

М. И. ГЛИНКА

О МУЗЫКЕ
И
МУЗЫКАНТАХ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва 1954

*Составление, редакция,
вступительная статья и комментарии
А. А. ОРЛОВОЙ*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Роль Глинки в истории русской музыкальной критики очень значительна. И не только потому, что творчество великого композитора питало мысль о музыке в России, определяя содержание лучших работ В. Ф. Одоевского, а позднее—А. Н. Серова и В. В. Стасова. Конечно, борьба за утверждение творчества Глинки сыграла чрезвычайно важную роль в становлении и развитии русской музыкальной эстетики. Но для передовой русской музыкальной критики огромное значение имели также эстетические взгляды великого композитора, его высказывания, его непосредственное общение с представителями критической мысли, его беседы и письма. Правда, развернутых теоретических высказываний Глинки по вопросам музыкального искусства почти нет (исключение составляют записанные с его слов А. Н. Серовым «Заметки об инструментовке»). «Диссертаций о музыке не пишу, ване живое слово предпочитаю бумаге»,—подчерк-

нул сам Глинка в одном из писем к В. Н. Кашперову.

Критическое наследие композитора сохранилось в виде отдельных замечаний, впечатлений, рассеянных на страницах его писем и «Записок». Немало ценных сведений хранят и воспоминания современников.

Интерес к вопросам музыкальной критики сопровождал всей творческой жизни Глинки. В «Записках» он заметил: «В 1843 году Улыбышев прислал мне свое сочинение о Моцарте. Я прочел часть этого сочинения и изучил вновь все оперы Моцарта в оркестровых партитурах. Замечания и критика графа М. Ю. Вельегорского и эти упражнения возбудили во мне критический дух, который еще более развился впоследствии»¹.

Сохранились свидетельства того, что Глинка дважды пытался предпринять издание музыкального журнала (замыслы эти так и остались неосуществленными, повидимому, из-за осложнений со стороны цензуры).

К суждениям Глинки с уважением прислушивались его младшие современники — передовые русские музыканты.

«Глинка был тонкий критик», — отмечал М. А. Балакирев (неопубликованное письмо к Н. Ф.

¹ М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I. Музгиз, Л., 1952, стр. 233.

Финдейзену от 30 ноября 1903 года); «В деле критики я на Глинку совершенно полагаюсь»,— писал А. Н. Серов В. В. Стасову.

Но Глинка не просто обладал «критическим духом», т. е. интересом к анализу произведений музыкального искусства; этот «критический дух» был бо е в ы м. Так, например, композитор пришел в негодование на реакционного музыкального критика Ф. М. Толстого за то, что тот, разбирая оперу «Иван Сусанин», не нашел в ней никаких промахов. «Нет, любезнейший,—говорил он автору,—так рецензировать не следует; взялся за критику, так и пиши правду-матку, а похвалой никого не удивишь» (об этом же см. сборник «А. С. Даргомыжский. Автобиография и письма под редакцией Н. Ф. Финдейзена», П., 1921).

Глинка не был склонен к теоретизированию; его соображения всегда имели практическую цель.

Однако разбросанные в разных местах высказывания композитора в известной мере теряются, тонут в другом материале. Поэтому целесообразно представить их собранными вместе.

Высказанные в разное время и по различным поводам мысли композитора, несмотря на свой практический характер, представляют теоретический интерес и имеют большое значение для советской музыкальной культуры.

Эстетические суждения Глинки рисуют перед нами взыскательного к себе художника, принципи-

ального в вопросах искусства, отрицающего какое бы то ни было преклонение перед общепризнанными авторитетами.

В своих высказываниях Глинка затрагивал вопросы, волновавшие в его эпоху передовых представителей русского искусства, вопросы и ныне актуальные для советского музыкального творчества. Это—проблемы патриотизма, народности и реализма в музыке¹, доступности музыкального искусства. Это — проблема композиторского мастерства и овладения им.

Особый интерес представляют высказывания Глинки о создании национальной музыкальной формы. В них звучит голос передового композитора-патриота, создателя русской музыкальной классики.

На примерах собственного творчества Глинка убедительно показывает, что художник должен неустанно совершенствоваться, прокладывая новые пути в искусстве. В этом отношении показательна история симфонии «Тарас Бульба», задуманная Глинкой в 1851 году; убедившись, что замысел нового сочинения не укладывается в традиционную схему, композитор предпочел отказаться от

¹ «Что такое натуральность в музыке? — сказал однажды Глинка в разговоре с художником П. А. Степановым, — звуки тогда естественны, когда они верно выражают идею или чувства композитора».

работы, но не идти по проторенной дорожке и тем самым не сказать нового слова в развитии русской симфонии. Постоянно учиться, обновлять свою технику Глинка продолжал всегда, даже достигнув высот мастерства и будучи признанным классиком. Но композиторское мастерство он не рассматривал абстрактно. В этом отношении интересны его поиски новых форм для русской музыки уже в последние месяцы жизни.

Немало высказываний Глинки относится к отдельным композиторам («Через все мои требования я пропускаю самого себя, и, стало быть, имею право пропускать через них всех других композиторов»,—сказал как-то Глинка художнику М. И. Железнову). Среди них преобладающее место занимают представители западноевропейской музыки. В известной мере это случайно. Есть данные, позволяющие утверждать, что великий русский классик высоко ценил творчество Алябьева (на тему его популярного романса «Соловей» Глинка написал фортепианные вариации и, кроме того, оркестровал его), Варламова, Верстовского, чьи произведения вместе с сочинениями наиболее талантливых своих современников Глинка включил в изданный им «Лирический альбом на 1829 год» и позднее—в «Собрание музыкальных пьес на 1839 год». Вероятно, немало ценных мыслей о творчестве русских композиторов он высказывал в беседах, не дошедших до нас. Кроме того, сохранившиеся выска-

звания Глинки свидетельствуют о его положительном отношении к А. С. Даргомыжскому, М. А. Балакиреву. О последнем он говорил своей сестре Л. И. Шестаковой: «В первом Балакиреве я нашел взгляды, так близко подходящие к моим во всем, что касается музыки... он пойдет по стопам твоего брата, и я тебе скажу, что со временем он будет второй Глинка»¹. Отзывы же о реакционных музыкантах (например, А. Ф. Львове, Ф. М. Толстом) всегда отрицательны.

