

Пример Глинки и дельные советы Н. В. Кукольника заставили меня серьезнее заняться изучением теории музыки. Глинка передал мне привезенные им из Берлина теоретические рукописи профессора Дена⁴. Я списал их собственной рукой, скоро усвоил себе мнимые премудрости генерал-баса и контрапункта, потому что с детства был к тому практически подготовлен, и занялся изучением оркестровки. Первые опыты мои в оркестровке были сделаны для концертов, которые мы, вместе с Глинкою, устраивали с благотворительною целью. Опыты были удачны.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

ПРИЛОЖЕНИЕ К БИОГРАФИИ М. И. ГЛИНКИ

(письмо к В. В. Стасову)

Вашей прекрасной, добросовестной, умной и от души написанной биографией М. И. Глинки Вы пробудили во мне тысячу горестных и отрадных воспоминаний. Благодарю Вас искренно и как русский, и как почитатель нашего великого художника. Много я было уже и забыл, но некоторыми местами в дневнике¹ Михаила Ивановича возобновились в моей памяти разные подробности, которые будут не без интереса для истории искусства вообще, а колыми паче для истории нашей музыки.

Помню, как вчера, когда Михаил Иванович привез мне связку отдельных нотных листков (сохранились ли они?)² — то был зародыш «Ивана Сусанина» или «Жизни за царя». Большая часть оперы была написана прежде слов; я думаю, такой курьезной истории не случилось еще ни с одной оперой. Дело в том, что первая мысль Глинки была написать не оперу, но нечто вроде картины, как говорил он, или сценической оратории. Все музыкальное создание в главных чертах его было уже в голове; помнится, он хотел ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством.

В этом виде с первого раза проиграл он мне всю оперу, рассказывая содержание, припевая и импровизируя, чего недоставало на листках. Я был невольно поражен оригинальностью мелодий, свежестью оборотов, глубиною гармонических сочетаний.

Добрый Глинка не забыл в своем дневнике упомянуть о некоторых моих советах по части музыкальной техники³; что важного я мог ему присоветовать, ему, который и тогда уже знал музыкальную технику гораздо глубже, нежели как ему казалось, и который вдобавок художническим прозрением угадывал то, чего не знал; но удивляюсь, как он не записал (или потерялись листы) истинно комических сцен, происходивших при зарождении оперы.

Странное дело! В эту пору Михаилу Ивановичу казалось, что написать русские стихи на готовую музыку — сущая безделица. Под влиянием итальянских либреттистов и итальянского языка, он как будто забыл о нашем резком, упорном стихотворном метре, которого невозможно ни вытягивать, ни сокращать подобно итальянскому.

В этом деле я мог быть Глинке плохим помощником, ибо никогда в жизни не удавалось мне слепить и пары стихов. Просмотрев одну из чудных его мелодий, я попытался поставить над нотами сильные и слабые ударения, соображаясь с музыкальными намерениями Глинки — вышли метры небывалые, совершенный хаос ямбов, хореев, дактилей, анапестов и проч.

Поехали мы с Глинкой к Василию Андреевичу Жуковскому, и он показал ему требуемые композитором метры, Жуковский расхохотался своим неподдельным добродушным смехом и принялся тут же вгонять стихи в эту рамку; за недостатком выражений, которые, как говорил Жуковский, влезали бы в стих, он вставлял для наполнения стопы разные комические слова — мы хохотали до упада. Но между тем, шутка — шуткой, а дело — делом; дело же состояло в том, что без слов не могло быть ни оперы, ни картины.

Жуковский был бы готов решиться на этот подвиг, но он лишь чувствовал музыку, — многосложные условия ее техники были ему вовсе неизвестны. Когда ему нравилась какая-либо музыка, написанная на иностранные слова, он переводил их не только прекрасно, но с обычным своим терпением почти слово в слово, а между тем, русские слова не ладились с музыкой: часто у него, к его величайшему удивлению, выходило то же, что в одной старинной опере со словами: «Храбрые казаки прямо молодцы» — что, при пении, от неудачной расстановки слогов по нотам, слышалось так: «храбрая коза». Тогда Жуковский принимался за меня и с удивительным самоотвержением переделывал стихи, изменял обороты, рифмы, переносил слова с места на место по музыкальным условиям; нельзя было не удивляться его глубокому языкознанию, а вместе и богатству нашего языка, которым Жуковский распорядился, как полный хозяин; на замен одного оборота у него являлись целые десятки. Однако все это доставалось не без труда.

