

(Вальтеръ въ домѣ Миллера). Декораціи перваго акта очень живописны. (Вотъ для чего нуженъ былъ—Тироль, а XVI вѣкъ—для костюмовъ). Впрочемъ, на общій вкусъ быть можетъ и вся опера превосходна. Большинству вѣдь столько же мало дѣла до эстетическихъ требованій, какъ итальянскимъ композиторамъ до того, въ чемъ пьеса. Въ оперу идутъ слушать—пѣвцовъ и пѣвицъ, а главное—людей посмотрѣть и себя показать. Театръ былъ полонъ снизу доверху. Вѣроятно также будетъ и въ слѣдующіе разы. Верди и Каммарано торжествуютъ.



Русскій художникъ и французская критика *)

(Фетисъ о Глинкѣ).



читатель! Вѣрите-ли вы въ принятые авторитеты? Имѣете ли для васъ обязательную силу какое-нибудь мнѣніе *только* потому, что оно принадлежитъ г-ну А. или г-ну Б., а господинъ А.—членъ разныхъ ученыхъ обществъ и заслуженный директоръ какого-нибудь важнаго учрежденія, а господинъ Б.—ветеранъ знатоковъ по своей части въ такой-то землѣ, оба написали по своему предмету цѣлые томы и пользуются «европейскою» извѣстностью?

Если вы, читатель, держитесь еще старой методы полагаться на чей-нибудь судъ, руководствуясь извѣстнымъ именемъ, безъ повѣрки опытомъ, хоть по одному образчику, на сколько достоинства судьи отвѣчаютъ его славу, если вы держитесь еще этой методы, къ счастью, болѣе и болѣе покидаемой, то я берусь доставить вамъ въ читаемыхъ строкахъ наглядный, убѣдительнѣйшій примѣръ, какъ опасно довѣряться «имени», какъ иногда европейская репутація выдвигаетъ въ наукѣ или искусствѣ на первый планъ головы, недостойныя занимать даже самое низменное мѣсто, какъ иногда «невѣжда» случайно попадетъ въ «ученые», а потомъ, благодаря какой-то бессмысленной «давности» или многолѣтней привычкѣ, титулъ ученаго за нимъ утвердится.

Если же вы, читатель, вмѣстѣ съ нами, принадлежите къ людямъ, авторитетовъ въ логическихъ дѣлахъ не признающимъ, если вамъ довольно извѣстно, сколько въ наукѣ и искусствѣ есть «незаконныхъ репутацій», которыя, во имя правды, должны быть, какъ можно скорѣе, разоблачены и втоптаны въ грязь, если вы знаете все это, то новый, свѣженькій и потѣшный

*) Театр. и Музык. Вѣстн., 1858 г. № 2.

примѣръ такого разоблаченія будетъ для васъ не безъ занимательности. А такъ какъ дѣло идетъ о предметѣ, близкомъ каждому просвѣщенному русскому, о твореніяхъ нашего Глинки, то я считаю очень для себя счастливымъ случаемъ открыть свою дѣятельность въ новомъ году «М. и Т. Вѣстника» именно этою войною противъ тупости взгляда, грубаго незнанія фактовъ, шарлатанской недобросовѣстности и хвастливаго высокомерія.