В высказываниях Глинки о западных композиторах наиболее полно представлен Берлиоз; его программные сочинения чрезвычайно интересовали Глинку в пору его замыслов создать «живописные» или «описательные» симфонические произведения, «равно докладные знатокам и простой публике». Русский композитор, однако, не все принимал в творчестве Берлиоза: «...В драме,— отмечает Глинка,— Берлиоз неестественен, а следственно неверен». Интересно отношение Глинки к Бетховену, в котором русского художника покоряла прежде всего сила, глубина, грандиозность замысла, гениальность его воплощения. В композиторах добетховенского времени — Бахе, Глюке, Гайдне, Генделе — Глинку привлекали глубина мысли в сочетании с классической ясностью, простотой и совершенством

¹ См. Л. И. Шестакова. Мои вечера. «Русская музыкальная газета», 1910, № 41.

формы. Всему этому великий русский композитор призывал учиться у классиков и считал их произведения образцом для молодых музыкантов.

Чрезвычайно интересны высказывания Глинки о своем собственном творчестве; здесь и строгая самокритичность, высокая взыскательность великого художника, здесь необычайно четкое осознание задач передового деятеля русской музыки.

Высказывания Глинки об исполнительском мастерстве служат необходимым дополнением к его мыслям о музыкальном творчестве, показывая неразрывную связь творчества и его воплощения в живом звучании.

В творческой практике великого основоположника русской музыкальной классики вопросы исполнительского мастерства не являлись случайными. Глинка никогда не писал отвлеченно, без учета возможностей исполнителей; больше того, почти все его произведения — и в первую очередь оперы — создавались для конкретных артистов и даже театров. Достаточно перелистать письма и «Записки» композитора, чтобы убедиться, насколько Глинка заботился о каждом из исполнителей.

Замечательная русская певица А. Я. Петрова-Воробьева — создательница сценических образов Вани и Ратмира — так рассказывает о работе композитора над партией Вани: «...Глинка спросил меня, каким диапазоном я владею на сцене совершенно свободно... видно было, что композитор как

бы ощупывал мои средства»¹. Впоследствии, когда опера уже шла в театре и Глинка писал добавочную сцену — у ворот монастыря, он принес набросок Петровой, чтобы певица попробовала, «по голосу и ловко ли написано».

Точно так же работал Глинка с другой выдающейся певицей, Д. М. Леоновой. Создавая «Молитву» на слова Лермонтова, композитор «для пробы сначала написал на лоскутке бумаги самые трудные места»², проверил, удобно ли будет Леоновой исполнять их, и только тогда окончательно отделал произведение.

Эти примеры можно было бы умножить, но и приведенных достаточно, чтобы убедиться, насколько четко намечал композитор реализацию своих замыслов в конкретных условиях современного театра или имея в виду определенных исполнителей.

Сам Глинка был не только гениальным композитором, но и интерпретатором музыкальных произведений, и как исполнитель являл собою образец высшего художественного совершенства.

Несравненный певец, замечательный пианист, он высказал глубокие и проникновенные мысли об исполнительском искусстве.

¹ А. Я. Петрова-Воробьева. По поводу 500-го представления Ивана Сусанина. Русская старина, 1880, т. XXVII.

² Письмо к К. А. Булгакову от 23 июня 1855.

В своих воспоминаниях о Глинке А. Н. Серов писал: «В одном из разговоров с Глинкою, где я выражал изумление пред таким совершенством исполнения, пред таким увлечением, всегда доходившим до апогея, до экстаза,—Глинка мне заметил: «Это не так трудно, как вы себе воображаете. Один раз когда-нибудь, в особенном вдохновении, мне случается спеть вещь совсем согласно моему идеалу. Я уловляю все оттенки этого счастливого раза, счастливого, если хотите, «оттиска» или «экземпляра исполнения» и стереотирую все эти подробности раз навсегда. Потом уже, каждый раз только отливаю исполнение в заранее готовую форму. Оттого я могу казаться в высшем экстазе, когда внутренно, я несколько не увлечен, а спокойно повинуюсь только желанию моих слушателей. Каждый раз увлекаться!.. это было бы невозможным».

И практически, личным своим примером Глинка указывал пути развития реалистического исполнительского мастерства.

В этом отношении чрезвычайно показательно свидетельство современников: «С оперою Глинки «Иван Сусанин», начавшей новую эпоху в нашей сценической музыке, началась и новая эпоха самого пения. Люди, не бывшие несколько месяцев в Петербурге, не узнают наших артистов: те же люди, те же голоса,—и не то! Точность интонации, верность выражения совершенствовались с

каждым днем более и более; иногда еще промелькнет склонность к завыванию... но этот недостаток с часу на час исчезает. Труды Глинки не пропали».

Глинкинская традиция столь же благотворно сказалась и в развитии русского пианизма.

Высказывания Глинки о тех или иных произведениях часто неотделимы от оценки их исполнения.

Одна из задач, стоящих перед советскими композиторами, учиться мастерству у классиков.

Учиться у Глинки — значит не только изучать его творчество, но изучать его эстетические высказывания, его мысли о музыкальном творчестве, об исполнительском искусстве.

Высказывания Глинки, приводимые в сборнике, даны в виде двух разделов. Первый содержит мысли композитора о собственном творчестве, второй — его высказывания о композиторском мастерстве, о творчестве других композиторов, а также об отдельных исполнителях. Места сокращений отмечены многоточиями. Фамилии музыкантов и названия музыкальных произведений, которые написаны Глинкой на иностранных языках, даны в русской транскрипции. Название первой оперы Глинки всюду дано подлинное авторское — «Иван Сусанин».

Составитель



*Создает музыку народ, а мы,
художники, только ее аранжи-
руем.*

Из беседы с А. Н. Серовым.

1

(Из «Записок»)

...Во время ужина обыкновенно играли русские песни, переложенные на две флейты, два кларнета и два фагота, — эти грустно-нежные, но вполне доступные для меня звуки, мне чрезвычайно нравились... и, может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку.

(Из «Записок»)

...По приезде в Петербург я учился играть на фортепьяно у знаменитого Фильда¹... Хотя я слышал его не много раз, но до сих пор хорошо помню его сильную, мягкую и отчетливую игру. Казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них, подобно крупным каплям дождя, и рассыпались жемчугом по бархату. Ни я, ни другой искренний любитель искусства не согласится с мнением Листа, сказавшего однажды при мне, что Фильд играл вяло (*endormi*); — нет, игра Фильда была часто смела, капризна и разнообразна, но он не обезображивал искусства шарлатанством и не рубил пальцами котлет, подобно большей части новейших модных пьянистов.

