

забот о средствах существования, то он усердно предложил свои услуги и при этом употребил такие выражения: «Le jour où je pourrais faire quelque chose pour vous sera bien beau jour pour moi!»*.

При этом он мне сообщил, что занимается духовною музыкою, сыграл кстати херувимскую песнь и даже пропел кое-что, вспоминая былые времена.

Несмотря на опасение слишком сильно его растревожить, я не выдержала и попросила (как будто чувствовала, что его больше не увижу), чтоб он пропел романс Пушкина: «Я помню чудное мгновенье», он это исполнил с удовольствием и привел меня в восторг! В конце беседы он говорил, что сочинил какую-то музыку, от которой ждет себе много хорошего, и если ее примут так, как он желает, то останется в России, съездит только на время на воды, чтоб укрепить свое здоровье для дальнейшей работы; если же нет, то уедет навсегда. «Вреден север для него», подумала я, и рассталась с поэтом в грустном раздумье.

При расставании он обещал посвятить мне целый вечер и просил прийти к нему с близкими моими, когда он уведомит, что в состоянии принять. Я не собралась больше к Глинке, т. е. он не собрался меня пригласить, как мы условились²⁶, а через два года, и именно 3-го февраля (в день именин моих) его не стало! Его отпевали в той же самой церкви, в которой отпевали Пушкина, и я на одном и том же месте плакала и молилась за упокой обоих! День был ясный, солнечный, светлые лучи его падали прямо из алтаря на гроб Глинки, как бы желая взглянуть в последний раз на бранные остатки нашего незабвенного композитора²⁷.

Н. А. МЕЛЬГУНОВ

ГЛИНКА И ЕГО МУЗЫКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Один молодой человек, вышед первый¹ учеником из Петербургского университетского пансиона, потом прослужив несколько лет в Петербурге, оставил службу, Россию и отправился на юг Европы. Того требовало его здоровье, а еще более — любовь к музыке: в Италии он хотел довершить свое музыкальное образование. Еще и прежде, в пансионе, этот молодой человек постоянно занимался музыкой, на скрипке у Бёма, на фортепиано — у **. разнообразные и непрерывные занятия пансионской жизни не отвлекали его от любимого искусства. В это время, когда два знаменитых артиста посвящали его во все таинства исполнения, он еще мало занимался теорией музыки; но и тогда, в длинные зимние ночи, в летние петербургские сумерки, так памятные каждому, кто хотя раз наслаждался их вдохновительной, полярной поэзией, — и тогда, после сухих репетиций, после Кайданова и Беллявена, он предавался полету свободной импровизации, отдыхая за нею от головоломных занятий, от забот ученических. В этих звуках, дрожащих восторгом, высказывал он и свои детские мечты, и свою томную грусть, и свои живые радости. Если бы кто видел его, сидящего в летнюю, лунную ночь у окна с географией Арсеньева или с любимым Кювье³ в руках, если бы видел, как он сводит глаза с книги на месяц, с месяца на книгу,

* «День, когда я смогу что-либо сделать для вас, будет прекраснейшим днем для меня» (франц.)

** Примечания для одного тебя. Кто был твоим учителем на фортепиано — Фильд или Майер?² — Примечание Н. А. Мельгунова

тот верно бы сказал: «Это прилежный, рачительный ученик, но науки — не его назначение; он рожден быть художником».

Этот молодой человек учился прилежно не столько по любви или обязанности, сколько потому, что учиться ему не стоило усилий; но, всматриваясь в это мечтательное лицо, в эту беспечную наружность, легко было заметить, что его мысли только скользят по книге и просятся далее, выше; что для него награда за прилежание не в похвале учителя, а в свободной от учения минуте, где бы он мог предаться вполне ненасытным позывам своей фантазии.