Скоро годъ минетъ, какъ угасъ великій нашъ отечественный композиторъ. Заноса въ свои лѣтописи эту тяжелую утрату для искусства, музыкальная критика должна была окинуть общимъ взглядомъ дѣятельность русскаго музыканта. Въ то время какъ въ Россіи начались уже серіозныя работы по этому предмету, (лучшій примѣръ: отличныя біографическія статьи В. В. Стасова въ Русскомъ Вѣстникѣ *) кое что появилось и въ заграничныхъ музыкальныхъ журналахъ, именно: нѣмецкихъ. Большею частію короткіе некрологическіе очерки съ искаженіемъ многихъ фактовъ и съ весьма-темнымъ взглядомъ на предметъ, такъ какъ произведенія Глинки за-границею почти неизвѣстны. Наконецъ откликнулась и Франція, по музыкально-критическимъ дѣламъ всегда отсталая и слабая. Хорошаго отъ французской критики о русскомъ музыкантѣ и ожидать было бы странно. Но всему есть мѣра! Въ № 45, 47 и 52 *Revue et Gazette musicale de Paris* появились статьи «*Michel de Glinka et ses compositions dramatiques*». И въ результатѣ, и въ подробностяхъ, и въ изложеніи «фактовъ», и въ взглядѣ на нихъ это въ своемъ родѣ замѣчательная курьезность и значительною степенью превосходитъ все, что можно было ожидать самаго плохаго и ошибочнаго отъ французскаго незнанія музыки вообще и музыки Глинки въ частности. Завѣрю васъ, что если бы какому нибудь французу изъ литераторовъ, пишущему кое-когда о музыкѣ, случилось бы дать отчетъ объ операхъ «китайскаго» композитора на «китайскія» слова, то этотъ французъ, разумѣется, незнающій ни музыки китайской, ни китайскаго языка, плохой по музыкѣ и критикѣ вообще, однимъ словомъ шарлатански взявшійся не за свое дѣло (что съ Французами такъ часто встрѣчается!) не могъ бы больше нагородить вздору, сколько нагорожено въ означенныхъ статьяхъ «*Revue et Gazette musicale*». Между тѣмъ статьи написаны и подписаны «знаменитымъ» г. Фетисомъ (*Fétis père*), директоромъ брюссельской музыкальной консерваторіи, членомъ разныхъ музыкальныхъ академій и обществъ, авторомъ трактата о «музыкальной теоріи», біографическаго музыкальнаго словаря во многихъ томахъ и проч. и проч., авторомъ нѣсколькихъ оперъ, мессъ и проч., многоуважаемымъ ветераномъ музыкальныхъ судей въ Франціи и въ Бельгіи,—однимъ словомъ, авторитетнымъ знатокомъ дѣла для десятковъ тысячъ лицъ, въ томъ числѣ для «русскаго» Фетиса, г. Улыбышева, который при каждомъ случаѣ высказываетъ свое безпредѣльное уваженіе къ брюссельскому своему

*) «Михаилъ Ивановичъ Глинка». Нашихъ читателей мы познакомимъ съ этими замѣчательными статьями подробно.

ментору, величая его «ученѣйшимъ изъ ученыхъ» (le savantissime de tous les savants en musique).

Приступимъ теперь къ главному, къ фактическимъ доказательствамъ, что обвиненія рѣзко-взводимыя мною на такую европейскую знаменитость не напрастлина и не преувеличенъе.

Фетисъ взялся рассказывать жизнь Глинки, но какія для этого были данныя въ рукахъ Фетиса? Изъ статьи мы видимъ, что самыя отрывочныя, неполныя, невѣрныя—да еще сверхъ того—искаженныя присочиненьемъ, догадками и неправильною редакціею самого Фетиса.

Вотъ примѣръ главнѣйшихъ біографическихъ промаховъ, (мелкихъ и не перечислить! они чуть не въ каждой строкѣ).

Фетисъ повѣствуетъ: Возвратившись въ 1836 году изъ Неаполя, Глинка началъ большую оперу; на которую посвятилъ много лѣтъ, такъ что «Жизнь за Царя» въ первый разъ была дана въ 1839 году.

Въ первой обстановкѣ оперы участвовали: теноръ Леоновъ, г-жа Вертейль (Соловьева), г-жа Степанова, *Seconda donna*, и басы Петровъ.

А вотъ вамъ на повѣрку данности истинныя. Много ли въ нихъ будетъ схоже съ строками Фетиса?

Глинка изъ первой поѣздки за границу возвратился въ 1834 году. Опера Жизнь за Царя начата въ 1835; кончена въ 1836. Дана въ первый разъ при возобновленіи Большаго театра 27 Ноября 1836 года.

Въ первой обстановкѣ участвовали: г. Петровъ (Сусанинъ) г. Леоновъ (Сабининъ), г-жа Степанова (Антонида) и г-жа Воробьева, въ послѣдствіи Петрова (Ваня).

Г-жа Соловьева исполняла роль Антонида не въ первыя представленія оперы, а уже нѣсколькими годами позже въ 1838—1848.