¹ Джон Фильд (1782—1837) — ирландский композитор, пианист и педагог, живший в России.

(Из «Записок»)

...Он [Майер¹] более других содействовал развитию моего музыкального таланта...

...Он не ограничился тем только, что, требуя от меня отчетливого и непри-
нужденного исполнения, восставал решительно противу изысканного и утончен-
ного выражения в игре, но также, по воз-
можности соображаясь с тогдашними мои-
ми понятиями, объяснял мне естественно и
без педанства достоинство пьес, отличая
классические от хороших, а сии послед-
ние — от плохих.

¹ Карл (Шарль) Майер (1799—1862)—пианист
и композитор, ученик Фильда, около тридцати лет
прожил в России.

(Из «Записок»)

...Был в то время в Петербурге знамени-
тый контрапунктист, Миллер²; но мне как-
то не удавалось познакомиться с ним. Как

знать? Может быть, оно и лучше. Строгий немецкий контрапункт не всегда соглашается с пылкой фантазией.

¹ Иоганн-Генрих Миллер (1780—1827) — музыкальный теоретик, композитор, пианист и скрипач; с 1803 г. переселился в Россию; его учениками по теории и композиции были А. А. Алябьев, А. Н. Верстовский, А. С. Грибоедов, Мих. Ю. Виельгорский, В. Ф. Одоевский.

5

(Из «Записок»)

...Он [Базили¹] меня заставил работать над гаммой в четыре голоса следующим образом: один голос вел гамму целыми нотами, другой должен был быть веден полтактными, третий — четвертями, а четвертый осьмыми. Это головоломное упражнение клонилось, по мнению Базили к тому, чтобы утончить музыкальные мои способности, *sottilizzar l'ingegno*, как он говорил; но моя пылкая фантазия не могла подчинить себя таким сухим и непоэтическим трудам; я недолго занимался с Базили и вскоре отказался от его уроков ².

¹ Франческо Базили (1766—1850)— итальянский композитор; с 1827 г. директор консерватории в Милане; отличался полным отсутствием проникательности и сухим педантизмом; Базили, конечно, не мог постичь гений Глинки; интересно отметить, что почти в то же самое время Базили отказался принять Д. Верди в консерваторию, найдя его не способным к композиции.

² Неприятие педантичной школы чрезвычайно характерно для Глинки, стремившегося к творческому, живому, а не буквенно-мертвому, овладению мастерством.

6

(Из «Записок»)

...Желая поддержать приобретенную уже некоторую известность, я принялся писать пьесы для фортепиано; для пения еще не осмелился начать, потому что по справедливости не мог еще считать себя вполне знакомым со всеми тонкостями искусства.

7

(Из «Записок»)

...Не лишним считаю вывести здесь краткий итог приобретенного мною в мое

пребывание в Италии... Частое обращение с второклассными, первоклассными певцами и певицами, любителями и любительницами пения практически познакомило меня с капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него.

8

(Из «Записок»)

...Немало труда стоило мне подделываться под итальянское *sentimento brillante*¹, как они называют ощущение благосостояния, которое есть следствие организма, счастливо устроенного под влиянием благотельного южного солнца. Мы, жители Севера, чувствуем иначе, впечатления или нас вовсе не трогают или глубоко западают в душу. У нас или неистовая веселость или горькие слезы. Любовь, это восхитительное чувство, животворящее вселенную, у нас всегда соединена с грустью. Нет сомнения, что наша русская заунывная песня есть дитя Севера, а может быть, несколько

передана нам жителями Востока, их песни также заунывны, даже в счастливой Андалузии. Иван Екимович² говорил: «послушай поволжского извозчика — песня заунывна, слышно владычество татар...»

¹ Блестящее выражение чувства (итал.).

² Иван Екимович Колмаков — подинспектор Благородного пансиона, в котором учился Глинка.

9

(Из «Записок»)

...Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по русски.

10

(Из «Биографической заметки»¹)

...Им овладела настоящая тоска по родине, в конце концов убедившая, что он шел по ложному пути и что он не может искренно творить по образцу современных итальянцев.

¹ «Биографическая заметка» — автобиография Глинки, записанная под его диктовку.

(Из «Биографической заметки»)

...Одаренный большой проницательностью, Ден¹ угадал склонности своего ученика и, отбросив в своем преподавании всяческий педантизм и излишнюю сухость, он его заставлял упражняться в писании трех- и четырехголосных фуг, ускорив развитие его вкуса, и привел в порядок его музыкально-теоретические познания.

¹ Зигфрид-Вильгельм Ден (1799—1858)—немецкий музыкальный теоретик, педагог и критик.

(Из «Записок»)

...Нет сомнения, что Дену обязан я более всех других моих maestro; он ...не только привел в порядок мои познания, но и идеи об искусстве вообще, и с его лекций я начал работать не ошупью, а с сознанием. Притом же он не мучил меня школьным и систематическим образом, напротив, всякий

почти урок открывал мне что-нибудь новое, интересное. Однажды дал мне тему, состоящую из восьми тактов, с тем, чтобы я написал на нее скелет фуги к следующей лекции. Тема эта походила более на речитатив, нежели на удобную для фуги мелодию, и я тщетно хлопотал над ней. На следующей лекции он еще раз попросил меня заняться этой темой, и также я бился с ней понапрасну. На третью лекцию Ден явился с огромной книгой, содержащей фугу Генделя на ту тему, с которой я не мог справиться. По рассмотрении ее оказалось, что вся разработка великого композитора была основана на восьмом такте, первые же 7 тактов проявлялись только изредка. Одним этим соображением я постиг, что такое фуга.

13

(Из письма к S. T.¹ 1833/34 г.)

...Главное состоит в выборе сюжета. Во всяком случае, я хочу, чтобы все было на-

23

циональным—прежде всего сюжет, но и музыка также — настолько, чтобы мои дорогие соотечественники чувствовали себя дома, а за границей меня не сочли хвастунишкой, вороной, которая вздумала рядиться в чужие перья.