Служба также мало отвлекала его от музыки. Он ходил поутру в канцелярию с тем, чтобы потом на свободе петь, играть, импровизировать. Как прежде занятия ученика не отдаляли его от искусства, так и после служба не мешала ему быть художником. Он учился потому, что надо же учиться, чтоб быть образованным человеком; служил потому, что надо же служить русскому дворянину. Но когда играл, тогда исчезала мысль об обязанности, тогда исчезло все случайное в его жизни, — и он являлся единственно художником.

Этому первому периоду его музыкальной жизни мы обязаны многими прелестными произведениями.

Но скоро настал для него другой — более обильный счастливыми результатами.

Здоровье требовало воздуха Италии. Здесь начинается для него новая жизнь. Он не ученик, не чиновник, не дворянин; он — художник, без раздела, всем сердцем, всеми способностями души.

Год спустя по приезде его в Милан, когда ходил он по городу, прохожие останавливались и со всею живостью итальянцев говорили друг другу, сопровождая слова жестами: «смотри, смотри, вот русский *maestro!*» * Действительно наш *maestro* был уже народен в Милане: его сочинения играли и пели почти на всех концертах. Вообразите себе русского, которого имя произносится на улицах ломбардской столицы, вблизи великолепного собора, в родине Кановы и Манцони **. Русский композитор в Италии, иностранец, который заставил о себе говорить в стране музыки! Согласитесь, что это явление ново.

Впрочем, имя русского *maestro*, принадлежащего к фамилии, богатой художниками и литераторами, было и прежде известно в Италии. Покойный академик Глинка ⁵, живший долго в Риме, там оставил по себе память отличного и ученого архитектора ***. В течение трех с половиною лет, проведенных музыкантом Глинкою в Италии, а потом в Германии, его имя было несколько раз упоминаемо во французских и немецких журналах. Помнится, где-то ставили его выше МеркадANTE, Риччи и друг. современных итальянских композиторов, говоря, что только трое не уступят ему: Беллини, Доницетти и Паччини ⁶. В лейпцигской музыкальной газете стывались о нем тоже с большой похвалою. Многие из его сочинений для фортепиано, изданных в Милане, удостоились невыгодной чести быть перепечатанными в Париже. Недавно, в одном простонародном журнале, à 5 sous, я встретил его вариации на тему из «Коа-Кинг» ****. Странным, однако, показалось мне

* Поставь эту фразу по-итальянски, даже на миланском наречии. *Примечание Н. А. Мельгунова.*

** Канова в Милане ли родился? ⁴ Если не там, то не вспомнишь ли другого урода-поэта или художника, родившегося в Милане, чтобы поставить вместе с Манцони. *Примечание Н. А. Мельгунова.*

*** Все ли справедливо, что говорю об архитекторе Глинке? *Примечание Н. А. Мельгунова.*

**** Что за вариации твои на тему из «Коа-Кинг», которые я встретил во французском журнале? (т. е. в объявлении о них). Имя твое напечатано весьма ясно и другого композитора Глинка, кажется, нет ⁷. — *Примечание Н. А. Мельгунова.*

сравнение нашего *maestro* с оперными композиторами: Глинка в Италии почти ничего не писал для сцены; большая часть его сочинений, изданных в Милане, принадлежит инструментальной, камерной музыке. Стало быть, между ним и упомянутыми писателями никакого основательного сближения быть не может. Тем не менее, подобные отзывы показывают, каким уважением пользуется Глинка в Италии, особенно в Милане, центре его музыкальных странствий.

Во время пребывания своего в Италии наш *maestro* оказал искусству еще одну важную, хотя мало известную, услугу. С ним вместе отправился из Петербурга молодой певец Иванов, для усовершенствования себя в пении. В продолжение двух лет Глинка служил ему переводчиком, руководителем, первым наставником в истинной методе пения, первым учителем в итальянском языке, товарищем и помощником. Пленясь еще в Петербурге его восхитительным голосом, он уговорил его ехать с собою, в надежде, что хорошие профессора музыки, а еще более великие артисты, которых услышит в Италии, образуют из него славного оперного певца. Глинка не ошибся в расчете: молодой Иванов превзошел его ожидания. Теперь имя русского певца гремит в Неаполе, в Париже и в Лондоне... Утешимся: художник не то, что поэт; слово принадлежит одному народу, краски и звуки—принадлежат всем⁸.