Фетисъ пожаловалъ Степанову во вторыя пѣвицы потому, что не зналъ какъ справиться съ двумя именами пѣвиць (Г-жа Вертейль была Фетису необходима, во-первыхъ какъ французженка, во-вторыхъ для глубоко-ученаго филологическаго замѣчанія, въ выноскѣ, что имя «Соловьева»—«уменьшительное» (!) отъ «Соловей» *Solowiewa diminutif du rossignol*). Но какая же *seconda donna*, когда въ оперѣ всего одна женская роль?! Еще забавнѣе этого: Фетисъ, перечисляя исполнителей, пропустилъ «контральто» (!) тогда какъ разбирая музыку о партіи Вани упоминаетъ не одинъ разъ.

Вотъ вамъ порядочный уже образчикъ исторической точности Фетиса. Пойдемъ далѣе.

Фетисъ повѣствуетъ: (R. et G. M. № 45, p. 362, colonne 2), что Глинка въ 1844 г. поѣхалъ за границу, не пріѣзжалъ въ Россію до 1852 г., а по возвращеніи изъ Кадикса получилъ должность при канеллѣ придворныхъ пѣвчихъ; что новая должность побудила его заняться русскою церковною музыкою, что онъ тогда написалъ много сочиненій для церкви, въ томъ числѣ

большую обѣдку съ оркестромъ (NB) и что за этой работой, почти оконченной, его застала смерть.

Кромѣ поѣздки (дѣйствительно, въ 1844 г.), *все* остальное—неправда.

Уѣхавъ въ Парижъ въ 1844 г., Глинка возвратился въ Россію въ 1849 г., жилъ въ Смоленскѣ, Варшавѣ и Петербургѣ до весны 1849 г.; уѣхавъ опять въ Испанію въ 1849 г., возвратился осенью 1851 г.; въ 1852 г. весною опять уѣхалъ за границу; возвратился лѣтомъ 1854 г., прожилъ безвыѣздно въ Петербургѣ до весны 1856 г.; потомъ поѣхалъ въ Берлинъ, гдѣ и скончался въ февралѣ 1857 г. Это мало похоже на пребываніе за границей съ 1844 по 1852 г.! Въ Кадиксѣ, какъ нарочно, Глинка никогда не былъ.

Мѣсто при капеллѣ Глинка получилъ не въ 1852 г., а въ 1837 г., тотчасъ вслѣдъ за первою своею оперою. Фетисъ ошибся только *пятнадцатью* годочками!

Занятія Глинки церковнымъ пѣніемъ въ послѣдніе годы художника не состояли ни въ малѣйшей связи съ его служебными обязанностями, такъ какъ онъ вышелъ въ отставку еще въ 1839 г.

Сочиненій для церкви, кромѣ нѣсколькихъ небольшихъ хоровъ, для опыта, Глинка не оставилъ никакихъ.

Обѣднѣ «съ оркестромъ» для русской церкви Глинка сочинять не могъ, потому, что греко-россійское богослуженіе не допускаетъ въ церковной музыкѣ никакихъ орудій, кромѣ голоса человѣческаго. Казалось бы, что Фетисъ, ученый (!) археологъ и историкъ музыкальный, обязанъ знать объ этомъ существенномъ различіи музыки восточной церкви отъ всѣхъ западныхъ.

Весь характеръ Глинки, какъ человѣка и какъ художника, Фетисъ представилъ въ совершенно-ложномъ видѣ. Такъ, напримѣръ, увѣряетъ, что будто бы Глинка въ чужихъ краяхъ совершенно пропалъ изъ-виду друзей своихъ (этого никогда не было), а въ Испанію ѣздилъ въ качествѣ собирателя и ангажировщика національныхъ мелодій) *collectionneur et arrangeur des mélodies*). Какое превратное понятіе!

Таковы біографическіе факты, (!) сообщаемые о Глинкѣ Фетисомъ. Зачѣмъ было братья за біографію, не имѣя вѣрныхъ и подробныхъ данныхъ? Это, по меньшей мѣрѣ, недобросовѣстно.... Мы имѣли случай удостовѣриться впрочемъ, что и весь біографическій словарь Фетиса (*Biographie universelle des musiciens*), вышедшій недавно въ новомъ изданіи и пользующійся репутаціею, блистаетъ такою же точностью историческою, какъ фактикъ «русской обѣдни съ оркестромъ».

Пропускаю обзоръ русскихъ композиторовъ вообще, помѣщенный Фетисомъ вслѣдъ за біографическимъ очеркомъ Глинки (и тутъ вздору и пустяковъ не оберешься), чтобы скорѣе перейти къ части критической, къ разбору Фетисомъ двухъ Глинкиныхъ оперъ.