¹ Установить имя адресата Глинки до сих пор не удалось. Первый публикатор письма итальянец Энрико Кароцци в своей книжке «Michele Glinka» (Милан, 1874) перевел это имя «Sereno Tobolski». Однако имени «Серено» нет, а фамилия «Тобольский» не значится ни в адрес-календарях того времени, ни в дворянских родословных книгах.

14

(Из «Записок»)

...Сцена в лесу глубоко врезалась в моем воображении; я находил в [ней] много оригинального, характерно русского... Как бы по волшебному действию вдруг создались и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке — польскую.

(Из «Записок»)

...Сцену Сусанина в лесу с поляками я писал зимою; всю эту сцену, прежде чем я начал писать, я часто с чувством читал вслух и так живо переносился в положение моего героя, что волосы у самого меня становились дыбом и мороз подирал по коже.

Одно из писем А. Н. Серова к В. В. Стасову содержит интересные сведения о том, как Глинка совершенствовался в оперном письме, готовясь к созданию своей первой оперы. «Он мне дал чудесный совет,— писал Серов, работавший в то время над оперой «Майская ночь» по Гоголю,— продолжать оперу не торопясь и не насилуя себя, но наряду с нею делать оперные же вещи совсем на другие сюжеты—т. е. отдельные сцены (арии, дуэты, трио, ensembles) на предметы мифологические, или рыцарские, вообще какие придутся по душе, задумывать и писать прямо на оркестр (или для ф.-п. с оркестрными намерениями) и стараться всеми силами оканчивать эти отдельные номера из «воображаемых» опер так, чтобы можно было хоть завтра исполнить.—«Это,—говорит Глинка,— заменит вам ту бездну опер, которую каждый из порядочных композиторов писал, пока выбрался на свою настоящую дорогу; я и сам не иначе работал— прежде «Ивана Сусанина»... Один и тот

же, хороший—но немножко односторонний сюжет не заставит вас выучиться всему вдруг, что нужно для оперного дела—а когда будете уметь делать отдельные нумера в разном стиле—сделать одну вещь целую вам уже нисколько не будет трудно».

16

(Из «Записок»)

...В № 3, в сцене Сусанина¹, главная тема которой взята мною из слышанной мною неподалеку от города Луги (С.-Петербургской губернии) русской песни...

...Одоевскому² чрезвычайно понравилась тема, взятая мною из песни лужского извозчика...

Он советовал мне напомнить об этой теме, которой начинается партия Сусанина в последней его сцене в лесу с поляками. Мне удалось исполнить это; после слов: «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал, куда и черный вран костей не заносил» идет прогрессия отрывка из темы, переданной мне извозчиком...

При сочинении начала в ответах Сусанина, я имел в виду нашу известную разбойничью песню «Вниз по матушке по Волге», употребив начало ее удвоенным движением в движении аккомпанемента.

¹ Имеется в виду фраза Сусанина «Что гадать о свадьбе».

² Владимир Федорович Одоевский (1804—1869) — прогрессивный писатель, художественный критик, композитор и музыковед, один из первых в России крупных исследователей в области теории и истории музыки, пропагандист творчества Глинки.

17

(Из «Записок»)

[Трио] «Не томи, родимый» сначала я было написал в $\frac{2}{4}$ и в тоне a-moll, но расчел, что в первом акте у меня много парного деления такта, а именно: интродукция, ария Антонида и речитатив Сусанина с хором... Не желая, чтобы и ко мне могли придаться за единообразие, я написал ту

же мелодию в $\frac{6}{8}$ и в b-moll — что бесспорно лучше выражает нежное томление любви.

18

(Из «Записок»)

Некоторые из аристократов, говоря о моей опере, выразились с презрением: «C'est la musique des cochers» [Это кучерская музыка]. Это хорошо и даже верно, ибо кучера, по моему, дельнее господ!

Чрезвычайно интересны высказывания Глинки, характеризующие не только его тверчество, но также указания исполнителям, работавшим над ролями из созданных им опер. Приводим отрывок из воспоминаний о Глинке А. Я. Петровой-Воробьевой, выдающейся русской певицы, первой исполнительницы партии Вани в опере «Иван Сусанин», а позднее — создательницы образа Ратмира в «Руслане».

— «M-me Воробьева, я должен вам признаться, что я враг итальянской музыки; я слышу в ней на каждом шагу фальшь; и потому по приезде в Петербург, я ни разу не был в русской опере, хотя знаю, что вы недавно поставили «Семирамиду» с большим успехом. Я ото всех слышу, что у вас

настоящий контральт и что у вас бездна чувства. Ввиду этого — песенку из моей оперы «Как мать убили», которую я принес, я попрошу вас петь без всякого чувства... я это вам объясню... тем, что Ваня — сиротка, живущий у Сусанина, сидит в избе один, за какую-нибудь легкую работой и напевает про себя песенку, не придавая никакого значения словам, а обращая более внимания на свою работу».

19

(Из письма к В. И. Флери¹ от 5/17 января 1845 г.)

...Я согласился дать несколько отрывков из «Ивана Сусанина»², так как Соловьева³ исполняет их хорошо и так как она, не будучи первоклассной певицей, поет лучше нежели много других артистов, завоевавших здесь знаменитость⁴.

¹ Виктор Иванович Флери (ум. 1856) — директор Училища глухонемых в Петербурге, муж сестры Глинки — Елизаветы Ивановны.

² Речь идет о концерте в Париже в 1845 г.

³ Соловьева Александра Францевна — артистка СПб. оперы.

⁴ Имеются в виду парижские певцы.

(Из «Записок»)

...В журнале «Chagivagi»¹ сказано было об этой каватине², что в ней слышна беспрестанно одна и та же нота... Тогда я очень негодовал на это, но теперь вижу, что критик совершенно прав: в allegro каватины «Там за речкой во слободке» слишком часто и резко обозначается квинта главного тона, что очень национально, но утомительно единообразно.

¹ «Chagivagi» — журнал, издававшийся в Париже (буквальный перевод названия «Кошачий концерт»).

² Речь идет о каватине Антонины из I действия оперы «Иван Сусанин».

(Из «Записок»)

...Первую мысль о «Руслане и Людмиле» подал мне наш известный комик князь Шаховской¹, по его мнению, роль Черномора следовало писать для Воробьевой.

На одном из вечеров Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей «Руслан и Людмила», сказал, что он бы многое переделал, я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения.

