него выходит естественно и непосредственно; и он так остроумен!

¹⁾ *Essais sur la musique*. Статьи о музыке, I, 134.

„Вы—музыкант, и в Вас есть остроумие!“¹⁾—сказал ему Вольтер удивленно и лукаво.

В мемуарах Гретри две главные части: его воспоминания и его мысли.

В своих воспоминаниях Гретри подробно описывает самого себя, не избавляя нас ни от каких деталей, говорит о своем физическом темпераменте, о своих снах, недомоганиях, о своем пищевом режиме и даже о некоторых неожиданных подробностях своего интимного туалета. Это один из наиболее ценных документов для знакомства с тем, как формируется облик художника, одна из тех редко встречающихся автобиографий музыканта, где на лицо два условия, не часто идущие рука об руку: художник, умеющий описывать себя, и художник, заслуживающий такого описания.

Модест Гретри, родом из Льежа, был сыном бедного скрипача²⁾. В нем текла отчасти немецкая кровь. Бабушка его со стороны отца, была немкой, один из его дядей австрийским прелатом.

Своими первыми музыкальными впечатлениями Гретри обязан чугунному горшку кипевшему на огне; ему было тогда четыре года, он танцевал под пение кастрюли. Ему захотелось узнать, откуда берутся эти звуки,—он опрокинул горшок, вызвал взрыв паров, опаливших ему глаза и навсегда ослабивших зрение. Бабушка увезла его к себе в деревню на поправку, и там опять-таки шум воды, нежное журчанье источника на всю жизнь внедряются в его память: «Я вижу, я слышу этот прозрачный ключ, протекавший мимо дома моей бабушки...»³⁾.

Шести лет он уже был влюблен: —«правда, чувство мое было смутным и распространялось одновременно

¹⁾ Там же, 133.

²⁾ Он родился в Льеже 11 февраля 1741 г.

³⁾ Статьи, 111, 136.

на нескольких особ; и все-таки я уже любил слишком сильно для того, чтобы осмелиться высказать свою любовь одной из них, я молчал из робости»¹⁾.

Нрав у него был деликатный, но вместе с тем упорный. Он жестоко страдал от грубостей одного из учителей и все таки не жаловался из гордости. В день своей конфирмации он просил бога ниспослать ему смерть, если ему не суждено стать „человеком честным и выдающимся в сфере своего искусства“. Молитва его чуть не была услышана: в тот же день ему на голову упал кирпич и вдавил кусок черепа. Первым его словом, когда он пришел в себя, было: „Значит, я буду честным человеком и хорошим музыкантом“.

В то время он был настроен мистически и суеверно. Его обожание пречистой Девы доходило до культа. Ему довольно затруднительно входить в объяснение этого обстоятельства в книге, издаваемой Конвентом, но он все же не скрывает его: речательство в искренности. Он был тщеславен и обидчив; он никогда не забывал причиненных ему несправедливостей. По прошествии долгого времени, он все еще вспоминал с горечью об унижениях, которые еще ребенком испытал от первого своего учителя.

Труппа итальянских певцов определила его призвание. Она приехала в Льеж с сперами Перголезе и Буранелло. Ребенок имел свободный доступ в театр; впродолжение года он присутствовал на всех спектаклях и часто даже на репетициях: „Здесь-то я и почерпнул мою страстную любовь к музыке”²⁾. Он стал учиться и научился петь в итальянском вкусе так же чисто, как лучшие певицы оперы. Вся итальянская труппа явилась его слушать в церковь, где он выступил

¹⁾ Там же, 1, 15.

²⁾ Статьи, 1, 15.

с триумфом. „Каждый из них смотрел на меня, как на своего ученика“. Таким образом, этот маленький валлонек с детства подвергся влиянию чистого итальянского стиля.

При выходе из концерта, в котором он 15 или 16-ти летним юношей исполнял одну чрезвычайно высокую арию Галуппи, у него сделалось кровохарканье. Это стало повторяться с ним всякий раз при сочинении. «За несколько приступов кровохарканья я потерял от шести до восьми тазиков крови, и кровохарканье возобновлялось периодически по два раза в день и в ночь.» Это явление исчезло только под старость; Гретри остался навсегда слабогрудым и всю жизнь должен был соблюдать строгую диету, ужиная фунтом сушеных винных ягод и стаканом воды.¹⁾ Он страдал лихорадкой, и у него от времени до времени делались жестокие приступы малярии, сопровождавшиеся бредом²⁾.

Прибавьте к этому навязчивые музыкальные идеи, которые сводили его с ума; так, например, хор янычар из „Двух скупцов“ преследовал его в продолжении четырех дней и четырех ночей непрерывно. „Мой мозг представлял из себя какую-то центральную точку, вокруг которой безостановочно вертелся этот музыкальный отрывок, и я не мог его остановить“³⁾. Наконец, постоянные сны, которым он придавал пророческое значение и во время которых мозг его продолжал творить. — „Часто художник, поглощенный своим замыслом, мечтает о том, чтобы хоть ночью отдохнуть; но вопреки его воле, во сне или в полусне его голова продолжает работать... Войдя утром в свой кабинет, он с удивле-

¹⁾ Там же, I, 107.

²⁾ Там же, I, 215—217.

³⁾ Essais, I, 215—217.

нием замечает, что все прежние трудности побеждены. Это сделал ночной человек: утренний—часто не более, как писец“¹⁾.

Я сопоставляю все эти незначительные факты для того, чтобы показать, между прочим, как много ненормального было даже в этом художнике, одном из самых уравновешенных из всех, когда-либо существовавших. Порой хочется даже упрекнуть его в избытке здравого смысла.

После своих успехов в роли маленького итальянского певца, он только о том и мечтал, как бы поехать в Италию. И его, действительно, послали туда в 1759 г., когда ему исполнилось восемнадцать лет. В ту пору в Риме существовал Льежский коллеж., основанный одним богатым льежцем, куда каждый уроженец Льежа моложе тридцати лет имел право быть принятым и в течение пяти лет проживать там на всем готовом, получая денежное пособие²⁾. Гретри был туда принят.

Он пространно рассказывает о своем путешествии в Италию, — живописном, но очень утомительном, так как он совершил его пешком, в месте с одним честным контрабандистом, который, под предлогом сопровождения льежских студентов в Рим и обратно, переправлял в Италию фландрские кружева и привозил оттуда реликвии. Гретри пришел в Рим в воскресенье, в теплый весенний день, «располагавший к меланхолии».

И вот наступило семь лет блаженства, которое впоследствии ему хотелось доставить каждому художнику; ибо никто не являлся столь горячим сторонником, как он, пребывания французских или немецких музыкантов в Риме³⁾.

¹⁾ Там же, III, 183; 132.

²⁾ Там же, I, 125—126.

³⁾ Там же, I, 69—70, 411—412.

В это время Пиччини был королем итальянской музыки. Гретри отправился к нему. Пиччини обратил на него мало внимания. «Правду говоря, я этого заслуживал; но какое удовольствие доставило-бы мне хотя бы малейшее поощрение с его стороны! Я смотрел на него с чувством почтения, которое должно было-бы ему льстить, если-бы моя природная застенчивость не помешала ему прочесть на моем лице то, что творилось в глубине моего сердца. Пиччини только на одну минуту оторвался от своей работы, чтобы принять нас, и сейчас-же снова взялся за нее. Я осмелился спросить у него, что он сочиняет. «Ораторию», ответил он. Мы просидели у него около часу, потом мой друг сделал мне знак, и мы вышли, незамеченные им»¹⁾.

Едва возвратясь домой, Гретри захотелось делать все то, что делал Пиччини: взять большой лист нотной бумаги, провести по нем тактовые черты и писать ораторию. Но на тактовых чертах сходство окончилось.— В Болонье Гретри познакомился также с раде Мартини, который помог ему поступить в Филармоническую Академию, написав для него конкурсное сочинение.²⁾ Это было специальностью доброго батюшки, и несколько времени спустя, ему суждено было оказать такую-же услугу маленькому Моцарту.

Но истинным учителем Гретри был изящный Перголезе, умерший за тридцать пять лет до того.—«Музыка Перголезе», говорит Гретри, «всегда трогала меня больше всякой другой»³⁾. «Перголезе родился—и истина открылась миру»⁴⁾, пишет он в другом месте. То, чем он больше всего восхищался в Перголезе—то, что самому ему было суждено в течение всей его жизни стараться пересадить

¹⁾ Essays I, 88 - 89.

²⁾ Там-же, I, 91—92.

³⁾ Там-же, I, 169—172.

⁴⁾ Там-же, I, 424—425.

разумным способом на почву французской музыки и применить к ней—это «правдивость декламации, нерушимой, как природа.» В своей любви к Перголезе, Гретри добился не только музыкального, но даже физического сходства с ним.

«Не без чрезвычайного удовольствия я услышал во время своего пребывания в Риме от нескольких пожилых музыкантов, что своей фигурой, своим лицом я напоминаю им Перголезе; они говорили, что та-же болезнь угрожала Перголезе всякий раз, как он отдавался работе. Верне, знавший и любивший Перголезе, подтвердил мне то же самое в Париже»¹⁾.

Первые дебюты Гретри в области оперной музыки состоялись в Риме. Он с успехом поставил там «Интермедии». Это тот-же жанр маленьких пьесок, которым принадлежит и «*Serva padrona*» («Служанка—госпожа»). Но, несмотря на предложение остаться в Италии, Гретри покинул Рим в 1767 г. Его тянуло в Париж с тех пор, как он познакомился с партитурой комической оперы Монсиньи «*Rose et Colas*» (Роза и Колас). По пути, в Женеве, где он задержался на шесть месяцев, он видел эту пьесу на сцене. В первый раз ему пришлось услышать французскую комическую оперу. Но удовольствие это было не без оговорок. Гретри понадобилось некоторое время, чтобы привыкнуть «к пению на французском языке; сначала оно показалось ему неприятным»²⁾. Он не преминул заехать в Ферней,—воздать дань благоговения Вольтеру, а Вольтер, в свою очередь, частовал этого феникса среди музыкантов, умевшего даже за пределами своего искусства не быть дураком.

¹⁾ Там-же, I, 425.

²⁾ Essays, I, 130.

И вот Гретри в Париже.

«Я вступил в этот город с каким-то безотчетным волнением; оно было естественным следствием моего решения не покидать его больше, пока я не преодолею всех препятствий, которые будут мешать мне добиться там признания»¹⁾.

Борьба была жестока, но довольно кратка. Два года борьбы. Директора и актеры противопоставляли Гретри романсы Монсиньи, в качестве неподражаемого образца. Однако, ему не приходилось жаловаться на своих соперников. Филидор и Дуни были очень любезны с ним, а, главное, на его долю выпало счастье найти таких друзей и советчиков, как Дидро, Сюар, аббат Арно, художник Верне—все страстные меломаны.

«В первый раз я услышал, как говорили о моем искусстве необыкновенно умно»²⁾.

Дидро и аббат Арно были застрельщиками на всех собраниях; силою своего красноречия они возбуждали у каждого благородное желание писать, рисовать или сочинять музыку. Невозможно было устоять против того огня, который загорался на собраниях этих знаменитых людей»³⁾.

На долю Гретри еще выпало редкое, почти беспрецедентное для французского композитора счастье—победить недоброжелательство врага французской музыки—Жан Жака Руссо—первосвященника музыкальной Франции. Правда, их дружба продолжалась не более часа. Независимый, подозрительный Руссо был раздражен горячими, быть может, слишком подобоострастными выражениями симпатии со стороны того, кого он за минуту

¹⁾ Там же, I, 144.

²⁾ Там же, I, 151.

³⁾ Там же, 134—135.

перед тем называл своим другом. Он порвал с ним и больше никогда не встречался¹⁾.

В общем, если не считать трудностей, неизбежно связанных со всяким началом карьеры—судьба улыбалась Гретри. Его талант быстро нашел себе признание.

Гретри сам говорит, что «его музыка мирно привилась во Франции, не создавая ему страстных привер-

¹⁾ Эту сцену стоит припомнить. Дело было на одном представлении. Руссо присутствовал на нем. Гретри сказали, что он желает его видеть.