Фетисъ по-русски, само собой, не знаетъ. Ему, значить, надо было для сужденія о русскихъ операхъ довольствоваться нѣмецкимъ переводомъ изъ

текста. Но и по-нѣмецки-то «ученый» Фетисъ видно больно плоховать, потому что, какъ изъ статей его явствуетъ — совершенно не понялъ содержанія обѣихъ оперъ Глинки.

Каково — спрашиваю васъ — должно быть сужденіе о «драматической» музыкѣ, когда г-нъ критикъ не знаетъ даже о чемъ дѣло идетъ въ такой-то сценѣ?

Что сказать о музыкальномъ знатокѣ, который бы, разбирая, напримѣръ, «сцену ужина» въ Моцартовомъ Донъ-Жуанѣ, понялъ бы текстъ ея такъ, что за ужиномъ пришелъ дескать новый гость (*Il commendatore*) по приглашенію хозяина, и вся борьба между гостемъ и хозяиномъ состоитъ только въ томъ, что командоръ желаетъ, чтобы Донъ-Жуанъ пропѣлъ такую-то «пѣсенку», а Донъ-Жуанъ упрямится, не хочетъ, и командоръ уходитъ разсерженный? — Вы скажете: безсмыслица невѣроятная, слишкомъ карикатурная.

Прислушайтесь теперь къ словамъ Фетиса и будете согласны, что моя параллель не преувеличена.

Дѣло идетъ о сценѣ Поляковъ въ избѣ Сусанина. Брюссельскій «знатокъ» до сихъ поръ умалчивалъ о смыслѣ, о текстѣ нумеровъ оперы, музыку которыхъ описывалъ по порядку (съ самыми жалкими и превратными замѣчаніями). Дойдя до сцены въ избѣ, вдругъ касается сюжета и повѣствуетъ такъ:

(*R. et Gaz. Mus. № 47 p. 379 colonne I*). Сцена съ хоромъ, которая слѣдуетъ за четвертомъ — одна изъ самыхъ драматическихъ во всей оперѣ. Она начинается разговоромъ главныхъ лицъ, гдѣ бы можно пожелать побольше драматической правды (?) въ выраженіи словъ, или какъ говорятъ, въ декламационномъ пѣніи. Оно, какъ и речитативъ, составляетъ слабую сторону въ талантѣ Глинки (вотъ такъ-то!) — Дѣло идетъ о свадьбѣ Антонида, которой день былъ назначенъ прежде извѣстія о войнѣ, поднятой Поляками противъ Царя. (Замѣтьте историческія свѣдѣнія). День свадьбы насталъ; являются гости (*les invités arrivent*); праздникъ начинается репризомъ польскаго, пѣніемъ, которое пришло отъ враговъ царя; отецъ, мать (?) Антонида хотятъ воспротивиться этому пѣнію; но праздникъ уже разгорѣлся (*le branle est donné*) и величественный польскій гремитъ во всей полнотѣ своей оркестровки и съ полной энергіей хора. Сусанину, наконецъ, удается прервать польскій и объявить гостямъ важныя причины, по которымъ праздникъ долженъ быть «отложенъ».

Не повѣрять этой «невѣроятной» нелѣпости Фетиса никто не вправе (я указалъ страницы статьи и перевожу какъ можно ближе къ подлиннику), но читатель долженъ краснѣть за «знаменитаго» музыкальнаго знатока.

Не знаю до какой степени кому «понравится» сцена, которой мы обязаны пылкой фантазіи брюссельскаго Улыбышева, но что весь этотъ вздоръ нисколько не похожъ на разбираемую имъ часть гениальной оперы, объ этомъ никто изъ знакомыхъ съ оперой спорить не станетъ.

Въ немногихъ строкахъ тутъ нагрожена Фетисомъ такая нескладница, высказывается такое полнѣйшее непониманіе сюжета оперы и ея духа, такое

«французское» спутываніе дѣйствующихъ лицъ и положеній, такая ребяческая Беркенева глупость въ собственномъ придумываніи смысла сцены, что разбирать все это подробно—даже какъ-то совѣстно!