¹ Александр Александрович Шаховской (1777—1846) — драматург, театральный деятель.

22

(Из «Биографической заметки»)

...Глинка поддался увлечению и, не ограничиваясь своим лишь собственным вдохновением, ввел в оперу несколько черкесских и крымских мотивов, поразивших его оригинальностью, — вплоть до финской мелодии, на основе которой он сочинил балладу колдуна; между тем, в первой его опере, ставшей популярной вследствие господствующего там чисто русского характера, имеется всего лишь одна русская песня, не

принадлежащая ему и — даже больше — до того никому вовсе не известная.

Свою вторую оперу «Руслан и Людмила» Глинка сочинял в течение 1837—1842 гг.

23

(Из «Записок»)

...Один из чухонцев-ямщиков пел песню, которая мне очень понравилась; я заставил его неоднократно повторить и, затвердив ее, употребил потом главную тему баллады Финна в опере «Руслан и Людмила».

24

(Из «Записок»)

...Я был на хорах, и стук ножей, вилок, тарелок поразил меня и подал мысль подражать ему в интродукции «Руслана», что мною впоследствии по возможности выполнено.

25

(Из «Записок»)

...Всю ночь я был в лихорадочном состоянии, воображение зашевелилось, и я в ту ночь изобрел и сообразил финал оперы, послуживший впоследствии основанием увертюры оперы «Руслан и Людмила».

26

(Из письма к В. Ф. Ширкову¹ от 18 февраля 1841 г.)

...Окончив арию Руслана «Дай Перун булатный меч мне по руке»², я приступил к сцене с Головою, но встретил непредвидимое затруднение, а именно: продолжительный разговор между героем нашей драмы и Головою, в музыкальном смысле не представляет возможности удовлетворить требованиям искусства. Ария Руслана кончается чрезвычайно сильно. Рассказ Головы должен поразить фантастическим эффектом. Эта ария и рассказ суть 2 главных пункта акта, разговор же с Головой, не заключая новых музыкальных начал, или

должен быть слабее (что естественнее), или сильнее. Если слабее, будет вяло, или, что хуже, смешно; если сильнее, повредит как арии, так и рассказу. По соображении, я решился после слов Головы: «Прочь, я развею пришельца, как прах», заставить оркестр играть бурю, и когда во время оной Руслан, подошед к Голове, поразит ее мечом, она простонет: «Погиб я». Руслан коротким речитативом выразит н е д о у м е н и е или и з у м л е н и е. Это будет хорошо не токмо в музыкальном, но и в драматическом смысле. Руслан до рассказа еще не знает, что это меч тот самый, которым он может поразить Черномора.

¹ Валериан Федорович Ширков (1805—1856)— поэт, живописец-любитель; друг Глинки, либреттист «Руслана и Людмилы».

² Имеется в виду сцена Руслана в третьей картине II действия оперы «Руслан и Людмила».

27

(Из «Записок»)

...Костюмы для главных действующих лиц сделаны были по указанию Карла

Брюллова. Брюллов сообщил также свои соображения о декорациях Роллеру¹, который еще до того написал масляными красками эскизы декораций для «Руслана и Людмилы».

¹ Андрей Адамович Роллер (1805—1891) — художник-декоратор и машинист сцены. За эскизы декораций к «Руслану и Людмиле» получил звание академика. Эскизы декораций к «Руслану и Людмиле» находятся во Всесоюзном музее А. С. Пушкина.

28

(Из «Записок»)

...Осенью начались пробы — сперва в залах, а потом на сцене. Тогда оказалось, что многие номера оперы нужно было сократить.

29

(Из «Записок»)

...Увертюру прямо на оркестр я писал нередко во время репетиций в комнате режиссера.

В беседе с А. Н. Серовым Глинка рассказывал: «На прошлой неделе, барин, кончил я увертюру к «Руслану». Такой темп взял, что летит на всех парусах, Presto веселое, как увертюра в моцартовом «Фигаро», и тоже в D-dur. Только, разумеется, характер другой, русский. Начинается и оканчивается кулаком; а в середине «беды»—для виолончелей кантабиле на самых высоких нотах. В разработке «злобы», кажется не мало; останетесь довольны...»

Серов однажды спросил Глинку: «Я слышал стороной, что у вас в этой опере, кроме того, с чем вы нас познакомили, бездна новостей гармонических, вещей совсем небывалых».

«—Есть кое-что,—ответил композитор,—есть, например, гамма из шести целых тонов. Она очень дика в эффе́кте и служит у меня везде, где является Черномор. Да и вообще стараюсь даже бывалые эффе́кты привести не так, как у других, совсем по-инаковому. Есть у меня буря, только во все не так, как в «Севильском цирюльнике» и «Телле» (Россини) и других разных операх; будет вой ветра, как в русской печной трубе».

30

(Из «Записок»)

...На одной из последних репетиций граф Михаил Юрьевич Велье́горский¹. прослушав половину пятого акта, обратясь ко мне, сказал: «Mon cher, s'est mauvais». — «Retirez vos paroles, m-r le comte»,—отвечал

я ему, — «il est possible, que cela ne fasse pas de l'effet, mais pour mauvaise, certes, que ma musique ne l'est pas» [«Дорогой, это плохо». — «Возьмите назад ваши слова, граф. Возможно, что это не производит эффекта, но уж, во всяком случае, моя музыка не плоха»].

Всю эту часть пятого акта впоследствии выпустили. Сокращения (coupures) я предоставил графу Вельегорскому, который нещадно выкраивал, и часто лучшие места, приговаривая с самодовольным видом: «Неправда ли, что я мастер делать к у п ю р ы?»

¹ Михаил Юрьевич Вильегорский (у Глинки — Вельегорский) (1788—1856) — композитор, один из образованных музыкантов первой половины XIX века, меценат.