«Я полетел к нему. Я смотрел на него с умилением!

— Как я рад Вас видеть! сказал он мне; я думал, что мое сердце давно уже перестало быть доступным тем сладостным ощущениям, какие возбуждает во мне ваша музыка. Я хочу познакомиться с Вами, сударь, вернее, я уже знаком с Вами по Вашим сочинениям, но я хочу быть Вашим другом.

— Ах, сударь, ответил я, самой лучшей наградой для меня служит то, что моя музыка нравится Вам!

— «Вы женаты?»

— Да.

— Женились ли Вы на, так называемой, умной женщине?

— Нет.

— Я так и думал!

— Она дочь артиста, она говорит только, то, что чувствует и руководится своей простодушной природой.

— Я так и думал. О, я люблю артистов, они дети природы! Я хочу познакомиться с Вашей женой и часто встречаться с Вами».

Я не расставался с Руссо во время всего спектакля; он два или три раза пожал мне руку во время представления «Fausse Magie»; мы вместе вышли из театра. Я был далек от мысли, что вижу с ним в последний раз. Когда мы переходили через Rue Française, и он собирался перешагнуть через камни, наваленные на улице мостившими ее рабочими, я взял его под руку и сказал:

«Осторожно, господин Руссо!»

Он отдернул резким движением руку:

— Предоставьте мне полагаться на собственные силы.

Я был уничтожен этим ответом: тут нас раз'единили проезжавшие экипажи; он пошел своей дорогой, я—своей, и никогда с тех пор мне больше не приходилось беседовать с ним». (Статья, I, 271).

Еще о Руссо: Там же, I, 272—278; II, 205—207.

женцев, но и не возбуждая пустых споров»... И это потому, что он не принадлежал ни к одной из крайних музыкальных партий, боровшихся тогда между собой в Париже. «Я спрашивал себя: разве нет возможности более или менее удовлетворить всех»¹⁾.

Весь Гретри оказался в этом наивном признании.

Гретри, конечно, посещал спектакли „Оперы“, но без особого интереса. То был промежуток между царствования между Рамо и Глюком. Первого уже не было в живых, второй еще не приехал во Францию. Гретри ничего не понимал в музыке Рамо. Он умирал от скуки, слушая его сочинения. Он сравнивал его арии «с некоторыми устаревшими итальянскими ариями».²⁾ Он ходил в парижские оперные театры, главным образом для того, что бы изучать голоса певцов, их диапазоны и регистры, с целью наилучшим образом использовать их; усерднее всего он посещал спектакли „Théâtre Français“. Он без устали слушал великих актеров, он старался запечатлеть у себя в памяти их декламацию. «Она представлялась мне единственным подходящим для меня образцом, единственным принципом, долженствовавшим привести меня к намеченной мною цели»...³⁾ Хотя Гретри ничего не говорит об этом, но мы имеем все данные полагать, что он следовал внушениям Дидро, всю жизнь проповедывавшего и отстаивавшего этот принцип. Во всяком случае, ему принадлежит заслуга — понять и применить этот принцип лучше, чем кто-либо до или после него.

«Это в Théâtre Français, из уст великих актеров музыкант научается вопрошать человеческие страсти,

¹⁾ Essays, I, 169.

²⁾ Там же, I, 145. Как ни странно это мнение, разделявшееся и другими музыкантами в Германии и Франции, оно не лишено некоторого основания.

³⁾ Статьи, I, 146—147.

научается исследовать человеческое сердце и давать себе отчет в побуждениях человеческой души. Это та школа, в которой он знакомится с подлинным выражением чувств, научается узнавать и передавать их истинное выражение, отмечать их оттенки и границы»⁴⁾.

И мы видим, как впоследствии, верный своим принципам, он размечает свои модуляции на одной из страниц „Andromaque“²⁾ (Андромахи), советуется с мадемуазель Клерон по поводу дуэта из Sylvain и точно воспроизводит в своей музыке, «ее интонации, интервалы и акценты».³⁾ Сам Гретри делает замечание: „Если поэты говорят, что они „поют“, когда они „говорят“, то он считает, что он „говорит“, когда „поет“⁴⁾. Он всегда декламировал стихи раньше, чем положить их на музыку⁵⁾. Таким путем он определял «главные части,

¹⁾ Та-же мысль была и у Люлли (см. стр. 143). Я не буду разбирать здесь этого взгляда на музыкальный речитатив. В нем кроется известная опасность. Декламация великих актеров часто вообще не является образцом естественности. Даже тогда, когда она красива и поэтична, она заимствует у театра его характер условности и бывает довольно далека от обычной человеческой речи. Возможно, что такой взгляд возник у Люлли и Гретри именно потому, что они были иностранцами, и, как это случается с иностранцами, театральную или ораторскую декламацию считали типичным образцом французской речи. Если бы они были природными французами, они, быть может, нашли-бы более правдивые образцы, прислушиваясь к собственной речи и к речи окружающих.

²⁾ Essays, III, 288—289.

³⁾ Там же, I, 201.

⁴⁾ Там же, II, 366.

⁵⁾ Гретри уже два раза переделывал знаменитое трио из „Zémire et Azor“. („Земира и Азор“): „Ah! laissez moi la pleurer! („Ах, дайте мне оплакивать ее“), но все не был им удовлетворен. Явился Дидро, прослушал этот отрывок, и не высказывая ни похвалы, ни порицания, продекламировал текст. „Я подставил“, говорит Гретри, „звуки под первые слова его декламации, и тем же путем пошло и продолжение. Не всегда следовало слушаться советов Дидро и Аббата Арно, когда они давали волю своему воображению, но первый порыв этих пламенных людей всегда бывал отмечен печатью божественного вдохновения“. (Статьи, I, 225—226).

слова, которые надо было оттенить в пении» и напал на правдивую мелодию, соответствующую слову.» Короче говоря, музыка была для него «речью», которую нужно было только записать нотами¹⁾.

Таковы были принципы, применявшиеся им все с большей и большей ясностью в целом ряде опер и *opéras comiques* (комических опер), первой из которых была «*Le Hugon*» («Гурон»), написанная в 1768 г.²⁾. Разбор ее не входит в задачи настоящей статьи³⁾.

* * *

Пришла Революция. Она несколько уменьшила состояние Гретри, но не его славу; она осыпала его почестями; его сочинения были изданы на счет нации и автор занесен «в список граждан, имеющих право на поддержку со стороны нации за услуги, оказанные им искусствам, полезным для общества», как говорит Лаканаль в своем докладе Конвенту.

Гретри сделался членом Национального Института Франции и инспектором Консерватории. Его музу увенчал фригийский колпак, и после внушенных ею арий Ричарда Львиное Сердце, воспоминание о которых связано с последними роялистскими манифестациями в Версале, она создала *Bagga, Denys le Turan, la Rosière gé-*

¹⁾ „Музыка“, говорит он далее, „это своего рода пантомима речи“ (Статьи, III, 279). См. там-же, I, 239 и далее) его тонкое обозначение музыкальных оттенков декламационной речи.

²⁾ Я не считаю «*Les mariages Samnites*», не пошедшие далее генеральной репетиции.

³⁾ Отсылаю к прекрасным маленьким книжечкам Мишеля Брене: «Гретри, его жизнь и произведения» (1884) и Анри Кюрзона «Гретри» (1907).—Бельгийское правительство предприняло обширное издание сочинений Гретри, которое с 1884 г. печатается у Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге, под контролем комитета во главе с Гевартом. Вышло уже тридцать семь томов.

publicaine, la Fête de la Raison и гимны для национальных торжеств¹⁾. Но менялись только названия, музыка оставалась прежней: это была все та-же милая сентиментальность, дорогая для поколения Террора тем, что в ней они находили отдых от своих тревожений и столь необходимое для них успокоение от сжигавшей их лихорадки.

В Мемуарах Гретри находим мало воспоминаний о революции; как человек осторожный, он не любил компрометтировать себя. Вот, однако, два или три отрывка, разбросанных на протяжении всего сочинения, которые, несмотря на свой чисто-музыкальный характер, с ужасающей яркостью вызывают в вашем воображении картины этих страшных лет. Я ограничусь простой цитатой их. Там есть штрихи, достойные Шекспира. Мы можем быть спокойны: Гретри не выдумал их.

«В продолжении четырех лет, что длится Революция, по ночам (когда нервы мои возбуждены) я слышу колокольный звон,—звон набатного колокола ударяет мне в голову, и этот звон всегда звучит одинаково. Желая убедиться, что это не настоящий набат, я затыкаю уши; если я продолжаю его слышать и даже еще громче прежнего, то вывожу из этого, что он звучит только в моей голове»²⁾.

«Военная процессия, сопровождавшая Людовика XVI на эшафот, прошла под моими окнами и подпрыгивающий, на $\frac{6}{8}$, ритм барабанов, отбивавших марш, поразила и потрясла меня своим контрастом с мрачным ужасом происходящего»³⁾.

¹⁾ Впоследствии Гретри утверждал, что его «республиканство давнего происхождения», в сочинении, опубликованном в 1801 г. под названием: «Правда о том, чем мы были, чем стали и чем должны были бы быть».

²⁾ *Essais*, III, 132.

³⁾ Там-же, II, 142.

«В это время ¹⁾ однажды под вечер я возвращался из сада, разбитого на Елисейских полях. Меня позвали туда полюбоваться на восхитительный куст сирени в полном цвету. Я возвращался оттуда один. Подходя к «Площади Революции», я был поражен звуками музыкальных инструментов; я приблизился на несколько шагов. Это была скрипка, флейта и барабан. Слышались веселые восклицания танцующих. В это время человек, проходивший мимо меня, обратил мое внимание на гильотину. Я подымаю глаза и вижу издали, как роковой нож гильотины опускается и подымается 12—15 раз подряд... Деревенские танцы с одной стороны, благоухание цветов, нежное веяние весны, последние лучи заходящего солнца, которое больше уже никогда не взойдет для этих несчастных жертв... все эти картины оставляют в памяти неизгладимый след. Чтобы миновать площадь, я быстро направился к улице Елисейских Полей, но злосчастная повозка нагнала меня... «Мир, тишина, граждане!» сказал смеясь возница этой кровавой повозки, «они спят».

* * *

Но другие события занимали Гретри больше, чем трагедия его родины. Он был настроен сочувственно ко всем, но все-же сердце у него было довольно узкое, и, несмотря на его гуманные уверенья, я не думаю, чтобы он очень мучился социальными вопросами. Это сердце было более всего создано для «чувств семейных, столь естественных у человека, рожденного в стране добрых людей». Эта нежная чувствительность, составляющая буржуазную прелесть стольких страниц его

¹⁾ Эпоха Террора.

²⁾ Там же, II, 140.

сочинений ¹⁾, была всецело направлена на трех его дочерей, которых он обожал. Он их потерял всех трех. Рассказ об их смерти относится к лучшим страницам Мемуаров. Приведу его здесь вкратце.

Несчастный отец обвинял себя в смерти своих дочерей. Он говорит: «Переутомление художника—причина смерти детей; отец насилует природу, стремясь к совершенству, его бессонные ночи, его усталость иссушили его жизненные истоки—он заранее обрек свое потомство на гибель»...²⁾).

Их звали: Женни, Люсиль и Антуанетта. Старшая—Женни—была нежная и хрупкая. Она обладала слабым здоровьем. Надо было бы не мешать ей сладко лениться, жить растительной жизнью. Вместо этого, ее заставляли работать. Гретри горько упрекал себя в этом, он думал, что работа убила ее.

«В пятнадцать лет она с грехом пополам читала и писала, знала кое-что по географии, итальянский язык, сольфеджио, играла на клавесине; но пела она с ангельским выражением, а, между тем, любовь к пению—это была единственная вещь, которой ее обучали... В шестнадцать лет она тихо угасла, думая, что ее слабость предвещает близкое выздоровление».