И человѣкъ, который въ числѣ дѣйствующихъ лицъ оперы «Жизнь за Царя» отыскалъ какую-то «мать» (!) Антонида, который «не узналъ» Поляковъ въ ихъ національномъ пѣніи и принялъ супостатовъ Руси за свадебныхъ гостей Сусанина (!!!), который рѣшительно и не подозреваетъ о чемъ тутъ дѣло идетъ,—этотъ человѣкъ осмѣливается, по случаю неподобнѣйшей сцены, дѣлать Глинкѣ «упрекъ» ex cathedra за недостаточное соблюденіе драматической правды!! Видя въ этой сценѣ поминутно отрывочные намеки на мотивы изъ другихъ, предыдущихъ мѣстъ оперы (изъ интродукціи 1-го акта, изъ сцены бала и т. д.) Фетисъ, не догадываясь о смыслѣ, о внутренней органической связи музыки съ ея содержаніемъ, считаетъ все это вреднымъ пристрастіемъ Глинки къ «фактурѣ изъ лоскуточковъ», которое будто бы отвлекало его отъ драматическаго дѣйствія (R. et Gaz. Mus. p. 379 нѣсколько строкъ ниже приведеннаго мѣста). И это называется разборомъ оперы, художественною критикою! И человѣкъ, который по тупости, незнавію и недобросовѣстности, взводитъ на художниковъ такія небылицы, пользуется въ Европѣ репутаціею «знака!!»

Интересно было бы знать, какое Фетисъ придумаетъ собственное истолкованіе развязкѣ оперы «Жизнь за Царя» такъ ловко, складно и разумно понявъ ея завязку; какъ расскажетъ намъ сцену поляковъ въ лѣсу, предметную арію Сусанина и эпилогъ?—Увы! мы лишены этихъ курьезностей!

Кончивъ разборъ номера за номеромъ сценою Вани передъ воротами Ипатьевского монастыря, знаменитый критикъ вѣроятно усталъ, закрылъ партитуру, да свою-то усталость — съ больной головы на здоровую—свалилъ на Глинку, оклеветавъ «Жизнь за Царя» слѣдующимъ образомъ:

(R. et G. M. № 52 p. 418). «Остальные №№ этой оперы не принадлежать къ лучшимъ; замѣтно утомленіе автора».

Ссылаюсь на всѣхъ, кто знаетъ эту оперу, что ничего нельзя объ ней сказать *возмутительнѣе* такого приговора. Хоръ поляковъ въ лѣсу (мазурка As-dur), монологъ Сусанина съ его чудными поэтическими подробностями, неподобная въюга, просыпаніе поляковъ, геройство Сусанина въ предсмертныхъ его минутахъ; превосходный антрактъ передъ эпилогомъ; хоръ «Славься, славься» сперва какъ будто въ видѣ подготовленія, въ видѣ прелюдіи для послѣдней сцены, чудесный элегическій терцетъ, наконецъ, опять заключительный хоръ въ его дивномъ, ни съ чѣмъ несравнимомъ великолѣпіи, съ его истинно-русской, широкой торжественностью, съ патріархальностью тогдашней исторической Москвы, съ особеннымъ, невыразимымъ благоуханіемъ музыки народной, воссозданной гениемъ!

Все это слабо!!! Чтò же сильно-то по вашему, о многомудрый мужъ!

Это насчетъ «достоинства» неразобранныхъ Фетисомъ номеровъ.

Насчетъ же утомленія композитора, ошибка «ученаго» историка музыки слишкомъ забавна, чтобъ не остановиться на ней на минуту.

Одно это словечко: «утомленіе» показываетъ до нельзя ясно, что Фетисъ понятія не имѣетъ какъ сочиняются оперы.

Быть можетъ, *le manequin de Bergame, la vieille* (это заглавіе оперъ г. Фетиса) и были писаны сряду, начиная первой страницей, кончая послѣдней; но изъ біографіи почти всѣхъ настоящихъ оперныхъ сочинителей, всѣхъ истинныхъ художниковъ музыкальныхъ, а не цеховыхъ ремесленниковъ композиторства видно, что они очень рѣдко писали кряду съ первой сцены до послѣдней, а напротивъ, сочиняли сцены въ разбивку, какъ что приходило въ голову. Живое, капризное вдохновеніе художника не похоже на бездушную работу поденщика или бездарнаго труженика. Очень часто послѣдній финалъ оперы или среднія ея сцены, гдѣ дѣйствіе всего горячѣе—создавались прежде прочихъ; увертюры почти у всѣхъ, безъ исключенія, сочинялись подъ самый конецъ работы. Самъ же Фетисъ объ этомъ рассказываетъ по случаю Моцарта.