Для характеристики отношения Глинки к жанру и типу драматургии своей второй оперы интересен следующий отрывок из письма А. Н. Серова к В. В. Стасову: «Ты вероятно читал в февральской книжке «Отечественных записок» статью о «Руслане и Людмиле» (письмо какого-то Бичева): там в основание критики... принят взгляд, что в волшебной, фантастической опере не должно искать элементов чисто драматических, что перед фантастическим миром страсти людские, которые составляют основу обыкновенной драмы (а следо-

вательно и музыкальной), слишком мелки, sont d'un effet trop mesquin [производят впечатление слишком мелкое], и поэтому волшебная опера должна состоять из отдельных картин, связь между которыми может быть совершенно произвольная. ...Прочитав эту статью, я догадался, что она непременно написана под влиянием самого Глинки (так же, как и разбор Сенковского в декабрьской книжке «Библиотеки для чтения»). И в самом деле, Глинка сказал мне, что он чрезвычайно доволен этою маленькой статьею кн. Одоевского; что именно этот взгляд лежал в его цели при создании «Руслана и Людмилы»... Я заметил только, что жаль краткости этой статьи, что основной взгляд не довольно развит в ней, и потому может показаться слишком произвольным... Глинка сказал на это: «дальнейшее развитие требовало бы широкого, даже ученого изложения, которое не может быть помещено в журнале, читаемом *pour passer le temps* [для препровождения времени]».

Статья в форме письма к потомкам под названием «Записки для моего праправнука о литературе нашего времени и о прочем (письмо г. Бичева «Руслан и Людмила», опера Глинки)», подписанная «Плакун Горюнов, титулярный советник в отставке», была написана В. Ф. Одоевским; напечатана в XXVI томе «Отечественных записок» за 1843 г. В ней В. Ф. Одоевский писал также: «...он прислушался к напевам родной земли и постарался открыть тайну их зарождения, их первоначальные стихи, и на них основать новый характер мелодии, гармонии и оперной музыки, характер дотоле небывалый... Этим подвигом он положил начало новой эпохи в музыке: «Иван Сусанин» — зерно, из которого, как некогда из «Дон-Жуана», должен развиться

целый музыкальный период. «Руслан и Людмила» есть вторая отрасль того же направления: в ней преимущественно характер славянский-фантастический; это наша сказка, легенда,— но в музыкальном мире; ее русский характер, соприкасаясь к безграничному фантастическому миру, делается более общим, не теряя своего отличия».

31

(Из «Записок»)

...Во время концерта Берлиоза в цирке¹ лезгинка моя не произвела желанного успеха, ибо большая часть эффектов была рассчитана мною на игру между двумя оркестрами — одним на сцене, состоявшим из духовых, а другим ниже сцены (в оркестре), где преобладают смычковые инструменты. У Берлиоза всех музыкантов было до 150,— следовательно, они были растянуты, отчего слушатель не мог обнять целого, а до него доходили только звуки тех инструментов, которые находились поближе.

¹ Речь идет о концерте под управлением Г. Берлиоза в Париже 4/16 марта 1845 г., в котором исполнялись Каватина и рондо Антонида из оперы «Иван Сусанин» (исп. А. Соловьева) и лезгинка из оперы «Руслан и Людмила».

(Из письма к Е. А. Глинке¹ от 17/29 января 1846 г.)

...Изучение народной русской музыки в моей молодости повело меня к сочинению «Ивана Сусанина» и «Руслана».

¹ Евгения Андреевна Глинка (1784—1851)— мать композитора.

(Из письма к Е. А. Глинке от $\frac{22 \text{ ноября}}{4 \text{ декабря}}$ 1844 г.)

...Оперу посещают часто и, следственно, имеют время расслушать и понять музыку, а в концертах с одного раза нельзя требовать (особенно от французов), чтобы они вполне уразумели дело.

(Из письма к Н. В. Кукольнику¹ от 6/18 апреля 1845 г.)

...Опыты переводов не удались, и я был вынужден ограничить свои дебюты этими

незначущими пьесами — в концертах, где музыка должна быть понята с первого раза и здесь надобно исполнять пьесы несложные, сверх того я не хотел иначе начать, как пьесами, написанными в России и для России ².

¹ Нестор Васильевич Кукольник (1809—1868) — поэт, драматург, беллетрист, представитель реакционного романтизма в русской литературе.

² Глинка сообщает в этом письме о парижском концерте из своих произведений под управлением Берлиоза. Выражение Глинки «несложные пьесы» отнюдь нельзя понимать, как недооценку содержания музыки, исполняемой в концертах. Так, в одной из бесед с А. Н. Серовым композитор говорил, что «новейшие сочинения для отдельных инструментов так называемые «*pièces de concert*» или «*de salon*» [концертные или салонные пьесы] для него нестерпимы.

35

(Из письма к Е. А. Глинке от 11/23 января 1845 г.)

...Живя за границей, я более и более убеждаюсь в том, что я душою русский и мне трудно подделываться под чужой лад.

...Намерен посетить Испанию с целью изучить тамошние напевы, потому что они несколько сходны с русскими и дадут мне возможность (я надеюсь) приняться за новый большой труд.

36

(Из письма к Н. В. Кукольникову от 6/18 апреля 1845 г.)

...Я решился обогатить свой репертуар несколькими (и если силы позволят многими) концертными пьесами для оркестра, под именем *Fantaisies pittoresques* [живописных фантазий]. Доселе инструментальная музыка делилась на два противоположных отдела: квартеты и симфонии, ценимые немногими, устрашают массу слушателей своими глубокими и сложными соображениями; а собственно так называемые концерты, варьации и пр. утомляют ухо несвязностью и трудностями. Мне кажется, что можно соединить требования искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовер-

42

шенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы равно доклады знатокам и простой публике...

...В Испании примусь за предположенные *Fantaisies*, оригинальность тамошних мелодий будет мне значительной помощью, тем более, что доселе это поприще еще никем не было проходимо, и, кроме оригинальности, для моей необузданной фантазии, надобен текст или положительные данные.

37

(Из письма к Е. А. Глинке от 6/18 июля 1845 г.)

...В музыкальном отношении представляется множество любопытного, но отыскивать эти народные песни не легко; еще труднее уловить национальный характер испанской музыки — все это дает пищу моему беспокойному воображению и чем труднее достижение цели, тем я, как всегда, упорнее и постоянное стремлюсь к ней.

(Из письма к В. И. Флери от 8/20 сентября
1845 г.)

...Я сделал достаточные успехи в этом [испанском] языке и в настоящее время хочу предпринять большой труд — изучение их национальной музыки представляет мне не меньше трудностей. Современная цивилизация нанесла удар здесь, как и в остальной Европе, старинным народным обычаям — потребуется много времени и терпения, чтобы обнаружить и постигнуть народные напевы¹, принимая во внимание, что современные песни, сочиненные более в итальянском, нежели испанском стиле, получили права гражданства.