В день смерти она попросила написать своей подруге, что собирается идти на ближайший бал. «Она заснула навсегда, сидя у меня на коленях... целые четверть часа я еще прижимал ее к своему безутешному сердцу... Я окропил свою кровью каждое произведение, созданное мной; я хотел славы, я хотел доставить средства к жизни бедным родным, бедной матери, которая мне была дорога: природа дала мне то, чего

¹⁾ См. его Люсиль и то, что он рассказывает о ней в своих Essais, I, 173.

²⁾ Essais, II, 396.

я добивался с таким трудом, но она отомстила мне на моих детях¹⁾.

Вторая дочь, Люсиль, в противоположность Женни, была пожираема страстью к деятельности. «Мешать ей действовать, значило убивать ее... Характер у нее был нетерпеливый, непокорный, раздражительный». Она сочиняла музыку, она написала две маленькие пьески: «Женитьба Антонио», в тринадцать лет—и «Луи и Туанетта». Первая вещь была поставлена в итальянской опере в 1786 г. «Перголезе», говорит Гретри, «пожалуй, не отказался-бы от маленькой браваурной арии из «Женитьбы Антонио». Сочиняя, «она плакала, пела, ударяла по струнам арфы с невероятной силой. Я плакал от радости и волнения при виде этого маленького существа, воодушевленного столь благородной страстью и влечением к искусству. Она возмущалась, когда ей что-либо не удавалось, вдохновенье ее не слушалось. «Тем лучше», кричал ей Гретри, «это доказательство, что ты не хочешь создать ничего посредственного». Она дрожала от волнения, когда отец просматривал ее работы. Он лишь с большой мягкостью указывал ей на недостатки.—Она мало занималась нарядами. «Все ее счастье заключалось в чтении, главным образом стихов, и в музыке, страстно любимой ею». Думали, что хорошо будет рано выдать ее замуж. Брак оказался неудачным; муж заставил ее страдать.—Она умерла после двух лет страданий.

Оставалась одна Антуанетта. Гретри и его жена дрожали от страха потерять свою последнюю радость. Малейшее нездоровье Антуанетты потрясало их. «Часто она смеялась над этим и нарочно делала какие-либо выходки, неосторожности, чтобы заставить нас обуздать нашу неумеренную привязанность». Гретри поклялся

¹⁾ Essais, II, 404.

себе предоставить ей полную свободу. Она была красива, весела и умна; она не хотела выходить замуж. Она постоянно думала о своих сестрах, хотя и не говорила об этом. Все три были глубоко привязаны друг к другу. Во время болезни вторая часто говорила: «Моя бедная Женни». На смертном одре третья говорила: «Ах, моя бедная Люсиль»... Гретри и его жена совершили вместе с Антуанеттой несколько маленьких путешествий в окрестностях Парижа. Однажды, по дороге в Лион, она чуть не утонула в Саоне вместе с отцом, желавшим ее спасти. К осени 1790 г., в Лионе, у нее пропал аппетит и веселое настроение. Бедные родители с ужасом заметили это и прятались от нее, чтобы плакать. Они предложили ей вернуться в Париж. «Да», ответила она, «вернемся в Париж, я там встречу со многими дорогими мне людьми». Эти слова заставили Гретри содрогнуться, так как он полагал, что она думает о своих сестрах. Она чувствовала, что умирает, и старалась скрыть это от близких; она говорила с ними о своей будущности, о детях, которые у нее когда-нибудь будут; притворялась, будто хочет танцевать, наряжаться.

«Однажды вечером один из моих друзей Руже де Лиль, сидя у меня, сказал мне, что я должен, считать себя счастливым, имея такую прелестную дочь.—«Да», ответил я ему на ухо, «она хороша, она собирается на бал; а через несколько месяцев она будет лежать в гробу»¹⁾.

Несколько дней Антуанетта лихорадила, у нее был приятный бред: ей казалось, что она на балу, что она гуляет вместе со своими сестрами; она была спокойна и жалела своих родителей.

¹⁾ Статьи II, 413.

«Она сидела на кровати, беседуя с нами в последний раз; потом она легла, закрыла свои прекрасные глаза и ушла туда, где ждали ее сестры»...

«Из жалости ко мне моя жена нашла в себе силы остаться жить и заставила и меня последовать ее примеру. Она снова взялась за живопись, которой занималась раньше, написала портреты своих дочерей, потом продолжала писать, чтобы иметь занятие, чтобы жить...»

«Три года прошло с тех пор... Двадцать раз я бросал перо, записывая это; но отцовская-ли слабость, или непреодолимое желание заставить вас, о, друзья! пролить слезу на гробнице моих дочерей — заставили меня нарисовать печальную картину, хотя этого и не следовало делать раньше, чем через несколько лет... Так вот какова она—слава!...»

«За призрачное бессмертие расплачиваешься реальными утратами! Искусственное счастье покупается ценой потери подлинного! Живи несколько дней в памяти человечества, но умри за это в своем потомстве!»¹⁾

Пусть меня извинят, что я привел здесь эти страницы. Быть может, историк музыки не найдет здесь для себя ничего интересного. Но нас интересуют в музыке не только одни вопросы музыкальной техники. Музыка так дорога нам потому, что она является наиболее глубоким выражением души, гармоническим отзвуком ее радостей и скорбей. Я не знаю, чему отдать предпочтение—самой лучшей сонате Бетховена или его трагическому Гейлигенштадтскому завещанию. Одно стоит другого. И мне представляется, что приведенные мною страницы из книги Гретри—самые прекрасные из всего, что он когда-либо написал, прекрасней всей его музыки: ибо несчастный человек вложил в них всю

¹⁾ Essais, II, 417.

свою душу. Он уж тут больше не заботится о том, чтобы записывать декламацию актеров. Подражать актерам! Какое признание своей слабости для поэта в музыке! Разве не может он заставить свое сердце говорить непосредственно? Здесь он дает ему говорить. И в этом исключительная ценность приведенных мною мест, по сравнению со всей остальной книгой.

О дальнейшей жизни Гретри мало что остается прибавить. Он высказывает следующее признание, делающее честь его сердцу, ибо оно весьма тягостно для самолюбия художника:

«После этого ужасного удара, лихорадка, сжигавшая меня, утихла; моя страсть к музыке ослабела, горе почти совсем притупило мое воображение, и вот я написал эти томы¹⁾, представляющие из себя скорее плод размышлений, нежели творческого воображения»²⁾.

Однако, несмотря на все свои печали, этот человек, умевший—скорее инстинктивно, нежели по расчету, угождать всем—имел редкое счастье: нравиться сначала Королю, потом Революции, потом Наполеону, который,

¹⁾ Второй и третий том Мемуаров.

²⁾ Статьи, II, XVII—XVIII. Он все-же написал еще несколько маленьких опер: лучшая из них, Анакреон, была поставлена в 1797 г. «Он сумел расстаться с публикой раньше, чем она его покинула», говорит его ученица Mme de Warg.

Гретри перестал интересоваться музыкой, и его умственная активность почти всецело сосредоточилась на литературе. Он беспривычно фантазировал на философские, моральные, политические темы и изо дня в день записывал свои мысли, из которых составлялись объемистые томы, беспорядочные, непоследовательные, не лишённые наивности и все-же остроумные. Таковы три тома: Правда, или то, чем мы были, чем стали и чем должны были бы быть, изданные в 1801 г., и восемь томов рукописей «Размышления одинокого», только часть которых сохранилась. Шарлю Мальэргу удалось найти 4-й том «Размышлений» и он напечатал выдержки из него в Бюллетенях Общества Истории театра (190—1908).

однако, не проявлял особой нежности к французской музыке. Гретри получил от него порядочную пенсию и орден Почетного Легиона с самого основания Ордена. Еще при жизни Гретри, его именем была названа одна из улиц Парижа, и ему поставлена статуя в Орéга со-пиé. И наконец ему удалось купить «Эрмитаж» сво-его дорогого Жан-Жака, где он и умер 24 сентября 1813 года.

* * *

Чтобы рассмотреть все остроумные, гениальные и взбалмошные мысли, роившиеся в этом маленьком, всегда деятельном мозгу, так подробно, как они того заслуживают — пришлось бы написать целую книгу. Изобретательность Гретри изумительна. Чего только он ни придумывал, чего только не найдешь в его книгах! — Тут и изобретения в области занимательной физики и музыкальной механики, «ритмометр» для определения движений ¹⁾, музыкальный барометр, сделанный из кишечной струны. В зависимости от погоды, струна то растягивается, то сокращается, при этом она оказывает давление на две пружины, прикрепленные к цилиндру и к прибору из флейт; флейты играют две арии — в ясную погоду веселую, мажорную, а в дождливую — минорную ²⁾. Далее теории оккультизма и телепатии ³⁾, мысли о применении музыки в медицине, в особенности для лечения нервных больных ⁴⁾ и безумия ⁵⁾; о наследственности ⁶⁾, о пищевом режиме, которому

¹⁾ Essais, I, 316—317.

²⁾ Там же, III, 335.

³⁾ Там же, III, 95—96.

⁴⁾ Там же, III, 111.

⁵⁾ Там же, III, 126.

⁶⁾ Если, во время долгого морского плавания, ваш отец жил вдали от женского общества... Если он постоянно питался соленой пищей... (Там же, III, 66).

Гретри приписывает огромное влияние на образование характера: «Можно почти безошибочно, по желанию, сделать человека раздражительным или спокойным, дураком или умным, если быть последовательно внимательным в вопросе его питания и воспитания» ¹⁾.

В своем понимании «счастья» он является провозвестником Толстого.

«Мудрейшие из людей в конце-концов убеждаются в том, что только принося себя в жертву другим, мы заслуживаем жертв с их стороны.—Но если так—то весь смысл нашей жизни в жертве?—Да. В этом, значит, всеобщее счастье? Иного не существует» ²⁾.

Остановимся подробнее на его мыслях о музыке. Это тоже целый мир. Большею частью это просто отрывочные, вскользь брошенные замечания, глубокие, содержательные и часто провидящие будущее.

Первая и основная его мысль, с которой начинаются и кончаются его «Мемуары» и которую он считает самым существенным своим открытием — это то, что в основу музыки должна быть положена правдивая декламация ³⁾. Музыка — та же речь — выразительная и совершенно точная ⁴⁾, и основу этого искусства составляет психология, изучение характеров и страстей ⁵⁾.

¹⁾ Он восхваляет молочную диету.

²⁾ Там же, III, 365.

³⁾ Там же, I, 240—предисловие ко II тому. См. также: I, V, 76, 78, 96, 98, 141/204, 239, 240; II, 319—320; III, 279, 433 и т. д.

⁴⁾ Там же, I, 382, 407; II, 317; III, 266.

Но в конце концов, Гретри перестал удовлетворяться этим. Его ум, все более стремившийся к точности, стал искать других способов выражения.

«Скажу откровенно: теперь музыкальная речь кажется мне слишком неопределенной. Почти достигнув старости, я чувствую потребность в чем-нибудь более положительном (Правда или то, чем мы были, 1801).

⁵⁾ Essays, II, 267; III, 375.

Далее, ему принадлежит идея программной ¹⁾ увертюры, антракта, резюмирующего предыдущие события на сцене или предвещающего последующие ²⁾. Далее, передача различных чувствований в музыке: целые двести или триста страниц своего второго тома он посвящает перечню музыкальных средств для изображения дружбы, материнской любви, стыдливости, гнева, скупости, ревности, беспечности, типов ревнивца, злодея, победителя, разини, лицемера, иппохондрика, льстеца, насмешника, ветренника, оптимиста, пессимиста и т. д., короче говоря, всех оттенков человеческой комедии ³⁾, открывая дорогу будущему Мольеру в музыке, которого мы еще ждем, который должен и который может явиться, так как все готово, язык для него создан, теперь не хватает только гения!

Кроме того, мы находим у него анализ всех средств выражения, которыми располагает музыка: психологию тональностей ⁴⁾, инструментальных тем-

¹⁾ В «Magnifique» и «Le Panurge», Essais, I, 248—249, 378—379.