О Глинкѣ же также достовѣрно извѣстно, что первыми готовыми сценами изъ «Жизнь за Царя» были: сцена въ лѣсу и терцетъ эпилога. Какой же тутъ резонъ толковать объ утомленіи!! А если Фетисъ готовъ взять на себя (чего онъ не возьметъ на себя?) — отгадыванье: какая именно сцена сочинялась раньше, какая позже, гдѣ есть утомленіе въ работѣ, гдѣ «его нѣтъ», то отчего жъ бы ему не отгадать, что большая сцена Вани съ хоромъ написана вовсе не въ одно время съ прочими частями оперы, а годомъ позже?

Образчики такъ называемаго «разбора» Жизнь за Царя Фетисомъ вы видѣли. Въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ знаменитый критикъ пускается въ техническія подробности, замѣчанія его (почти всегда въ укоръ Глинкѣ) относятся къ слѣдующимъ категоріямъ: 1) или онъ разбираетъ эффектъ Глинкиной музыки съ точки зрѣнія публики французской т. е. что то и это въ Парижѣ бы не понравилось. (А какое же дѣло до этого Глинкѣ и всему искусству?) Или 2) всѣ особенности модуляцій и ритма, все что придаетъ музыкѣ Глинки характеръ русскій, самостоятельный, Фетисъ считаетъ капризомъ композитора, «принятою манерою» (*un parti pris*), невыгоднымъ пристрастіемъ къ странностямъ, которыя удаляются отъ классическихъ (?) образцовъ и портятъ стиль.

Кажется, что тутъ и распространяться нечего. Видно какого сорта подобная отсталая «критика» и можетъ ли она имѣть право гражданства въ наше время. Это—ни дать, ни взять—китайскіе упреки Бетховену со стороны нижегородскаго Фетиса. Телемакъ достоинъ своего Ментора и Менторъ достоинъ своего Телемака.

И вотъ какъ отрекомендована чудная русская опера европейскимъ читателямъ!!

Вглянемъ теперь на разборъ «Руслана и Людмилы»!! Ему посвящено только два столбца газеты (№ 52 p. 418 et 419), но Фетису на этомъ неболь-

шомъ пространствѣ удалось напелсти цѣлую ткань ошибокъ фактическихъ, техническихъ и критическихъ.

Не будемъ особенно преслѣдовать Фетиса за то, что онъ не понимаетъ *красоты* въ музыкѣ Руслана и Людмилы. Онъ не могъ бы быть типомъ музыкальнаго «старовѣра», еслибъ музыка Глинки могла его восхищать. Кто не любитъ Шопена, не знаетъ Шумана, преслѣдуетъ *лучшія* Бетховенскія произведенія, какъ дикія исчадія фантазіи ослабѣвшей, болѣзненной и сумасбродной, для того партитуры Глинки закрытая грамота. Притомъ, какъ требовать отъ француза, чтобы онъ понялъ красоты русскаго художника, когда этотъ художникъ такъ своеобразно-народенъ какъ Глинка!

Не будемъ, значить, удивляться, что Фетисъ, какъ и въ «Жизни за Царя», останавливается на томъ, что послабѣе, но болѣе подходитъ подъ требованія рутины, подъ избитыя привычки оперныхъ сценъ (напр. *allegro* каватины Людмилы въ 1-мъ актѣ, *andante* дуэта Ратмира и Финна), и положительно не одобряетъ или пропускаетъ безъ всякаго вниманія все, что носитъ на себѣ печать высшей оригинальности, народности и силы генія; пѣніе Баяна въ интродукціи 1-го акта, эту роскошную славянскую мелодію, одно изъ очаровательнѣйшихъ вдохновеній Глинки, Фетисъ называетъ мелодіею неопредѣленною, недовольно-благородною и лишенною оригинальности (*une mélodie vague, peu distinguée et dépourvue d'originalité!!!*) о дивномъ *adagio*, въ 1-мъ финалѣ, Фетисъ только упоминаетъ для перечня, не замѣтивъ даже, что это изумительной красоты канонъ! а очень хвалитъ послѣдній *ensemble* въ томъ же финалѣ, потому что онъ похожъ фактурой на оперы итальянскія и французскія; сказавъ два слова о танцахъ 3-го акта, о большомъ финалѣ, вслѣдъ за ними, Фетисъ умалчиваетъ какъ будто дѣйствіе оканчивается танцами! О маршѣ Черномора и Лезгинкѣ Фетисъ едва упоминаетъ для счету и т. д. и т. д.