Я помню и никогда не забуду, чего нам стоил перевод шиллерова стихотворения «An die Freude»*, не тот перевод, который напечатан, но тот, который только поется, и тогда же написан был мною на экземпляре 9-й Бетховеновой симфонии, принадлежащем С.-Петербургскому Филармоническому обществу. На это дело у нас пошло, кажется, две или три ночи, ибо днем ни мне, ни особенно Жуковскому, невозможно было заниматься таким мешкотным делом, иначе как вечером, который в этих случаях продолжался до 4 и 5 часов утра.

Такого рода работа для пятиактной оперы, как решил тогда Жуковский, и притом в условиях самых стеснительных, невольно утратила его, несмотря на всю его чистую, теплую любовь к искусству, на всю приязнь и уважение к Глинке⁴.

К счастью, Жуковскому пришло на мысль пригласить к этому делу барона Розена.

Барону Розену — и я радуюсь случаю выговорить эти слова — барону Розену мы все, русские, любящие искусство, обязаны вечною благодарностью: без него опера «Жизнь за царя» не существовала бы. Постигши всю прелесть музыкального создания Глинки, славно владея и русским языком, и русским метром, он подчинил свой отличный талант тем невообразимым условиям, которые требовались в этом деле⁵.

Вот как оно происходило: я брал мелодию Глинки, одноголосную, или многоголосную, и, соображаясь с его намерениями, выставлял ударения на нотах, стараясь дать метру какой-нибудь возможный образ и стараясь сохранить все мелодические изгибы, словом, обращаясь с ним, как с редким нежным цветком, где дорог каждый лепесток, каждый пестик каждая пылинка.

По этим метрам и по данной мысли, выраженной музыкой, барон Розен написал большую часть стихов, находящихся в опере; некоторые только сцены были написаны им прежде музыки. Помню, чего стоил

* «К радости» (нем.) — Название вписано рукой В. В. Стасова.

песня Вани: «Как мать убили», где музыкальный акцент приходится на слабой (краткой) половине такта, а музыкальный период состоит из двух отделений, одного четного (4) и другого нечетного (3) ⁶. Прибавлю к этому певческие прихоти композитора: иную фразу он находил необходимым начать на гласной *a*, другую — на гласной *o*, здесь надобно было вынуть несколько согласных, один стих сократить, другой продолжить и пр. и т. п. Этим объясняется шутка Жуковского о стихах, «по сортам разложенных в карманы» ⁷.

Действительно все метрические трудности послушно гнулись под искусною рукою поэта, и, несмотря на все стеснительные условия, в которые он был поставлен композитором, в стихотворении «Жизни за царя» не только [есть] счастливые стихи, но целые прекрасные тирады. Укажу для примера хоть на место: «Высок и светел царский дом...» и проч.

Глинка упоминает о том, что коду после хора в первом акте он приделал по совету графа Михаила Юрьевича Виельгорского. Этот совет был спасительный. В графе Михаиле Юрьевиче было не только глубокое знание музыки, какое я редко встречал в первых композиторах и гармонистах, но в нем был развит эстетический элемент в высшей степени.

Счастливое сопряжение всех душевных способностей давало графу Михаилу Юрьевичу такой верный взгляд на искусство, которым едва ли кто ныне обладает. Он высоко ценил талант Глинки, но по тому самому был к нему строго беспощаден; Глинка с своей стороны, несмотря на свое, смею сказать, благоговение к графу Михаилу Юрьевичу, уступал не легко. Например, эта кода далась не легко. Надобно заметить, что Глинка не любил код, утверждал, что не умеет их писать, и в утешение ссылался на Глюка.

Глинка доказал на деле, что коды ему так же легко давались, как все другие музыкальные формы. Но тут было нечто другое, зависевшее от особенного настроения художественного организма в Глинке.