²⁾ В «Les événements imprévus» и в «L'amitié à l'épave», там же, III, 320.

³⁾ Гретри пытается даже дать музыкальную характеристику различных рас; но будучи плохо осведомлен в этом вопросе, он только поверхностно касается его. Там же, II, 19.

⁴⁾ До-мажорная гамма благородна и прямодушна, до-минорная патетична. Ре-мажор блестящ, ре-минор меланхоличен. Ми-бемоль-мажор благороден и возвышен; ми-мажор настолько же звучен, насколько предшествующая тональность была благородно-сдержанна. Ми-минор мало меланхоличен. Фа-мажор имеет смешанный характер; фа-минор наиболее трогательный из всех тонов. Тональность фа-диез мажор звучит жестко, из-за того, что она перегружена знаками; та же минорная тональность тоже несколько жестковата. Гамма соль-минор—после фа-минор наиболее чувствительна; ля-мажор—блестяща, ля-минор—самая наивная из тональностей. Строй си-бемоль благороден, но меньше, чем до-мажор и более трогателен, чем

бров ¹⁾, изобразительной оркестровки характеров ²⁾, анализ глубокой способности чистой музыки, оркестровой симфонии проникать без стеснения в глубину сердец и разоблачать те тайны, о которых не говорят, не желают говорить слова и пение ³⁾, декадентские аналогии между

фа-мажор. Натуральный строй си блестящ и воздушен; си-минор простодушен...» (Статьи, II, 356—358).

Если сравним эту психологическую лестницу звуков с подобной же у Рамо (см стр. 219), то увидим, что в них нет точного соответствия, а, следовательно, их интерес чисто субъективный и заключается в определении психологических оттенков переживаний и слуховых восприятий каждого музыканта. Если позволительно при таком рода условиях сделать вывод общего характера, то, по нашему мнению, психологическая скала звуков, намеченная Гретри, ближе к современному восприятию, чем скала Рамо.

¹⁾ «... Кларнету свойственно выражать скорбь; когда он играет веселые арии, то все же к ним примешивается оттенок грусти. Если бы танцы устраивались в тюрьме, то я хотел бы, чтобы это происходило под звуки кларнета. Гобой, инструмент, которому присущ сельский, веселый характер, означает также светлый луч надежды посреди мучений. Поперечная флейта звучит нежно, влюбленно... и т. д.»

Там есть и замечания, показывающие нам видоизменения музыкальной восприимчивости. Так, напр., о фаготе говорится следующее: «Фагот звучит жалобно, его надо употреблять в патетических местах или там, где желательно выразить какое нибудь тонкое чувство; в веселых местах он показался бы мне диссонансом (Статьи, I, 237—238). См. еще: III, 424.

Мы знаем, как охотно и как удачно современные композиторы употребляют фагот для изображения смешного и забавного.

²⁾ Когда декламирует «Андромаха» (в опере того же названия), то почти всегда ее чтение сопровождают три флейты траверси. Это, кажется, первый случай, когда явилась мысль употреблять каждый раз одни и те же инструменты для аккомпанемента к речитативу в главных ролях (там же, I, 356).

Гретри ничего не знал о попытках в таком же духе со стороны итальянских мастеров XVIII в.

³⁾ «Так, например, девушка уверяет свою мать, что она не знает любви, но в то время, как простой, однообразный мотив ее пения выражает невинность, оркестр рисует нам страдания ее влюбленного сердца. Хочет ли бездельник выразить свою любовь или свое мужество. Если он действительно воодушевлен, то страсть его должна

звуками и цветами¹⁾... Все это еще не выходит за пределы области творчества, свойственного Гретри, усовершенствованных приемов комической оперы, где он находит таким образом великолепное применение своим личным особенностям, своей психологической тонкости. Если, благодаря последней, он и грешит иногда чрезмерной отчетливостью²⁾, то зато эта же отчетливость позволяет ему читать в чужой музыке, в малейших изгибах голосов, как в открытой книге³⁾. «Музыка, по его словам—это термометр, показывающий степень чувствительности каждого народа и каждого индивидуума»⁴⁾.

Но вот и другие идеи, выводящие его за пределы его собственного творчества. В то же самое время, как и Моцарт—хотя оба не имели понятия об этом совпадении мыслей—он мечтает о дуодраме, о «музыкальной трагедии, с диалогом в виде простого разго-

вылиться в звуках; между тем, монотонная музыка оркестра выдаст нам его истинный характер. В общем, чувство должно выражаться в пении, в аккомпанементе общий дух и настроения (Там же, I, 169—172).

1) По поводу цветного клавирина, изобретенного иезуитом, отцом Кастель (Там же, III, 234—237). «Чуткий музыкант находит все краски в гармонии звуков. Низкие или пониженные (*bemolisés*) звуки оказывают на его ухо такое же действие, как темные цвета на глаз; наоборот, высокие и повышенные (*diésés*) звуки производят действие, аналогичное с живыми и резкими цветами. Между этими двумя крайностями мы находим все краски, служащие в музыке, так же, как и в живописи, для обозначения различных чувствований и различных характеров».

Та же скала, какая была установлена Гретри для звуков и красок, пригодна, по его мнению, и для изображения страстей, отражающихся на нашем лице... и различно его окрашивающих. Так ярко-красный цвет означает гнев; нежно-розовый подобает стыдливости... и т. д. (III, 237—239). См. еще: III, 318, примечание 2.

2) *Essays*, III, 450—451; I, 336—371; 375—378.

3) *Essays*, I, 236—239; III, 290, 315, 455—456.

4) Там же, II, 127.

вора»¹⁾, о своего рода гениальной мелодраме.—У него же мы встречаем идею скрытого оркестра и Байрейтского театра²⁾, идею больших народных театров, едва начинающих зарождаться только теперь, и национальных празднеств—больших народных торжеств, которые мы пытаемся устраивать по образцу античной Греции и современной Швейцарии³⁾. У него есть идея маленьких театров-студий, где могли бы получать художественное воспитание и актер и автор⁴⁾, идея публичных музыкальных лекций для ознакомления публики с еще неизданными пьесами, с отрывками из новых произведений начинающих, покуда неизвестных композиторов, посвятивших себя оперному искусству⁵⁾.

Он стремится к тому, чтобы музыке снова дано было место, которое ей принадлежит по праву в области образования, настаивает на важном значении пения при начальном обучении⁶⁾. Он хотел бы основать Историческую оперу для исполнения образцовых произведений минувших времен⁷⁾.

И, наконец, как и следовало ожидать от столь «чувствительного» человека, он объявляет себя феминистом в искусстве и горячо призывает женщин отдаться музыкальному творчеству⁸⁾.

Но вот что еще более замечательно:

Этот музыкант, с умом ясным и точным до крайности, с исключительным призванием писать музыку на определенные тексты, из всех музыкантов, казалось

¹⁾ Там же, I, 131, 350—355.

²⁾ Там же, III, 32, 33, 249—250.

³⁾ Там же, III, 22 и далее.

⁴⁾ Там же, III, 30 и далее.

⁵⁾ Там же, III, 41.

⁶⁾ *Essays*, III, 21.

⁷⁾ Там же, III, 14—15.

⁸⁾ Там же, I, 384, II, 183.

бы, наиболее чуждый духу симфонии и отзывающийся о ней подчас с забавным презрением¹⁾, этот сочинитель опер, ставивший «симфонистов» много ниже оперных композиторов²⁾, склонный думать, что Гайдн, писал бы оперы, а не симфонии³⁾ — этот Гретри, при всем том, великолепно чувствует красоту симфонической музыки. Вот его слова:

«Чувство сладкой тревоги, порождаемое в нас хо-рошей инструментальной музыкой, эти смутные отзвуки наших эмоций, этот воздушный полет, убаюкивающий нас в пространстве и не утомляющий наших органов, этот мистический язык, говорящий нашим чувствам без помощи разума, но равноценный ему, ибо он пленяет нас — все это является весьма чистым видом наслаждения»⁴⁾.

По этому поводу он цитирует знаменитое изречение из „Венецианского купца“ о могущественной силе музыки⁵⁾.

К слову сказать, он обожает Шекспира и восхищается его „Ричардом III“⁶⁾. Перед Гайдном он благо-

¹⁾ «Тому, кто одарен оригинальным складом ума, но у кого не хватает вкуса, не хватает такта для выражения новых и интересных мыслей при помощи слова — тому не остается ничего другого, как обратиться к сочинению симфонии». (Там же, I, 78), см. еще: там же, p. v. III, 260—261.

²⁾ Там же, I, 297—298.

³⁾ Там же, III, 377—378. См. еще: III, 381, 387.

⁴⁾ Essais III, 272.

Гретри говорил еще: „Музыка с неопределенным содержанием оказывает на нас, быть может, более неотразимое влияние, чем музыка со словами“ (I, 78).

А в другом месте: „Что бы ни говорил Фонтенель, мы знаем, что от нас требует хорошая соната, в особенности, симфония Гайдна или Госсекка“.

⁵⁾ Essais, III, 276.

⁶⁾ Там же, II, 143.

говее; в его симфониях он находит целый словарь музыкальных выражений неопределенного значения для оперного композитора¹⁾.

Это еще не все. Несмотря на то, что сам Гретри не писал ни симфоний, ни камерной музыки, он говорит о ней с пониманием гения-новатора. Он требует расширения музыкальных форм, создания свободной сонаты:

„Сонату можно сравнить с разговором. Что бы подумали мы о человеке, который, разделив свою речь на две части, повторил бы каждую из них по два раза?“

Такое-же впечатление производят на меня и повторения в музыке.

И он показывает, каким образом можно было бы нарушить архаическую симметричность этих форм и придать им больше жизни; он предвосхищает усилия Бетховена в данном направлении. Он предчувствует Патетическую Симфонию Чайковского, оканчивающуюся в медленном темпе.²⁾

Он не далек и от предвосхищения Симфонии с органом Сен-Санса³⁾. Более того, он предсказывает появление драматической симфонии Берлиоза, Листа и Рихарда Штрауса — искусства, прямо противоположного его собственному:

¹⁾ „Мне кажется, что оперный композитор может рассматривать бесчисленные произведения Гайдна, как обширный словарь и без стеснения черпать оттуда материал, который он должен, однако, воспроизводить не иначе, как сопровождая его сокровенным выражением слов.“

В данном случае сочинитель симфонии похож на ботаника, открывающего какое-нибудь новое растение, свойства которого подлежат еще определению врачом“ (Там же, I, 244). — См. еще: I, 206.

²⁾ Там же, III, 357.

³⁾ По крайней мере, он одобряет употребление органа в оркестре. (Essais, III, 424; I, 41—42).

„То, что я хочу предложить, обещает еще новую революцию в драматической музыке... Что, если представить музыке развиваться совершенно свободно, давать нам законченные картины, в которых она, пользуясь всеми преимуществами поэзии, не связывала-бы себя с нею,—с необходимостью следовать за ее разнообразными оттенками?.. Кто из любителей музыки не замирал от восхищения, слушая прекрасные симфонии Гайдна? Сотни раз я присоединял к ним слова, которые, казалось мне, просились на эту музыку. Почему не дать музыканту, всегда связанному в своем творчестве, когда-нибудь полную свободу?.. Дайте Гайдну какую-нибудь программу—его вдохновение загорится от всякого ее отрывка; но он передаст нам лишь общее настроение и останется свободен в своем творчестве... Композитор, написав партитуру, передаст ее для исполнения большому оркестру... Поэт прочтет содержание слов после каждой части, и часто слушателям придется сказать себе: „я угадал это“, или „я это чувствовал“... Такому произведению выпадет на долю успех гораздо больший, чем мы воображаем... Я указываю композиторам инструментальной музыки средство сравниться с нами и, быть может, еще превзойти нас в драматическом искусстве“¹⁾.

Гретри несомненно погрешил против собственных идей, пытаясь привить *post factum* новые оперные тексты к собственным драматическим симфониям и требуя, чтобы поэт присочинил слова к этим произведениям чистой музыки, и без того представляющим самостоятельные поэмы.