Но не касаясь эстетической оцѣнки превратныхъ приговоровъ Фетиса, подивимся его недобросовѣстности, его техническому и разному другому невѣдѣнію и его шарлатанству.

Въ заключеніе своихъ разборовъ двухъ оперъ, Фетисъ самодовольно прибавляетъ (№ 52 р. 412 colonne 2).

«Надѣюсь, что читатели отдадутъ мнѣ справедливость, что я разсмотрѣлъ оперы Глинки съ должнымъ вниманіемъ, а не слегка» (*pas á la légère*).

Добросовѣстно ли это, когда, какъ мы видѣли, Фетисъ, не зная ни по-русски, ни по-нѣмецки, совершенно не понимая текста «Жизни за Царя» и остановился въ разборѣ на срединѣ оперы?

Добросовѣстно ли это, когда о содержаніи Руслана говоритъ только вскользь, перечисляя имена дѣйствующихъ лицъ, находить въ нихъ между прочимъ «голова великановъ» (*un chœur des têtes de géants*) и хоръ какихъ-то оглашенныхъ, погибшихъ (*chœur des damnés*), а при разборѣ музыки также пропускаетъ цѣлые нумера и, какъ нарочно, самые замѣчательные (три антракта, финаль 3-го дѣйствія, хоръ передъ финаломъ 4-го акта и т. д.).

Добросовѣстно ли это, когда нисколько не вникнувъ въ духъ и намѣренія композитора, Фетисъ смотритъ на двѣ большія, колоссально-задуманныя и развитыя русскія оперы, какъ на какія-то собранія арій и пѣсенокъ, при правленныя кое-гдѣ хорами и танцами! Положимъ, что къ истинной критикѣ надобно имѣть способность, которую Фетисъ никогда и ни въ чемъ не выказалъ, но здѣсь идетъ рѣчь только о добросовѣстности, о внимательности при разборѣ, а вѣдь умѣлъ же Фетисъ быть внимательнымъ, разбирая по косточкѣ Мейербергера «Профета». Рассказывая о «Жизни за Царя», Фетисъ умудрился найти моряковъ между поселянами Костромской губерніи (R. et Gas-Mus. № 47 p. 378 colonne 2) — «choeur de marins» — разборъ Руслана блестятъ такими же этнографическими свѣдѣніями. Фетисъ увѣряетъ, что хоръ въ $\frac{5}{4}$ въ 1-мъ финалѣ Руслана — («Лель таинственный, утѣшительный») выстроенъ будто бы на извѣстной мелодіи эстонской (??) глубокомысленно прибавляя, что Эсты принадлежатъ къ «Финскому» племени какъ и жители Финляндіи. (Французы особенно привязаны къ «Финляндіи», гдѣ имъ понадобится «русскій» национальный колоритъ). Между тѣмъ, преважно разсуждая о правописаніи словъ «Czar ou Tzar» — «Kieff ou Kiew», «Loudmila ou Lioudmila» — ученый критикъ, не догадавшійся, что имя «Финнъ» прямехонько указываетъ на чухонское происхожденіе этого колдуна, приписываетъ мелодію «баллады Финна» пѣснѣ персидской (un air persan № 52 p. 419 colonne 2).

По какимъ даннымъ Фетисъ нагородилъ всю эту путаницу? И не можемъ ли мы, судя по такимъ образчикамъ, сожалѣть о всѣхъ тѣхъ, которые считали болтовню Фетиса о музыкѣ народовъ древнихъ и азіатскихъ племянъ за что нибудь похожее на дѣйствительно историческія изысканія.