Он питал отвращение к музыкальному б о м б а с т у*, он отметал все, что называется в музыке *remplissage***, на котором так усердно выезжают многие музыкальные знаменитости, не говоря о Верди. Но в Глинке это художественное отвращение заходило слишком далеко. Богатый, даже расточительный на мелодии, которые ему давались его чудной природой сами собой, как у Моцарта, — он преспокойно оканчивал сцену, где оканчивалось музыкальное развитие его мелодии, и поспешно переходил к другой. Этим объясняется, почему Глинка думал возможным ограничиться тремя картинами без связывающих их речитативов и даже почти без хоров. Понятно, что такая расточительность на мелодии и вместе экономия на их развитие не ладилась с сценическими условиями.

По мере того, как опера подвигалась к концу, нельзя было не трепетать за ее участь: золотые его ноты могли потеряться для публики, мало знакомой с истинною музыкою, вообще довольно холодной, подчиненной в деле искусства влиянию моды и иноземного говора, привыкшей к избитым, безжизненным итальянским формам; самая оригинальность мелодий Глинки могла быть пагубной для его оперы; — надобно было ожидать, что публика в них не вслушается и найдет их непонятными, странными, вычурными уже и потому, что они не похожи на вечное о д-

* бомбаст (*bombast*) — напыщенность (*англ.*)

** бесполезные, ненужные вставки («размазывание») — (*франц.*)

но и то же, к которому приучили нас итальянцы; а прибавьте к этому сцены без конца и отсутствие драматизма в отдельных картинах!

Можно ли теперь поверить, что Глинка предполагал окончить 4-й акт * квартетом, а сцену поляков, пришедших за Сусаниным, выразить просто коротким речитативом, т. е. пройти наскоро самое драматическое положение во всей опере, которое теперь производит такое сильное впечатление на слушателей⁸. Главным делом ему казалось выпустить на свет божий все богатство своих мелодий, а там пусть они бредут сами, как знают.

«Уж мне эти хоры! — говорил Глинка, — придут неизвестно зачем, пропойт неизвестно что, а потом и уйдут с тем же, с чем пришли. Remplissage, remplissage!». Ему все чудились хоры итальянских композиторов, которые так нелепо смешны, в большей части их опер.

Считаю одною из счастливейших минут в моей жизни, когда мне удалось убедить Глинку, что хоры могут быть выведены из избитой итальянской колеи, быть отдельным драматическим лицом, имеющим свои страсти, свои порывы, свой язык; в доказательство я привел ему на память финал 1-го действия в моцартовом «Дон Жуане», финал 2-го действия в керубиневском «Водовозе», хоры адских духов в «Орфее» Глюка. Эта мысль сильно поразила Глинку, он пожал мне руку и обещал подумать. Через несколько времени он принес мне сцену Сусанина с поляками в лесу, которая у него уже давно была задумана, и где хор играет такую важную роль. Сцена в избе, когда поляки приходят за Сусаниным, а равно и следующий затем хор русских были написаны им гораздо позже.

*

Не хотелось мне говорить о себе, но с тех пор прошло почти четверть столетия, — все сделанное, сказанное, замеченное принадлежит истории, а когда идет дело о таком человеке, как Глинка, то важна всякая подробность.

Вы в биографии [Глинки] говорите о статье, появившейся в «Северной пчеле» вскоре после первых представлений «Жизни за царя». Ведомо Вам буди, что эта статья — моя⁹. Дело прошлое. Я был вынужден написать ее; сначала не желал ничего говорить о Глинке, хотя по тому глубокому впечатлению, которое он произвел на меня, я боялся быть пристрастным, я ожидал, что отзовется же кто-нибудь при виде этого чудного создания. Мое ожидание было тщетно¹⁰; вы заметили, что об опере говорили насмешливо, утверждая, что из нее уже наготовлены кадрили; эта плоская шутка была единственною тогда журнальною критикою¹¹.

А. Я. ПЕТРОВА-ВОРОБЬЕВА

**К 500-тому ПРЕДСТАВЛЕНИЮ
„ЖИЗНИ ЗА ЦАРЯ“**

В 1836 году, во время великого поста, прошел слух в нашем закулисном мире, что появился русский композитор Глинка, написавший большую оперу на сюжет «Жизни за царя». Это, конечно, всех нас заинтересовало. Потом слухи замолкли. Вдруг, в каком-то концерте, наша

* Здесь описка; следует читать: 3-й акт.