Тем не менее, с гениальной проницательностью, он предугадал удивительный расцвет музыкальных поэм и изобразительной музыки (звуковой живописи), насту-

¹⁾ Там же, I, 347-355.

пивший по прошествии трех четвертей века—Ton dichtung и Tonmalerei.

Если-бы сила личного творчества Гретри равнялась силе его умственного прозрения, он стал бы одним из величайших мировых гениев; в этом гении старой Франции нашла себе отражение часть музыкальной эволюции XIX в., и он является связующим звеном между искусством Перголезе и искусством Вагнера, Листа и Рихарда Штрауса.

К концу жизни, однако, этот нежный музыкант стиля Людовика XVI испугался новых течений, обозначившихся в музыке его времени. Он, точно так же, как и его соперники, Мегюль, Керубини и Лесюер, проникся боязнью перед нарождающимся романтизмом, неумеренной страстностью, шумом, сложными гармониями, угловатыми ритмами, кричащей оркестровкой, „непрерывной лихорадкой“, „хаосом“ этой музыки пушечных выстрелов—как он ее называет¹⁾. Он стал верить в близкую реакцию в сторону простоты. А, между тем, лихорадка не только не утихла, но еще усилилась—и мир от этого не чувствовал себя хуже.

Из этого хаоса суждено было родиться Бетховену, а Лесюеру найти такого ученика, как Берлиоз.

Гретри не предвидел появления Бетховена²⁾. Все его надежды были устремлены на появление другого

¹⁾ „Мои товарищи—Мегюль, Керубини, Лемуан, Лесюер—все признают (вместе со мной), что гармония теперь усложнилась до крайности, что певцы и инструменталисты должны преступать пределы своего естественного диапазона, что при более быстром темпе исполнения современная музыка была-бы неприемлема для нашего слуха, и что еще один шаг вперед в данном направлении приведет нас к полному хаосу“ (Статья, 11, 58-59).—См. также 1,339; 11, 61.

²⁾ Несмотря на то, что М. Ф. де-Ласерда сумел усмотреть в увертюре из „La Rosière de Salency“ тему гимна „К радости“ из девятой симфонии и один из наиболее характерных инструментальных рисунков Пасторальной симфонии.

типа гения, и в заключение, я приведу здесь трогательное предсказание, полное горячей веры и горячего призыва, обращенного к этому гению:

„Кто придет нам на смену? Я вижу в своем воображении очаровательное существо, одаренное мелодическим инстинктом, с умом, а, главное, с душой, полной музыкальных идей, но не желающее переступать законов музыки, признанных всеми современными музыкантами. Этот человек введет в рамки естественности и красоты часть гармонических богатств наших юных атлетов. С большей верой, нежели сын Авраама, жаждущий пришествия Мессии—воскресителя, я уже простираю руки к этому желанному существу, музыка которого, равно правдивая и сильная, согрела-бы своим огнем мои старческие годы“¹⁾.

Мы знаем теперь этого музыкального Мессию. Гретри, так молитвенно его призывавший, не подозревал, что он уже явился. Он жил и только что умер не подалеку от него. Это—Моцарт. Его имя ни разу не встречается в статьях Гретри. Удивляться этому не приходится. Увы, так почти всегда бывает в истории искусства. Художники живут бок-о-бок, ничего не зная друг о друге и, когда уже поздно, тогда среди мертвецов они находят того так страстно искали при жизни.

¹⁾ Статья, III, 432.

Моцарт

(По его письмам)¹⁾

Я только что перечитал письма Моцарта, переведенные г. Анри де Кюрзон на французский язык²⁾: их должна бы иметь каждая библиотека, так как они не только представляют интерес для художников—они, благотворны и для всех. Достаточно их раз прочесть, чтобы Моцарт стал вашим другом на всю жизнь; его милое лицо само собой появляется перед вами в часы горести; вы слышите его смех, детский и, вместе с тем, героический и, как бы вам ни было грустно, вы покраснеете, поддавшись печали, когда вспомните о невзгодах, которые переносились Моцартом с такой веселостью. Постараемся вновь оживить эту прекрасную, потускневшую тень.

¹⁾ Я прошу рассматривать эти страницы, уже давно написанные, лишь как простой эскиз силуэта Моцарта, подобный набросанному Дорой Шток в 1789 г. Я хотел лишь, в ожидании более достойной Моцарта статьи, которую я надеюсь посвятить ему впоследствии, чтобы его светлый и ясный образ явился заключением этой книги, посвященной мастерам старинной оперы.

²⁾ *Mozarts' Briefe* опубликованные Людвигом Нолем в 1865 г. 3-е изд. 1877 г.

Lettres de Mozart (Lettres de W. A. Mozart, traduction complète avec une introduction et des notes par Henri du Curson, 1888, Hachette).

Г. де-Кюрзон дополнил это собрание новым томом: *Nouvelles lettres des dernières années de La vie de Mozart*, 1898, Fischbacher (Новые письма Моцарта за последние годы его жизни).

* * *

Первое, что нас поражает в Моцарте, это его чудесное нравственное здоровье. Оно тем более удивительно, когда вспомнишь о его теле, подтачиваемом болезнью.

В Моцарте сказывается беспримерное равновесие всех способностей: душа, обладающая даром все чувствовать и надо всем властвовать; спокойный ум, холодность которого среди самых глубоких переживаний изумляет вас (смерть матери, его любовь к Констанце Вебер), ясное понимание вкусов публики и средств для достижения успехов, умение приспособить свой горделивый гений, не принижая его, к завоеванию мира.

Это нравственное здоровье редко бывает уделом натур очень страстных, так как всякая страсть является излишком чувства; оттого-то у Моцарта хотя и имеются налицо все чувства, но нет страстей, — за исключением одной — зато она ужасна: это — гордость, могучее сознание своей гениальности.

„Архиепископ Зальцбургский считает вас человеком, преисполненным гордыни“, сказал ему один из друзей (2 июня 1781 г.).

Моцарт отнюдь не старается этого скрывать от себя. Тем, кто осмеливается задевать его гордость, он отвечает с республиканским высокомерием современника Руссо: „Человека облагораживает сердце; пусть я не граф, но в душе у меня может быть больше гордости, чем у иного графа: будь он лакей или граф — раз он меня оскорбляет, он мерзавец“¹⁾.

„Вот что, однако, забавно“, говорит он двум аугсбургским шутникам подсмеивавшимся над его орденом

¹⁾ „Das Herz adelt den Menschen und wenn ich auch kein Graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im Leib, als mancher Graf. Und Hausknecht oder Graf, sobald er mich beschimpft, so ist er ein Hundsfott“.

золотой шпоры: „мне легче получить все ордена, которые вы в состоянии добыть, чем вам сделаться таким, как я¹⁾, даже если бы вы дважды умерли или воскресли... Меня в жар бросило от бешенства и гнева“... (16 октября 1777 г.).

Он со спокойной тщательностью собирает и приводит все лестные отзывы, которые слышит на свой счет.

„Принц Кауниц сказал про меня эрцгерцогу, что подобные люди рождаются раз в сто лет (12 августа 1782 г.)“.

Поэтому-то, когда его гордость бывает задета, Моцарт и ненавидит с яростью. Он страдает оттого, что находится на службе у принца. „Эта мысль для меня нестерпима“, говорит он (15 октября 1778 г.). После оскорблений со стороны архиепископа Зальцбургского „он дрожит всем телом, идет по улице, шатаясь, как пьяный, принужден вернуться домой и лечь в постель; он еще болен впродолжение всего следующего утра“ (12 мая 1781). — „Я ненавижу архиепископа до бешенства“ (9 мая 1781). — „Когда кто-нибудь меня оскорбляет, я должен отомстить; а если бы я причинил ему лишь то, что он мне, это было-бы всего лишь отплатой, а не наказанием“ (20 июня 1781).

Когда затронута его гордость или когда просто он изъявляет свою волю, то этот почтительный и покорный сын перестает признавать чей-либо авторитет, кроме этой своей воли.

„Я не узнаю своего отца ни в одной из строк вашего письма. Это действительно, отец, но это не мой отец“ (19 мая 1781).

Он женится, не успев получить от отца разрешения (7 августа 1782).

¹⁾ NB. Ему тогда был 21 год.

* * *

Отвлекитесь от этой единственной и великой страсти,—гордости, и вы найдете самую приветливую и улыбчивую душу. Живая и постоянная нежность, совершенно женская — или, вернее, детская, эта душа любит немножко поплакать, немножко посмеяться; ей нравятся, шутки, тысячи маленьких шалостей ласкового ребенка.

Обычно к этим проявлениям у Моцарта примешивается неиссякаемая веселость; его забавляет всякий пустяк, он постоянно находится в движении, поет, прыгает, хохочет без удержу над смешными вещами, а чаще всего—над далеко не смешными, над шутками хорошими или плохими, в особенности, над плохими, и за-частую грубыми, но без хитрости и задних мыслей, над словами, лишенными смысла: «Стра. Стри. Кналлерпаллер... Шнип!.. Шнап!.. Шнур! Шнеперль! Снай!»... (6 июля 1791).

«Мое сердце полно радости, потому что это путешествие меня так забавляет. Потому что в карете так жарко. И потому, что наш кучер славный малый и везет нас очень быстро, как скоро дорога хоть скольконибудь это позволяет» (1768).

Можно набрать тысячу примеров этой безудержной веселости, этого здорового смеха. В них сказывается движение крови, обильной и здоровой. В чувствительности Моцарта нет ничего нервного.

«Я видел сегодня, как вешали четырех мошенников на Соборной площади. Здесь вешают тем-же способом, как и в Лионе» (30 ноября 1770).

В нем отнюдь нет сочувствия ко всему миру, нет «гуманности» наших современных художников. Он любит только тех, кого любит, то-есть, отца, жену, друзей; но он их любит очень нежно и говорит о них

с ласковым и горячим чувством, которое умиляет наше сердце, как и его музыка ¹⁾

«Когда нас повенчали, мы оба с женой разразились слезами, что растрогало всех присутствующих. Все плакали, видя волнение наших сердец» (7 августа 1782).

Моцарт был превосходным другом, каким могут быть только бедняки, как сам он говорил: «Самые лучшие и верные друзья—это бедняки; богатые не имеют понятия о дружбе» (7 августа 1878 г.).

«Друг!» говорит он еще. «Я называю другом лишь того, кто, в каком бы положении ни находился, день и ночь только и думает о благе своего друга и предлагает все усилия, чтобы сделать того счастливым» (18 декабря 1778).

В его письмах к жене, в особенности от 1789 до 1791 г. бьет через край любовная нежность и безумная веселость, которой не могут одолеть ни болезнь, ни ужасная нужда, ни все заботы, делающие этот период его жизни самым жестоким из всех: «immer zwischen Angst und Hoffnung» («Всегда между страхом и надеждой») ²⁾. Это не мужественная поза, с целью успокоить жену и создать иллюзию на счет настоящего положения вещей, как то может показаться: нет, это неудержимая потребность в смехе,—потребность, над которой Моцарт невластен, и которая ищет удовлетворения

¹⁾ См. письма по случаю смерти его матери в особенности от 9 июля 1788 г.: «О мои оба возлюбленные».

²⁾ 17 июля 1788 г. См. его письма к Пухбергу, его постоянные просьбы о деньгах. Он болен. Жена его больна. У них дети. Дома нет денег. Смехотворные концертные выручки. Уже две недели, как подписной лист на его концерты хидит по рукам, и нет ни одной подписи. Гордость Моцарта жестоко страдает от того, что он вынужден протягивать руку. Но приходится это делать, нужно просить милостыню. «Если вы меня покинете, то я погиб!» (12 и 14 июля 1789 г.).

в разгаре самых острых горестей ¹⁾. Но потому-то смех Моцарта всегда и близок к слезам, к блаженным слезам, переполняющим любящие сердца.

* * *

Моцарт был счастлив,—и, однако, я не знаю жизни, более тяжелой, чем его жизнь. То была безостановочная борьба с нуждой и болезнью. Лишь смерть положила конец этой борьбе—смерть в тридцать пять лет.—Откуда-же это его счастье?