Заботясь о музыкальном воспитании Иванова, Глинка не забывал и своего собственного. Теория мелодии, пения и голосов,—теория, которую, может быть, он рано или поздно обнародует, была предметом его постоянного изучения⁹. Фортепианные и другие пьесы, которые бросал он на бумагу, служили для него развлечением, но не целью. Образовавшись достаточно в главной, основной части теории, Глинка, со всею добросовестностью художника, почел необходимым усовершенствовать себя и в контрапункте. Даже в Италии, где еще есть несколько хороших теоретиков, Глинка продолжал заниматься музыкальной наукой, которой основание получил в Петербурге; но Италия не есть страна гармонии: он поехал в Вену и Берлин за таинствами контрапункта. Несмотря на частые перерывы в занятиях, год, проведенный им в земле Альбрехтсбергера, Фогеля и Готтфрида Вебера, укрепил его в трудной, но необходимой части музыкальной теории¹⁰.

Наконец, Глинка воротился в Россию. В начале 1834 года он явился наперед в Москве в полном вооружении артиста, обогащенный сведениями, опытностью, с обильным запасом сочинений во всех родах. Первым его делом по приезде было подвергнуть себя испытанию московских художников и любителей музыки, дать перед ними отчет в своих трудах и успехах,—словом, доказать им, что недаром провел четыре года под музыкальным небом Италии и Германии. И нельзя не прибавить: восторг, который Глинка произвел в Москве своими сочинениями, игрой и пением, был им в полной мере заслужен¹¹. Вместо любителя, каким прежде привыкли его почитать, мы нашли в нем, по возвращении, истинного художника, воспитавшего и посвятившего себя для любимого искусства. Говоря музыкальным языком, Глинка уехал от нас как *dilettante*, возвратился—как *maestro*¹². Итальянцы, верные ценители музыкального таланта, недаром прозвали его этим почетным именем.

Вместе с его возвращением на родину начинается для него новый, третий период. Глинка решается испытать себя в драматической музыке. Издав несколько новых романсов*, которые отличаются от прежних

* При этом месте, если хочешь, можешь сделать выноску и объявить о своих романсах, цене их, где продаются и проч., а равно и о прочих сочинениях, изданных в Милане.—Примечание Н. А. Мельгунова.

всем расстоянием итальянской канцоны или баркаролы от французского романса, чистой мелодии от декламированного пения, Глинка принялся теперь за оперу. Но мало того, что наш *maestro* хочет изведать свои силы для сцены, он задумал создать русскую оперу — любимая мечта, которую он питал в себе с юности¹³. Русская публика скоро будет в возможности оценить этот благородный опыт. Не могу и не смею произнести о нем своего мнения, зная только очерк оперы и несколько отдельных номеров¹⁴; но по немногому смело ставлю новое произведение Глинки выше всех предыдущих опытов в этом роде. Русские журналы не замедлят произнести свой приговор в надлежащее время; пока позволю себе несколько предварительных замечаний.