Зная безпрестанные промахи Фетиса въ Biographie universelle, въ Musique mise à la portée de tout le monde, зная тупость и нелѣпость его теорій (!) въ трактатѣ о гармоніи (довольно того, что его теоретическія правила прямо противорѣчатъ музыкѣ Баха и Бетховена!) прибавляя къ этому теперь бессмысленныя статьи о Глинкѣ, скажемъ смѣло и съ полнымъ правомъ: вся длинная soi-disant ученая дѣятельность Фетиса не больше какъ мистификація, мороченье добрыхъ людей: Фетисъ вовсе не знаетъ предметовъ, о которыхъ толкуетъ весь вѣкъ. Если вы не успѣли еще убѣдиться въ томъ послѣ приведенныхъ мною образчиковъ его учености, то вотъ вамъ еще одинъ, капитальный.

Чтобы вы сказали о комъ-нибудь, кто, взявшись судить о музыкѣ, принялъ-бы строчку виолончелей въ партитурѣ Бетховена за строчку скрипокъ, и на такомъ основаніи преважно бы ex cathedra объявилъ, что Бетховенъ не умѣлъ писать для инструментовъ, поручая скрипкамъ такія ноты, которыхъ нѣтъ на ихъ струнахъ?

Такому человѣку одинъ приговоръ: если не знаешь музыки, не умѣешь глядѣть въ партитуры, такъ молчи, не разсуждай о всѣхъ этихъ дѣлахъ.

А вотъ вамъ Фетисъ: Разбирая арію контральта Ратмира «И жаръ, и зной», которая оканчивается Tempo di valza «чудный сонъ» ученый музыкантъ

(№ 52 р. 419 col. 1) принимаетъ Ратмира за тенора!! (также и въ финалѣ 1-го акта). Грубѣе ошибиться нельзя и ошибка сама по себѣ для музыканта непростительная. Но мало этого: на основаніи своей ошибки, знаменитый критикъ дѣлаетъ упрекъ русскому композитору, что эта арія написана скорѣе для баритона, нежели для тенора, такъ какъ многія ноты тенору слишкомъ низки (!!)

Во многихъ мѣстахъ, прибавляетъ велемудрый знатокъ, мнѣ приходилось замѣтить, что Глинка не зналъ хорошо средствъ cadaго голоса, не соображался съ его естественнымъ размѣромъ, не имѣлъ опытности по вокальной части (!!)

И—не забудьте—это обвиненіе основано на томъ, что г. Фетисъ, критикъ и композиторъ (!) не умѣлъ отличить партіи контральта отъ партіи тенора!

Не знаю какъ на вашъ взглядъ, а на мой—невѣдѣніе музыкальное и французская недобросовѣстность, эта манера обо всемъ чужомъ говорить слегка, какъ нибудъ, и притомъ съ ничѣмъ не оправданною самоувѣренностью, дальше идти не могутъ. Г. директоръ Бельгійской консерваторіи дошелъ въ этомъ отношеніи до геркулесовыхъ столбовъ.

Послѣ всего, сказаннаго Фетисомъ о музыкѣ Глинки, заключительный выводъ о значеніи нашего композитора въ искусствѣ, выводъ, которымъ оканчиваются статьи Фетиса въ R. et Gaz. Musicale врядъ ли можетъ быть интересенъ для русскихъ. Не все ли равно намъ, если этотъ музыкальный невѣжда Глинку считаетъ только талантливымъ и притомъ очень-терпѣливымъ сочинителемъ музыки, на одинъ только градусъ повыше дюжинности и бездарности. Но такъ какъ, къ сожалѣнію, репутація Фетиса еще не разрушена; такъ какъ, по несчастью, ему еще могутъ вѣрить десятки тысячъ людей; такъ какъ то, что онъ проповѣдуетъ, можетъ вредить ходу музыки Глинки за границею, пока ее еще не узнали какъ слѣдуетъ, — то каждый русскій долженъ желать, чтобы обличеніе истины, которое вы здѣсь прочитали, поскорѣе совершилось бы на той же самой аренѣ, гдѣ подвизается и самъ г. Фетисъ, т. е. въ журналахъ заграничныхъ, французскихъ.

Изъ любви къ родинѣ, изъ любви къ музыкѣ Глинки такое изобличеніе будетъ нашею первою, важнѣйшею обязанностью. Правда должна взять свое, хотя здѣсь съ одной стороны европейская знаменитость, а съ другой—голоса единичные и безвѣстные.