¹ Интересно обратить внимание не только на стремление Глинки глубоко изучать народную музыку, но и на его исключительную скромность; для этого достаточно сопоставить две даты: письмо к В. И. Флери написано 20 сентября (нов. ст.), на черновой рукописи партитуры «Арагонской хоты» на первой странице темы хоты имеется авторская дата: «Jota. Vivace», «Madrid. 24 setiembre [Мад-

рид, 24. сентября] 1845» (Архив М. И. Глинки, том IV. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Создавая глубоко народное, новаторское произведение, взыскательный художник все еще не был удовлетворен своей работой.

39

(Из письма к В. И. Флери от 1/13 декабря 1845 г.)

...Для моих занятий (которые представляют большие трудности и подвигаются черепашьим шагом) я нашел гитариста (из народа) превосходного дарования, его зовут Мурсиано.

40

(Из «Записок»)

...В то время случайно я нашел сближение между свадебною песнею... «Из-за гор, гор высоких, гор» ... которую я слышал в деревне, и плясовую Камаринскою, всем известною. И вдруг фантазия моя разыгралась, и я вместо фортепиано написал пьесу на оркестр под именем «Свадебная и

плясовая». Могу уверить, что я руководствовался при сочинении этой пьесы единственно внутренним музыкальным чувством, не думая ни о том, что происходит на свадьбах, как гуляет наш православный народ, и как может запоздалый пьяный стучать в дверь, чтобы ее ему отворили.

41

(Из «Записок»)

...Ф. М. Толстой (Ростислав) был на репетиции, и именно на этой-то репетиции была речь о том, как он объяснил ... значение педалей на Fis и на Do в заключении (régorgaison). Знаменитый (1) наш критик, по глубокому (1) пластическому воззрению не нашел ничего лучше и умнее, как только то, что пьяный-де толчется в дверь¹.

¹ Натуралистические вульгарные комментарии Ф. М. Толстого — композитора-дилетанта и реакционного музыкального критика — свидетельствуют

о его полном непонимании симфонизма Глинки, с глубокой жизненной правдой передавшим в «Камаринской» дух русского народа. «Это соображение, мне кажется приятельским угощением, которым не раз потчуют в жизни», — с обидой отметил в «Записках» Глинка.

42

(Из письма к П. П. Дубровскому¹, конец 1854 г.)

...Действительно, музыка на песню «Гуде витер» (слова Забеллы²) сочинена мною, а если она похожа на народный малороссийский мотив, я в этом не виноват³.

¹ Петр Павлович Дубровский (1812—1882) — филолог-славист, писатель, почитатель Глинки.

² Виктор Николаевич Забелла (1808—1869) — украинский поэт.

³ В своих воспоминаниях о Глинке П. П. Дубровский так рассказывает происхождение письма Глинки к нему: «Это было в Петербурге зимою 1854 года. В одном обществе, знакомый мне меломан, имеющий претензию слыть глубоким знатоком музыки... стал отзываться о произведениях Михаила Ивановича с некоторою двусмысленностью и даже заметил, что музыка его на песню

«Гуде витер» и пр. целиком заимствована из народного малороссийского мотива, и что он присвоил себе чужое! Зная, что это—оригинальное произведение, мне хотелось уличить глубокого знатока музыки и дерзкого зоила. В то же время я послал записку к Михаилу Ивановичу с запросом». Записка Глинки—и есть ответ Дубровскому.

43

(Из письма к В. П. Энгельгардту¹ от $\frac{20 \text{ марта}}{7 \text{ апреля}}$
1850 г.)

...Многие упрекают меня в лени — пусть эти господа займут мое место на время, тогда убедятся, что с постоянным нервным расстройством и с тем строгим воззрением на искусство, которое всегда мною руководствовало, нельзя много писать. Те ничтожные романсы сами собою вылились в минуту вдохновения, часто стоят мне тяжких усилий—не повторяться так трудно как вы и вообразить не можете — я решил с нынешнего года прекратить

фабрику русских романсов; а остаток сил и зрения посвятить более важным трудам.

¹ Василий Павлович Энгельгардт (1828—1915), ученый-астроном и музыкальный деятель; горячий почитатель Глинки.

44

(Из письма к Л. И. Шестаковой¹ от $\frac{28 \text{ ноября}}{10 \text{ декабря}}$ 1852 г.)

...Странное дело, весьма мало написано мною за границей. А теперь решительно чувствую, что только в отечестве я еще могу быть на что-либо годен.

¹ Людмила Ивановна Шестакова (1816—1906) сестра Глинки, после смерти композитора посвятившая себя пропаганде его музыки.

45

(Из «Записок»)

...Начал писать симфонию «Украинскую» (Тарас Бульба) на оркестр. Напи-

сал первую часть первого *allegro* (с-*moll*)
и начало второй части, но, не будучи в си-
лах или расположении выбиться из не-
мецкой колени в развитии, бросил начатый
труд...





46

*(Из письма к Н. В. Кукольнику от
12 ноября 1854 г.)*

...Ежели я строг к другим, то еще строже к самому себе. Вот тому образчик: в Париже я написал 1-ю часть Allegro и начало 2-й части «Казацкой симфонии» (с-moll Т а р а с Бу л ь б а) — я не мог продолжать второй части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что развитие Allegro (Durchführung, développement) было начато на немецкий лад,

между тем, как общий характер пьесы был малороссийский. Я бросил партитуру, а Педро уничтожил ее.

47

(Из письма к К. А. Булгакову¹
от 23 июня 1855 г.)

Занимаясь со мною более полугода пением с примерным постоянством, она [Леонава²] сделала примечательные успехи. Я ее мучу ненавистной итальянской музыкой, чтобы выработать голос; она же самородный русский талант и поет, в особенности хорошо русские песни, с некоторым цыганским шиком, что весьма по нутру русской публике. Хорошо исполняет вообще русскую музыку, в особенности мою «Молитву»³, пригнанную мною по ее голосу.

¹ Константин Александрович Булгаков (1812—1862)—приятель Глинки, славился исполнением его романсов, хотя и не обладал голосом.

² Дарья Михайловна Леонова (1835—1896) — певица (контральто).