Может ли быть русская опера, или, говоря вообще, русская школа в музыке? Объяснимся. Что составляет музыкальную школу? Национальность напева? В таком случае «Немая из Портичи» Обера есть итальянская опера, а «Вильгельм Телль» Россини — швейцарская? В таком случае, могут быть школы: испанская, шведская, шотландская, малороссийская и пр., как скоро композитору вздумается ввести в свою оперу национальные мотивы какого-нибудь народа? Таким образом, большая часть опер Паэзиелло и даже «Севильский цирюльник» Россини принадлежат к русской школе, потому что Паэзиелло и Россини ввели в них несколько русских напевов? Всякий чувствует нелепость такого заключения, а между тем, до сих пор почти в этом смысле принимали значение русской оперы. Нет, характер музыкальной школы заключается не в одной национальности мелодии, так, как школы в живописи отличаются не одною национальностью физиономий. В музыке основные элементы — мелодия и гармония, как в живописи — рисунок и колорит. По этим элементам определяются и школы; конечно, национальность напева, как и физиономий, входит в характеристику школы, но она не составляет главного. Живопись не в одной портретности лиц; музыка — не в одной портретности мотивов. Иначе, ваша опера не больше, как драматическое поурри, водевиль в 3-х или 5-ти актах; и круг ваших мотивов, — взяты ли они прямо из уст простолюдина, или подделаны на его образец, — будет так же ограничен, как ограничен круг физиономий какого-нибудь народа.

До сих пор признавали две школы в музыке, соответствующие двум основным ее элементам; эти школы известны всем: итальянская и немецкая. Здесь не различие мелодий, здесь различие элементов: в одной преобладание пения, в другой — гармонии; хотя нет сомнения, что, кроме этого основного различия, есть другое, заключающееся в национальности напевов и даже гармонического развития. Эти школы резко отличаются одна от другой и разделяют между собою мир музыкальный. Несмотря на то, может и должна существовать третья школа; скажу более: так как сочетание двух элементов возможно в бесконечных степенях, то возможно и бесконечное число школ посредствующих. Притом может быть и такая школа, где оба элемента слиты в одно органическое целое, не среднее между двумя прежними родами, но возвышенное над ними. До сих пор Франция была нейтральным полем (*terrain neutre*) для этого третьего рода, где итальянцы, с одной, и немцы, с другой стороны, делали попытки примирения между враждующими школами. Глюк и Пиччини, Керубини и Мегюль*, Россини и Мейербер старались и стараются до сих пор об этом примирении. Но успели ль? Не думаю; уже и потому, что эти опыты делает не третья нация, свежая и музы-

* Хотя Мегюль родом француз, но по музыкальному воспитанию (он ученик Глюка) и характеру своих произведений он может быть причислен к немецкой школе.

кальная, но представители двух старых школ, отступники от своей национальности¹³, и между тем, отступники робкие, как всякий, кто перестает быть собой и добровольно налагает на себя чужие цепи. Сверх того, желая угодить вкусу публики, не весьма музыкальной, эти примирители,—и Глюк прежде всех,—изобрели род сценической музыки: декламацию, какой-то мерный речитатив, который исключает всякую непринужденную и последовательную мелодию, а вместе с этим не позволяет стройному развитию гармонического периода.

Правда, вместе с этим музыкальным ублюдком, на который истрачено столько сил и гения и который указывает на необходимость третьей школы, существует во Франции особенная музыка, народная, веселая, легкая, вся на поверхности; эта музыка скользит по душе, ее напевы не проникают в сердце; но от нее и призадуматься, и развежишься на минуту, и потом все исчезло и осталась одна светлая веселость. Цвет этой музыки в так называемой комической опере, создании истинно французском, в партитурах Далеярака, Гретри, Буальдьё, Обера. Эта музыка выражает ясно лирическую сторону народа: это живой, беглый водевиль с жалобными и веселыми романсами, где каждый мотив есть контраданс, где так много и веселья и развеженности, и слез и смеха.

Отличительность этой музыки возводит ее почти до степени школы, которая хотя едва ли произведет что-либо высокое, но вместе с тем будет служить доказательством, что талант и мало глубокий, но верный своей национальности, может произвести нечто более оригинальное, более характеристическое, чем гений, который насилует себя и хочет создать род, почерпнутый не в духе своего народа. Глюк в Германии, Керубини в Италии были бы искреннее в своих вдохновениях и их произведения остались бы надолго в потомстве. Судьба отмстила им за отступничество, и между тем, как еще до сих пор во Франции и даже остальной Европе играют оперы Гретри, Далеярака, Буальдьё, — высокие, но неудавшиеся создания их музы-переметчицы лежат в театральных архивах.