Прежде всего, от его веры, разумной и свободной от суеверий, сильной, твердой, которой не только никогда не поражало, но даже и не касалось никакое сомнение. Его вера спокойна, безмятежна, лишена страсти, без мистицизма: *credo quia verum* ²⁾. Он пишет своему умирающему отцу:

«Рассчитываю на хорошие известия, хотя я и приучил себя воображать во всех случаях самое худшее. Ведь,—смерть—это истинная, конечная цель нашей жизни, и я до того сроднился—вот уже несколько лет—с этой подлинной, этой лучшей подружкой человека, что в образе ее для меня не заключается больше ничего отпугивающего, а, даже наоборот,—нечто весьма успокаивающее и утешительное. И я благодарю моего создателя за дарованное мне счастье. Я никогда не ложусь в постель без мысли о том, что завтра, быть может, меня уже больше не будет; и, однако, никто из людей, знающих меня, не может сказать, будто я имею грустный и опечаленный

¹⁾ В том-же самом письме, где он сообщает своему отцу—с какой болью!—о смерти матери, случившейся в Париже, он смеется—и от всего сердца!—рассказывая какую-то шутку (9 июля 1778).

²⁾ См. письма от 21 августа 1770, от июля 1778, 13 июня 1781, 4 ноября 1787, от сентября 1791.

вид. Я воздаю благодарность создателю за это счастье и желаю его от всего сердца моему ближнему». (4 апреля 1787).

Вот блаженство, уготованное в вечности. Что до блаженства в этой жизни, то он находит его прежде всего в любви родных, и в особенности, в собственной любви к ним.

«Когда я бываю уверен, что ты ни в чем не терпишь недостатка», пишет он своей жене,—«то все мои тяготы мне приятны и дороги. Да, самое тяжелое и запутанное положение, в котором мне пришлось-бы когда-либо очутиться, будет для меня лишь пустяком, если я буду знать, что ты здорова, что ты весела». (6 июля 1791).

Но величайшая радость для Моцарта—это творчество.

У тревожных и болезненных гениев творчество может превратиться в пытку—в мучительные поиски ускользающего идеала. У гениев здоровых, таких, как Моцарт, это—совершенная радость, столь естественная, что она как бы является для них физическим наслаждением. Для Моцарта играть и сочинять—это функция, столь-же необходимая для здоровья, как—есть, пить и спать. Это потребность, необходимость—блаженная, ибо она получает непрерывное удовлетворение.

Вот это нужно хорошенько помнить, если желать понять те места из писем Моцарта, которые относятся к деньгам.

«Будьте уверены, что моя единственная цель, это—заработать как можно больше денег, так как после здоровья это лучшее, что только есть» (4 апреля 1781).

Подобное заявление для людей утонченных покажется грубым. Но не надо забывать, что Моцарт до конца своей жизни терпел недостаток в деньгах, и это

обстоятельство постоянно стесняло свободу его творчества, следовательно, вредило и его здоровью; он постоянно думал, он принужден был думать об успехе и о деньгах, которые раскрепощают человека. Ничто не может быть естественнее. Если Бетховен поступает иначе, так это потому, что его идеализм создал ему другой мир, нереальный (не говоря о богатых покровителях, обеспечивавших ему хлеб насущный). Но Моцарт верил в жизнь, в мир, в реальность вещей. Он хотел жить и побеждать, и он достиг,—по крайней мере, победы.—Жить—это зависело не от него.

Именно и удивительно, что искусство Моцарта постоянно направлено в сторону успеха без того, чтобы он при этом хоть чем-либо поступался.

Его музыка всегда написана с расчетом на успех у публики. И, однако, она никогда ни перед кем не унижается: она говорит лишь то, что хочет сказать. В этом отношении Моцарту оказывали услуги его такт, его талант, его иронический склад. У него—презрение к публике, но огромное уважение к самому себе. Поэтому-то он никогда и не идет на уступки, от которых ему пришлось-бы краснеть. Он дурачит свою публику и ведет ее за собой¹⁾. Он создает в своих

¹⁾ „Не беспокойтесь ничуть насчет того, что вы называете общедоступностью: в моей опере имеется музыка на людей всякого сорта, за исключением длинноухих“ (16 декабря 1780 г.).

„То тут, то там попадаются места, которые удовлетворят одним лишь знатоков, но они сделаны, однако, так, что незнатоки неизбежно должны получить от них удовольствие, сами не зная, почему“ (28 декабря 1781 г.).

„Те места из моей оперы, которые уже закончены, всюду пользуются необычайным успехом, ибо я знаю свою публику“ (19 сентября 1781 г.).

„Хор янычар написан всецело для венцев“ (29 сентября 1781 г.).

„Затем следует (в конце первого акта) „Похищение из сераля“ *pianissimo*, которое должно идти очень быстро, и заклю-

слушателях иллюзию, будто они понимают его мысли, между тем, как апплодисменты, которыми они встречают его произведения, относятся на самом деле к местам, написанным с единственной целью вызвать апплодисменты. Что за важность, доступны-ли они им. Довольного того, что апплодируют, и что успех данного произведения обеспечивает автору свободу творить новые.

* * *

«Сочинять», говорит Моцарт, «вот моя единственная радость и моя единственная страсть» (10 октября 1777).

Этот блаженный гений был создан, казалось, исключительно лишь для творчества. Мало найдется примеров столь совершенного художественного здоровья. Ибо не надо смешивать эту могучую легкость творчества с ленивым вдохновением какого-нибудь Россини. Бах работал упорно; он говорил своим друзьям: «Я был вынужден работать; всякий, кто станет работать столько же, сколько и я, добьется того-же, что и я». Бетховен был принужден постоянно бороться в рукопашную со своим гением. Когда друзья заставляли его врасплох во время работы, он часто оказывался в состоянии неопикуемой подавленности: «черты лица его были искажены, пот струился по лицу, и можно было подумать», говорит Шиндлер, «будто он только что сражался с армией контрапунктистов». Правда, тут речь идет о *Credo* из ремажорной Мессы. Но Бетховен «постоянно делает наброски, обдумывает, вычеркивает, исправляет, пере-

чение, которое должно быть очень шумным.—Это и все, что требуется для окончания акта: чем больше шуму, тем лучше, чем короче, тем лучше, чтобы не расхолаживать апплодисментов» (26 сентября 1781 г.).

гружает, опять возвращается к тому-же, начинает заново, а когда все готово, прибавляет две ноты в начале адажио сонаты, давно уже оконченной и награжденной». — Моцарту эти муки совершенно неведомы ¹⁾. Он может все, чего хочет, а хочет лишь того, что может. Его творчество является как-бы ароматом его жизни: точно прекрасный цветок, который и не дает себе иного труда, как жить ²⁾. Это творчество дается Моцарту так легко, что оно иной раз является как бы удвоенным, утроенным, усложненным невероятными *tours de force*ами, которые он проделывает, сам об этом не думая. — Он сочиняет прелюдию в то время, как пишет фугу (20 апреля 1782 г.). Накануне одного концерта, в котором он должен играть сонату для скрипки с фортепиано, Моцарт сочиняет ее между одиннадцатью и двенадцатью часами ночи, поспешно пишет партию скрипки, не имея времени ни написать фортепианной партии, ни прорепетировать ее со своим партнером, а на следующий день играет ее по памяти в том виде, как мысленно ее сочинил (8 апреля 1781 г.).

Это один из сотни примеров.

Подобная гениальность должна была распространяться на все области музыкального искусства и творить в них произведения одинакового совершенства. Но Моцарт был создан главным образом для музыкальной драмы. Вспомним основные черты его характера: душа вполне здоровая и уравновешенная, в которой господствует верховная воля над сердцем умиротворен-

¹⁾ Я очень далек от мысли, что Моцарт не работал усидчиво. Он говорил Кухарцу в 1788 г., что «нет ни одного знаменитого композитора, которого он не изучил-бы досконально и постоянно не перечитывал-бы». — «Никто», прибавляет он: «не затратил столько труда на изучение композиции». Но музыкальное творчество не было для него никогда трудом: это было цветение.

²⁾ Правда, что труд этот — действительно труд, мы это видели.

ным, без бурных страстей, но очень чувствительным и восприимчивым. Такой человек, если он творец, способен более всякого другого выразить жизнь объективно. Он отнюдь не будет стеснен могучими запросами страстных душ, у которых есть потребность все заполнить собою. Бетховен остается Бетховеном на всех страницах своих произведений, и тем лучше: ни один герой не мог-бы нас интересовать так, как он. Но Моцарт, благодаря гармоническому сочетанию своих свойств, — чувствительности, тонкости ума, нежности, умению владеть собою — обладал богатым природным даром схватывать тысячи оттенков душевной жизни чуждого ему склада, интересоваться зрелищем современного ему аристократического мира и вновь оживать его в своих музыкальных творениях с поэтической правдивостью. Сердце его было спокойно, никакой повелительный голос не взывал в нем. Моцарт любил жизнь, и он хорошо ее видел, ему не стоило никаких усилий рисовать ее в своем искусстве в том виде, как она ему представлялась.

Лучшие стороны его славы остаются по сейчас связанными с драматическими произведениями, и он сам это предвидел. Его письма свидетельствуют нам о его предпочтении в пользу музыки, написанной для театра.

«Достаточно мне лишь услышать разговор об опере, очутиться в театре и услышать пенье — как я уже вне себя» (11 октября 1777 г.).

«У меня неопишное желание написать оперу» (там же).

«...Я завидую всем тем, кто пишет оперы. Я готов плакать, когда слышу оперную арию... Желанье писать оперы — моя *idée fixe*» (2 и 7 февраля 1778 г.).

«На первом месте для меня опера» (17 августа 1782 г.).

Посмотрим, как он понимает эту оперу.

Моцарт—исключительно музыкант. В нем мало следов чисто литературного воспитания, в особенности литературных интересов,—не то, что у Бетховена, который сам себя образовал—и притом превосходно¹⁾. Нельзя про Моцарта даже сказать, чтобы он был прежде всего музыкантом. Он только музыкант. Поэтому-то он и не задумывается долго над трудным вопросом о связи музыки и поэзии в драматическом произведении. Он говорит напрямик: там, где музыка, там соперник быть не может.

«В опере безусловно необходимо, чтобы поэзия была послушной дочерью музыки» (13 октября 1781 г.).

И далее:

«Музыка властвует самодержавно и заставляет забывать обо всем остальном».

Надо остерегаться делать из этого вывод, что Моцарт не интересовался либретто, и что музыка была для него наслаждением, для которого поэтический сюжет служил лишь предлогом. Совершенно наоборот. Моцарт был убежден, что опера должна правдиво изображать чувства и характеры. Но задачу эту он возлагал на музыку, а не на поэзию, потому что был

¹⁾ Он обладал, тем не менее, весьма тщательным образованием. Он знал немного латинский язык и учился по-французски, по-английски и по-итальянски. Мы видим, что он читает Телемака, у него встречаются намеки на Шекспировского „Гамлета“. В его библиотеке находились драматические произведения Мольера и Метастазия, стихи Овидия, Виланда и Эвальда фон Клейста, „Федон“ Моисея Мендельсона и сочинения Фридриха II, не говоря уже о работах по алгебре и математике, особенно привлекавших его. Но если у Моцарта и была более широкая любознательность, чем у Бетховена, если он и знал больше его, зато он не обладал его гениальной литературной интуицией и его великим поэтическим вкусом.

музыкантом, а не поэтом, и гению его претило делить свое творение с другим художником.

«Я не могу выражать своих чувств и мыслей в стихах или красках, так как я не поэт и не художник. Но я могу это сделать с помощью звуков, потому что я музыкант» (8 ноября 1877 г.).

«Итак, поэзия должна доставить «хорошо скомпанованный план», драматические ситуации и «послушные» слова, написанные исключительно для музыки» (13 октября 1781 г.). Остальное—дело композитора, в распоряжении которого, по словам Моцарта, столь же точный и куда более глубокий язык, чем у поэзии¹⁾.