Выразить во всех родах музыки, особенно в опере, лирическую сторону народного характера русских — вот задача, которую принял на себя Глинка. Он понял иначе значение слова: русская музыка, русская опера, чем его предшественники. Он не ограничился, более или менее, близким подражанием народному напеву; нет, он изучил глубоко состав русских песен, самое исполнение их народом, эти вскрики, эти резкие переходы от важного к живому, от громкого к тихому, эти свето-тени, неожиданности всякого рода, наконец, особенную, ни на каких принятых правилах не основанную, гармонию и развитие музыкального периода; одним словом, он открыл целую систему русской мелодии и гармонии, почерпнуто в самой народной музыке и не сходную ни с одною из предыдущих школ. Его первый большой опыт, его опера «Иван Сусанин» докажет, до какой степени он выполнил мысль и мечту свою.

Кроме того, что русский народ, высоко музыкальный в душе, имеет резко означенную, богатую национальную музыку, и тем дает возможность человеку с талантом произвести что-нибудь новое и оригинальное, кроме того, говорю я, и русская образованность вообще такого свойства, что она включает в себе все условия для слияния и сочетания музыкальных элементов, о которых я говорил выше.

Как младшие дети европейского мира, мы пользуемся плодами образованности своих предшественников, избегая крайностей и избирая лучшее, согласно с нашей собственной народностью. Из этого эклектизма, неизбежного в каждой поздней цивилизации, в каждом народе или

поколении, после других пришедшем, должна со временем образоваться жизнь, органически стройная во всех своих отраслях. Будем надеяться таких результатов и для нашей словесности; почему не ожидать того же и от музыки? Мы равно близки, равно не чужды и немецкой, и итальянской, и французской школам; мы умеем чувствовать и ценить без предубеждения красоты и достоинства каждой из них. Теперь, если перед публикой, так разносторонне приготовленной к музыкальным впечатлениям, явится человек с талантом свежим, неподдельным, образовавшимся наукой и опытностью, если он в своих произведениях заключит все, что предыдущие школы имеют отличительного, и из этого выбора, сделанного русской душой, создает свою оригинальную русскую музыку,—такой человек может положить основание новой музыкальной школе, о которой мы не имели понятия, которой возможности даже и не подозревали...

Страшно говорить об этом заранее, тем более, что школа, в каком бы искусстве ни было, не образуется и не постигается разом; но, признаюсь, улаживая себя надеждою, что Глинка будет этим основателем, по крайней мере, предтечею русской музыкальной школы, и что эта школа будет высшим слиянием мелодии и гармонии,—не тем насильственным, которого попытки видели во Франции, но слиянием естественным, которое составит в духе народа сильного, свежее и музыкальное. Глинка родом своего таланта и своей многосторонней музыкальной образованностью может легко оправдать наши надежды и предположения. Сочинения, по сие время им написанные, подтверждают слова мои.

Эти сочинения чрезвычайно разнообразны. Глинка испытывал себя во всех родах, и почти во всех с одинаковым успехом. Фуги, квартеты в строгом стиле и *aria bravura* *; блестящие вариации для фортепиано и заунывные русские песни; невыразимо прелестные романсы во всех родах и энергические симфонии вылетают пестрой толпой из его плодовитого, но вместе отчетистого пера. Об этих сочинениях, которых число простирается уже до шестидесяти, трудно сказать, к какой школе принадлежат они: здесь есть и французские романсы, и итальянские баркаролы, и немецкие фуги, и особенно—русские песни; здесь русский напев фугирован, здесь fuga приводит к итальянскому мотиву; здесь контрапункт самый строгий и самая свежая мелодия,—все элементы, все школы, все цветы музыки, связанные в стройный и благовонный букет.