Намерения Моцарта, когда он пишет оперу, не внушают никаких сомнений. Он позаботился сам прокомментировать несколько страниц из Идоменео и Похищения из Серала²⁾. Здесь ясно сказываются его остроумные попытки психологического анализа.

«Так как гнев Осмена все возрастает, и публика думает, что ария уже близка к окончанию, то Allegro assai в совсем другом ритме и новой тональности должно произвести наилучший эффект: ибо человек, охваченный столь сильным гневом, преступает все пределы, все границы и всякую меру; он выходит из себя; и точно также надо, чтобы и музыка начала выходить из себя» (26 сентября 1781 г.).

По поводу арии: «O, wie ängstlich» из той-же оперы:

«Биение сердца заранее возвещается скрипками в октаву. В них видна нерешительность, дрожь, видно, как бьется переполненное сердце, что изображается

¹⁾ Ср. Мендельсон: «Ноты имеют, по крайней мере, столь же определенный смысл, как и слова, хотя и не переводимый этими последними».

²⁾ Ария № 3 из „Похищения из Серала“.

с помощью *staccato*, слышен шепот и вздохи, передаваемые первыми скрипками с сурдинами и флейтой в униссон» (26 сентября 1781 г.).

На чем останутся эти поиски за правдой выражения? Или-же они никогда не остановятся? Будет ли музыка всегда, сохраняя выражение Моцарта, подобна «биению взволнованного сердца»? Да,—пусть только этот трепет всегда остается гармоничным.

Потому-то, что Моцарт—исключительно музыкант, он и запрещает поэзии повелевать и заставляет ее быть послушной музыке. Потому то, что он исключительно музыкант, он приказывает самой драматической ситуации повиноваться музыке, когда первая грозит выйти за пределы, указанные ей хорошим вкусом¹⁾.

«Подобно тому, как выражение страстей, будь они сильными или нет, никогда не должно возбуждать отвращения, так и музыка при самой ужасной ситуации, не должна оскорблять уха, но даже и тут опять-таки пленять его,—одним словом, всегда оставаться музыкой» (26 сентября 1781 г.).

Итак, музыка—это изображение жизни, но жизни просветленной. Надо, чтобы ее напевы, отражающие душу, пленяли ее, не оскорбляя при этом тела, не

¹⁾ Опять-таки потому, что он исключительно музыкант, и что последние узы, связывающие поэзию с музыкой, все еще стесняют его свободу, Моцарт и подумывает о том, чтобы сокрушить оперную форму, и у него является идея заменить ее, как это пытался сделать Руссо, начиная от 1773 г., родом мелодрамы, называемой им *дюдрамой*, в которой поэзия и музыка шли бы в братском союзе, но не протягивая друг другу руки, обе свободные, двумя параллельными путями.

«Я всегда желал писать для *дюдрамы*. Вы знаете, что там не поют, там декламируют, а музыка представляет собою род *recitativo obbligato*. От времени до времени разговор идет также под музыку и производит всегда великолепнейшее впечатление» (12 ноября 1778 г.).

оскорбляя уха. Музыка—это гармоническое выражение жизни¹⁾.

Это верно, не только по отношению к операм Моцарта, но и ко всем его произведениям²⁾. Музыка его, вопреки тому, что кажется, говорит не чувственности, а сердцу. Она всегда выражает какое-либо чувство или страсть.

И самое замечательное то, что чувства, изображаемые Моцартом, часто бывают чувствами собственно не его, а посторонних людей, которых он наблюдает.

Он не чувствует этих переживаний в самом себе, он видит их у других. Этому трудно было бы поверить, если-бы Моцарт не позаботился сам рассказать об этом на некоторых страницах.

«Я хотел сочинить *andante* совершенно на подобие характера *M-lle Розы*. Это правда: каково *анданте*, такова и *M-lle Канныбах*» (6 декабря 1777 г.).

Итак, сила драматического склада у Моцарта такова, что она проявляется и в тех вещах, которые менее всего соответствуют его роду творчества,—там, где музыкант больше всего вкладывает свою личность и свои мечты.

¹⁾ Никогда не следует забывать, когда судишь о Моцарте, представлять себе его чистую мелодию высвобожденной из оболочки формулы, в которую она заключена,—формулы, всегда обнаруживающих довольно хороший вкус, но порой слегка банальных; их роль состоит в том, чтобы заставить публику, влюбленную исключительно в мишуру, принять красоту, слишком тонкую для того, чтобы она была в состоянии ею наслаждаться. Моцарт сам нам об этом говорит в своих письмах. Пусть-же некоторые банальные обороты, помещенные в конце какой-либо пьесы, не мешают нам распознавать искренности этой пьесы. Моцарт делает уступки лишь во второстепенных пунктах; но он никогда не поступится ничем глубоким в своей душе и ничем дорогим.

²⁾ Кроме тех случаев, увы, когда ему приходилось писать сонату за несколько флоринов,—или адажио для часов с музыкой!

* * *

Оставим письма Моцарта, отдадимся потоку его музыки. Здесь душа его изливается целиком. Мы с первой-же минуты находим нежность и ум, составляющие самую его сущность.

Они примешаны всюду, ко всем его чувствам и всем его мыслям: они обволакивают их, окутывают их кротким сиянием. Вот почему ему никогда не удавалось, да он и не стремился к этому—изображать характеры антипатичные. Достаточно, вспомнить тирана в Леоноре, сатанинских персонажей Фрейшюца и Эврианты, чудовищных героев «Кольца»—и мы убедимся на примерах Бетховена, Вебера и Вагнера, что музыка весьма способна выражать и внушать ненависть и презрение. Но, как говорит герцог из «Soir des Rois», она является по преимуществу «пищей любви», а любовь—ее пищей. Такова музыка Моцарта. Потому то она так и дорога тем, кто ее любит. Она платит им такой взаимностью. Это словно постоянный возврат нежности, непрерывный поток любви, льющийся от этой любвеобильной души к душам друзей.—Еще будучи совершенным ребенком, Моцарт испытывал болезненную потребность в нежности. Рассказывают, что он однажды вдруг спросил одну австрийскую принцессу: «Сударыня, вы меня любите»? Когда она, желая подразнить его, ответила «нет», то ребенок опечалился и принялся плакать. Сердце его навсегда осталось детским. Все время повторяется наивная просьба в звуках этой нежной музыки: «Я вас люблю. Любите меня»¹⁾.

¹⁾ Он почти не в силах сочинять в отсутствии любимого существа.

«Ты не поверишь, до чего время тянулось долго без тебя. Я не в состоянии хорошенько объяснить тебе моего впечатления. Это род пустоты, причиняющей мне сильную боль, особое стремление, которое,

Потому-то он и воспевал постоянно любовь. Согретые его сердцем условные персонажи лирической трагедии под пошлыми словами и однообразием любовных ситуаций обрели индивидуальный характер, продолжающий пленять всех любящих. В любви этой нет ничего порывистого, романтического; в ней лишь любовная сладость или грусть. Страсть, от которой Моцарт не страдал в течение всей своей жизни, не раздирала сердца ни одного из его героев.

Скорбь Донны-Анны или даже ревность Электры в Идоменео не имеет никакого отношения к демону Бетховена и Вагнера. Изю всех страстей Моцарту хорошо известны гнев и гордость. Страсть, по преимуществу, «Венера, как таковая» у него не появляется вовсе. Но это-то и налагает на его творчество в целом отпечаток неизяснимой ясности: и для нас, живущих в эпоху, когда художники стремятся познакомить нас с любовью лишь в виде грубой плотской страсти, или под прикрытием лицемерного «мистицизма», истерического склада ума, музыка Моцарта чарует нас не меньше тем, что ей неведомо.

У него имеется, однако, запас чувственности. Менее страстный, Моцарт был, однако, сладострастнее, чем Глюк и Бетховен. Он не немецкий идеалист; он из Зальцбурга, расположенного на пути из Венеции в Вену, и похож скорее наполовину на итальянца. Его искусство напоминает порой томное выражение прекрасных

не будучи удовлетворенным, никогда не прекращается, постоянно длится и растет с каждым днем. Даже работа моя меня не привлекает, потому что я привык вставать от времени до времени, чтобы обмениваться с тобой двумя словами, и потому, что это удовлетворение для меня теперь—увы! является невозможным.—Если я подхожу к фортепиано и пою что-нибудь, я тотчас-же вынужден бываю остановиться; это производит на меня слишком сильное впечатление». (17 июля 1791—к своей жене).

архангелов и небесных андрогинов Перуджино, уста которых созданы для чего угодно, кроме молитвы. У Моцарта более широкий размах, чем у художника из Перуджии, и он умел находить для мира религии куда более волнующее выражение. Тем не менее, у одних лишь умбрийцев можно встретить точку соприкосновения с этой музыкой, чистой и вместе с тем чувственной. Вспомните всех этих очаровательных мечтателей о любви—Тамино—эту девственную свежесть души, где только что распустилась любовь, Церлину, Констанцу, графиню из «Свадьбы Фигаро», с ее нежной меланхолией; вспомните о поэтических и сладострастных грезах Сюзанны; о Квинтете, который плачет и смеется, и о томном блаженстве Терцета (*Soave sia il vento*) в *Così fan tutte*, подобного «Сладостному Зефиру который веет над клумбой фиалок, похищая и разнося их аромат»,—о этом изяществе и *morbidezza*.

Но сердце у Моцарта остается всегда—почти всегда—простодушным; его поэзия преобразует все, к чему он ни прикоснется, и мы с трудом узнаем в музыке «*Nozze*» блестящих, но сухих и испорченных персонажей французской пьесы. Лишенная глубины бравурность Россини куда более близка к манере чувствовать Бомарше. Этот чудесный Керубин, рассказывающий о тревоге и восторгах души, охваченной таинственным веянием любви, создан почти заново. Здоровая невинность Моцарта сумела обойти двусмысленные положения (Керубин у графини и т. д.), не увидев в них ничего, кроме сюжета для веселых диалогов. Действительно, между «Дон-Жуаном» и «Фигаро» Моцарта и таковыми-же наших французских авторов лежит целая пропасть. Французский дух у Мольера, когда он не бывает жеманным, грубым или шутовским,—заключает в себе нечто почти терпкое: у Бомарше—он сух и искрист. Дух Моцарта не имеет с ними ничего общего, он не

оставляет горького осадка; в нем нет никакого лукавства: это радость, от сознания возможности действовать, быть в движении, говорить и делать безумства, наслаждаться миром, жизнью; он пропитан любовью. Это милые существа, опьяняющие себя смехом, сказанными вкрив и вкось словами, для того чтобы скрыть любовное волнение, таящееся в глубине их сердца. Они заставляют вспоминать сумасшедшие письма, которые Моцарт писал своей жене:

«Маленькая, дорогая женушка, если-бы я вздумал рассказать тебе, что я проделываю твоим милым портретом, тебе пришлось-бы частенько смеяться. Например, когда я его вытаскиваю из его темницы и говорю ему: «Да благословит тебя бог, маленькая Констанца! Благословит тебя бог, плутовка!.. растрепанная головка, острый носик!.. А потом, когда я кладу его опять на место, я его опускаю мало по малу, все время приговаривая: «Ну, идем, идем, идем!.. но с особенной энергией, которой требует это столь много говорящее слово... И в заключение я произношу очень быстро: «Доброй ночи, маленькая мышка, спи хорошо!»—Я думаю, что написал сейчас нечто весьма глупое (по крайней мере, в глазах света)... Но вот уже шестой день, как я далеко от тебя, и право, мне кажется, что прошел уже год!.. Ах, если-бы люди могли заглянуть в мое сердце, я готов был-бы почти покраснеть». (13 апреля, 30 сентября 1790).

* * *

Избыток веселости ведет к шутовству. Сильная доза последнего примешивается и к духовному складу Моцарта¹⁾.

¹⁾ Le soir des Rois.

Двойное влияние итальянской комедии-буфф и венского вкуса должно было этому содействовать. Здесь наименее интересная сторона творчества Моцарта, и мы-бы охотно обошлись без нее, но она понятна. Весьма естественно, когда и тело пред'являет свои требования, наряду с духом; и когда радость начинает бить в нем через край, то шутовство брызжет само собой. Моцарт забавляется, как ребенок, чувствуется, что его Лепорелло, его Осмена и его Папагено развлекаются в свое удовольствие.

Шутовство доходит у него порой до возвышенного. Пусть вспомнят характер Дон-Жуана и всю эту оперу, названную автором оперой-буфф, *опера buffa*¹⁾. Шутовство пропитывает здесь трагическое действие, оно разыгрывается вокруг статуи командора и горестей Эльвиры. Сцена серенады—ситуация комическая; но тот дух, в котором она обработана Моцартом, превращает ее в сцену из высокой комедии. Весь характер Дон-Жуана целиком очерчен с поражающей гибкостью руки. Говоря правду, в творчестве Моцарта он явление исключительное; таким-же, может быть, он является и в музыкальном искусстве 18 века²⁾.

¹⁾ Эти названия соответствовали у Моцарта действительным различиям. «Неужели вы думаете, что я написал бы комическую оперу тем-же способом, как и *опера seria*? Поскольку в *опера seria* нужна ученость и знания, с небольшой примесью забавного, постольку-же в *опера buffa* требуется шутовство и веселость с небольшой примесью учености. Если пожелают легкой музыки в *опера seria*, я ничего не могу сделать (16 июня 1781 г).

²⁾ Я говорю: быть может, ибо надо не знать *vis comica* итальянских музыкантов 18 в., чтобы не воздержаться от суждения об огромном количестве произведений, лежащих еще под спудом в итальянских библиотеках, которыми широко пользовались все великие немецкие классики, вызывающие ныне наше восхищение: Гендель, Глюк и другие.

Надо дойти до Вагнера, чтобы встретить в оперном творчестве персонажей, живущих с начала до конца произведения столь правдивой, столь полной и логически стройной жизнью. Если что с первого взгляда и поражает, так это уверенность с которой Моцарт сумел обрисовать характер скептического и развратного знатного барина; но изучив немного поближе блестящий, гордый, насмешливый, чувственный и гневный эгоизм этого *Don Giovanni* (Дон Жуана) представляющего собой итальянца XVIII в., а вовсе не высокомерного испанца Легенды, или сухого, маленького маркиза, атеиста двора Людовика XIV, мы увидим, что в нем нет ни одной черты, которой Моцарт не мог-бы найти в себе самом, в тех темных глубинах своей души, где гений сознает в себе присутствие зародышей всех добрых и злых сил вселенной. Странное дело! Каждое из слов только что нами употребленных для характеристики Дон-Жуана, послужило нам уже для определения души и таланта Моцарта. Мы говорили о чувственности его музыки и об его насмешливом складе. Мы отметили его гордость, его порывы гнева, и его страшный и вместе с тем законный эгоизм.

О, парадокс! Моцарт носил в себе данные такого Дон-Жуана и был в состоянии воплотить в искусстве характер, который в своем целом и в силу различной комбинации тех-же самых элементов, был ему более чуждым, чем какой-либо другой. Все, вплоть до его ласковой нежности, нашло себе отзвук в силе обаяния, свойственной этому лицу.

Вопреки видимости, любящая душа Моцарта потерпела-бы, вероятно, неудачу, при изображении восторгов какого-нибудь Ромео—а такой вот Дон-Жуан оказался ее самым мощным творением.—Так часто бывает угодно парадоксальной природе гения.

* * *

Моцарт является любимым спутником сердец познавших любовь и умиротворенных душ. Те, что страдают, охотнее бросятся в объятия великого утешителя—великого, безутешного Бетховена, столько страдавшего.

Однако, и Моцарт отнюдь не был пощажён судьбой. Она была к нему ещё суровее, чем к Бетховену. Он познал горе, горе во всех его формах, изведал раздирающую скорбь, ужас перед неведомым и мрачную тоску одинокой души. Он излил эти чувства в нескольких страницах, не превзойденных ни Бетховеном, ни Вебером. Среди всех них надо отметить его Фантазию и Adagio для фортепиано в си минор. Здесь мы видим появление новой силы, которой мы у Моцарта ещё не замечали и которую я-бы назвал гением, если-бы не показалось дерзостью, высказываемое тем самым предположение, что мы её не встречали за пределами этих произведений. Но я называю гением великое вдохновение, независимое от нашей воли, увлекающее душу, порой даже среднюю, или вступающее с ней в борьбу; это сила, чуждая духу, которым она овладевает; это бог, обитающий в нас и, однако, не тождественный с нами.—До сих пор мы видели в Моцарте лишь существо, одаренное чудесным запасом жизнерадостности и любви, но сквозь оболочку душ, в которые он перевоплощался, мы находим опять-таки всегда его самого. Здесь мы достигаем порога мира более таинственного. Это говорит самое существо души, её безличная и мировая сущность, основа, общая всем душам, которую дано выразить одному лишь гению. Порой между индивидуальной душой и её внутренним божеством завязываются возвышенные диалоги, в особенности в часы, когда угнетённая душа

ищет прибежища в своём недостижимом святилище. Этот дуализм души и её демона постоянно встречается в искусстве Бетховена. Но душа Бетховена—неистова, капризна, причудлива, страстна. Душа-же у Моцарта—юная, нежная, страдающая порой от излишка нежности, гармоничная, воспевающая свои страдания в хорошо ритмованных фразах, и кончающая тем, что даёт убаюкать себя, что посреди слез улыбается прелести своего искусства, своему собственному очарованию (Adagio в си минор). Контраст этой души-цветка и этого властного гения и составляет неопределимое очарование музыкальной поэзии Моцарта.

Такая фантазия похожа на дерево с толстым стволом, с мощными ветвями, с тонкой резной листвой, усыпанное цветами, испускающими легкий аромат. Героическое вдохновение движет первой частью фортепианного концерта в ре минор; молнии скрещиваются там с улыбками. Знаменитая фантазия и соната в до минор заключает в себе величие олимпийского бога и изящную чувствительность героини Расина. В Adagio в си минор бог ещё более мрачен и готов метать громы, душа вздыхает, говорит о земле, стремится к человеческой нежности и кончает тем, что засыпает в истоме своей гармоничной жалобой.

* * *

Бывают, наконец, случаи, когда душа Моцарта, подымаясь ещё выше, разбивает этот героический дуализм и достигает высоких и умиротворенных сфер, на границе которых умирает дуновение человеческих страстей. Тогда Моцарт бывает равен величайшим творцам; и сам Бетховен в видениях своей старости не достигает вершин более ясных, чем Моцарт, преображённый верой.

Беда в том, что мгновенья эти редки, и что вера Моцарта находит себе выражение лишь в виде исключения. И это именно в силу того, что она так полна уверенности.

Такой человек, как Бетховен, которому приходится безостановочно строить свою веру, постоянно говорит о ней. Моцарт—человек верующий, вера его стойка и спокойна, она не мучит его, он о ней не говорит; он говорит о милом и эфемерном мире, который любит и любви которого жаждет. Но когда необходимость, вызванная драматическим сюжетом открывает двери его искусства для религиозных переживаний, или когда серьезные заботы, страдания, предчувствия близкого конца разрушают очарование жизни и обращают вновь его взоры к одному лишь богу,—тогда Моцарт перестает быть самим собой—(я подразумеваю того Моцарта, который известен публике и которым она восхищается в этом имени).

Он является таким, каким бы сделался, если-бы смерть не остановила его в пути, художником, достойным воплотить мечту Гете: соединить христианскую душу с языческой красотой, осуществить, как того хотел Бетховен в своей Десятой симфонии, „примирение современного мира с миром античным“,—то, что пытался сделать Гете во второй части „Фауста“¹⁾.

¹⁾ Записные книжки Бетховена.

У Гёте было очень ясное сознание этой миссии Моцарта.

Шиллер писал ему 29 декабря 1797 г.: „Я всегда надеялся, что трагедия возникнет из оперы под более благородной и прекрасной формой, подобно тому, как некогда она возникла из хоров Вакховых празднеств. Действительно, в опере воздерживаются от всякого рабского подражания природе; с помощью власти музыки, путем возбуждения чувствительности, которую порыв этот освобождает от ее грубых страстей, опера предрасполагает мысль к самым благородным чувствам. Самая страсть является там в виде свободной игры, ибо

Моцарт выразил божественное начало преимущественно в трех произведениях: в „Реквиеме“, „Дон-Жуане“ и „Волшебной Флейте“. Реквием дышет чистейшим чувством христианской веры. Моцарт пожертвовал в нем своими светскими чарами и прелестями. Он сохранил лишь свое сердце, которое, взывая к богу, становится смиренным, полным раскаяния, трепещущим. Скорбный ужас и мягкая сокрушенность пронизывают произведение, полное грандиозного и убежденного чувства. Трогательная меланхолия и индивидуальный характер некоторых фраз дают почувствовать, что Моцарт, молясь о вечном успокоении других людей, имел в виду себя самого. В остальных двух произведениях религиозное чувство еще более расширяется: путем художественной интуиции оно выходит за узкие пределы веры отдельного человека, чтобы выразить самую сущность всякой веры. Оба произведения взаимно дополняют друг друга.

Дон-Жуан выражает гнет предопределения, тяготеющий над человеком—рабом своих пороков, увлекаемым вихрем видимости.

Волшебная флейта воспевает свободный и умиротворенный экстаз Мудрецов. Тому и другому их могучая простота и спокойная красота придают античный характер. Неумолимый рок Дон-Жуана и ясность Флейты—это, быть может, самое близкое к греческому искусству из всего, созданного современным ис-

се сопровождает музыка; и то чудесное, которое в ней допускается, должно сделать ум более безразличным к самому сюжету.

Гёте ответил:

„Если-бы вы могли присутствовать намеренно на представлении Дон-Жуана, вы-бы увидели осуществление всех ваших надежд по части оперы. Но эта пьеса является совершенно единственной в своем роде, и смерть Моцарта разрушила всякую надежду увидеть когда-нибудь что-либо подобное“ (30 декабря 1797).

кусством, не исключая даже трагедий Глюка. Возвышенная чистота некоторых гармоний „Флейты“ витает на высотах, до которых едва поднимаются мистически-пламенные восторги рыцарей Грааля. Здесь—все свет, ничего, кроме света.

* * *

В этом-то свете и угас Моцарт 5 декабря 1791 г. Известно, что первое представление Флейты состоялось 30 сентября того же года, и что Моцарт написал Реквием в последние два месяца своей жизни. Итак, он только что начал обнаруживать тайну своего существа, в ту минуту, как смерть сразила его—в тридцать пять лет. Не будем хулить смерти. Моцарт называл ее своей „лучшей подругой“, и, ведь, это при ее приближении, под ее плодотворным веянием он вполне осознал высшие силы, которые были заключены в нем, и отдался их власти в высочайших из своих творений—в последних. Но будет справедливо припомнить, что в тридцать пять лет Бетховен не написал еще ни *Appassionat'ы* ни Симфонии в до минор, и был весьма далек от того, чтобы задумывать Девятую и Мессу в ре. Тот Моцарт, какого оставила нам его смерть, — прервавшая его путь, для нас—как-бы вечный источник мира. Посреди водоворота страстей, которые со времени Революции, пронеслись по всем искусствам и замутили музыку, сладостно иной раз укрыться в его ясности, словно на вершине некоего Олимпа, с его гармоничными линиями, и созерцать оттуда, издали битвы героев и богов Бетховена и Вагнера, а дальше, в долине—безбрежное море жизни с колышущимися волнами.

Suave mari magno.....

СОДЕРЖАНИЕ.

	СТР.
Предисловие редактора	5
Заметки о Люлли	13
I. Человек	—
II. Музыкант	25
III. Речитатив Люлли и декламация Расина	55
IV. Разнородные элементы оперы Люлли	84
V. Симфонии Люлли	98
VI. Величие и популярность искусства Люлли	110
Глюк. По поводу „Альцеста“	124
Гретри	178
Моцарт	209