Но, несмотря на такое разнообразие, которое заставляет иногда Глинку увлекаться в крайности школ, быть может, из удовольствия примирить эти крайности,—несмотря на то, наш *maestro* остается везде самим собою; и резкая индивидуальность, характеризующая его сочинения, служит ручательством, что в периоде более зрелом, в который теперь вступает, он примирит в своей гармонической душе все распри школ и создаст нам нечто такое, где мы встретим в живом и строгом единстве все, что прежде его избирающее чувство присвоивало себе отдельно.

Во всех искусствах, как и в самой жизни—этом верховном искусстве, высочайшее совершенство заключается в отчетливости и грации, не исключаяющих, однако, ни вдохновения, ни силы. Сила и вдохновение, не сдержанные умом и чувством меры, переходят в уродливость и иступление; вот почему высочайшие художники, как и люди, истинно великие в жизни, смягчали всегда силу грацией и вдохновение обдуманностью; вот почему, и наоборот, грация и отделка суть принадлеж-

ность только истинных художников. Эти качества нельзя не заметить во всех сочинениях Глинки; прибавлю, грация и отделка — его отличительные качества. И в нем эта грация не есть слабость, как, например, в Беллини; нет, она не исключает силы, равно как отделка не есть педантизм, ибо нигде не изыскана, и его гармония, несмотря на обдуманность работы, так прозрачна и легка, как драгоценное кружево.

Сказав: грация, я называю все качества, соединенные с нею: тонкий, изящный, разборчивый вкус; необыкновенную ясность, так сказать, прозрачность мысли и ее гармонического развития; наконец, отчетливую, истинно художественную отделку, которая не пренебрегает ни малейшей подробностью. Чтобы заключить одним словом, скажем, что Глинка есть певец грации и что он не только высокий талант, но и глубокий художник. Его опера будет живым и сильным подтверждением моего мнения. Она докажет еще более, а именно, что этот певец грации есть вместе и певец русский¹⁶.

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ

ИЗ КРАТКОЙ БИОГРАФИЧЕСКОЙ ЗАПИСКИ

...В 1833 году познакомился я с Глинкой¹. Видались мы с ним раза три, четыре в неделю, а спустя месяца два были на ты. Он тогда был женихом и готовился вступить в тихую семейную жизнь. Если она ему не далась, в этом не его вина. Я был в пылу молодости и в когтях наслаждений житейских. Много играли мы с ним в четыре руки, разбирали симфонии Бетховена и увертюры Мендельсона в партитурах. Одинаковое образование, одинаковая любовь к искусству тотчас сблизила нас, но мы скоро сошлись и искренно подружались, несмотря на то, что Глинка был 10 годами старше меня. Мы в течение 22 лет сряду были с ним постоянно в самых коротких, самых дружеских отношениях. Дружба наша не поколебалась даже и в последние годы жизни Михаила Ивановича, когда нашлись, по обыкновению, приятели, старавшиеся всеми силами возбудить между нами артистическое соревнование. Образованность Глинки и искреннее мое уважение к его таланту превозмогли над сплетнями*.

«Жизнь за царя» была у него уже вполовину написана. Я был в восхищении от нее и не мог понять тогдашнего пристрастия Глинки к итальянской музыке. Из французского репертуара уважал он только оперы Керубини, даже считал их образцовыми произведениями. Обера он тогда не любил, а Глюка вовсе не знал. Из немецкой музыки он признавал только симфоническую.— И как в конце его жизни все это изменилось наоборот².

Первые оркестровые репетиции своей оперы «Жизнь за царя» Глинка делал с помощью моею и капельмейстера Иоганниса у князя Юсупова, с его домашним оркестром. Этот оркестр, составленный из крепостных людей, совершенно гармонизировал с либретто оперы, но для музыки Глинки был никуда не годен³.

* Одним из ревностных героев в этом случае был мелкий композитор Вильбоа, которого Глинка тогда же учтиво выпроводил из своего дома (см. письма Глинки к Энгельгардту) — *Примечание А. С. Даргомыжского.*