³ «Молитва», сначала написанная как фортепианная пьеса (в 1847 г.), была впоследствии (в 1855 г.) переделана Глинкой для пения с оркестром (соло, хор и оркестр); текстом для «Молитвы» послужили стихи М. Ю. Лермонтова «В минуту жизни трудную».

48

(Из письма к К. А. Булакову
от 23 марта 1856 г.)

...«Молитва» и «Valse-fantaisie»¹ инструментованы по новому, никакого расчета на виртуозность (кою решительно не терплю), ни на огромность массы оркестра...

...В «Молитве» фагот 1-й и тромбон должны быть рассматриваемы (*considérés*) как солисты, хотя замысловатых пассажей у них вовсе нет.

В «Valse-fantaisie» надобно обратить особенное внимание на *corni*, кои в расстрой, т. е. 1-й в одном, а другой настроен в ином тоне.

«Молитва» требует исполнения строгого (*sévère*), «Valse-же *fantaisie*» нужно играть манерно (*un peu exagéré*).

¹ «Вальс-фантазия» сочинен Глинкой в 1839 г. для фортепиано; тогда же был оркестрован капельмейстером Германом для концертов в Павловске (отсюда название вальса, данное современниками «Павловский»; другое название «Меланхолический»); в 1845 году Глинка вновь инструментовал вальс для своего парижского концерта, где это произведение и было исполнено под названием «Скерцо»; в 1856 году Глинка в третий раз инструментовал его и в этой редакции «Вальс-фантазия» приобрел всемирную известность.

49

(Из письма к К. А. Булакову от $\frac{27 \text{ июня}}{9 \text{ июля}}$ 1856 г.)

...С Деном бьемся с церковными тонами и канонами разного рода — дело трудное, но нарочито занимательное, а, даст бог, и вельми полезное для русской музыки.

50

(Из письма к К. А. Булакову от 3/15 ноября 1856 г.)

...Медленно, но прочно идут мои занятия с Деном, все бьемся с фугами. Я почти

56

убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака.

51

(Из письма к Н. В. Кукольнику от 12 ноября 1854 г.)

...Мало по малу у меня развилось критическое воззрение на искусство, и теперь я, кроме классической музыки, никакой другой без скуки слушать не могу.

52

(Из письма к В. П. Энгельгардту от 19/31 октября 1856 г.)

Вообще произведение колоссальное, но длинно¹. Есть места дивные, как-то «Crisifixus».

¹ Имеется в виду Большая месса, h-moll Баха.

57

(Из письма к К. А. Булакову от 3/15 ноября 1856 г.)

Знаменитая Месса Баха h-moll: в одной же чудеса поэзии и изобретения.

О высокой оценке баховского творчества свидетельствует и П. А. Степанов, приводя в своих воспоминаниях слова Глинки: «...высокие идеи Баха самым отчетливым образом выразились в простых аккордах его фуг».

(Из «Записок»)

...Речь зашла о Глюке, и на вопрос мой — производит ли музыка его эффект на сцене? Мейербер¹, отвечал мне, что именно на сцене только Глюк становится великим (grandiose). ...От Глюка перешли мы к другим классическим композиторам, причем я высказал мой взгляд на искусство: «Mais vous êtes très difficile!», — сказал мне Мейербер, — «J'en ai complètement le droit», — отвечал я ему, — «je commence par mes propres oeuvres, dont je suis rarement

content» [Но вы чрезвычайно требовательны! — Я имею полное право на это. Я начинаю с требовательности к своим собственным произведениям, которыми редко бываю доволен].

¹ Речь идет о встрече Глинки с Мейербером в Париже летом 1853 г.

55

(Из «Записок»)

...Был у нас большой музыкальный вечер, — производили в особенности арии Глюка с гобоями и фаготом, оркестр заменял фортепиано. Глюк тогда еще большее произвел на меня впечатление — из его музыки слышанное мною в Варшаве не могло еще мне дать о нем столь ясное понятие.

56

(Из «Записок»)

...Дали, наконец, Армиду¹. Эффект на сцене этой музыки превзошел мои ожида-

ния. Сцена в очарованном лесу D-dur с сурдинами очаровательна. Сцена третьего действия с ненавистью... необыкновенно величественна. Г-жа Кёстер, по моему, была хороша, пела верно, играла умно... Оркестр по-моему лучше несравненно, чем в парижской консерватории — играли без вычур, но отчетливо — полнота этого оркестра была более чем удовлетворительна: 12 первых, 12 вторых скрипок, 8 альтов, 7 виолончелей и столько же контрабасов, духовых по два инструмента. Обстановка очень хорошая...

¹ «Армида» — опера Христофа-Виллибальда Глюка (1714—1787).

57

(Из письма к Н. В. Кукольнику от 12 ноября 1854 г.)

...В Париже я жил тихо и уединенно...

За то на обратном пути в Берлине я получил полную порцию удовольствия: в

Берлине мой бывший учитель композиции Ден, — начальником музыкального отделения Королевской библиотеки. Отчасти от его содействия и советов, а более от собственной упорной атаки на примадонну Кёстер и директора театров Гюльсена, я достиг своей цели, т. е. счастья присутствовать на весьма и весьма удовлетворительном представлении оперы «Армида» Глюка. Не могу высказать тебе достоинства, силы и драматизма этой превосходной оперы.

58

(Из письма к Л. И. Шестаковой от 14/26 ноября 1856 г.)

...На прошедшей неделе я слышал «Ифигению в Авлиде»... Боже мой! что это такое на сцене!.. М-ме Кёстер (Ифигения) и М-ме Вагнер (Клитемнестра) — были как певицы и актрисы б е с п о д о б н ы: я просто рыдал от глубокого восторга... Дей-

ствительно вся пьеса сильно драматична, а сцена Клитемстры (матери Ифигении) в 3-м акте, когда хор поет то, что похоже на Херувимскую и что я вписал тебе в альбом¹, за кулисами, а Клитемстра старается вырваться из рук наперсниц, чтобы поспешить на помощь дочери, эта сцена просто дерет душу и... Г-жа Вагнер — красивая, статная женщина, владеющая огромным mezzo-soprano, исполнила эту сцену в совершенстве. Не мы одни, публика была в восторге.

¹ В альбоме Л. И. Шестаковой (хранится в Архиве Глинки в Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина) имеется запись Глинки — отрывок четвертой сцены III действия оперы «Ифигения в Авлиде» Глюка.

59

(Из письма к Л. И. Шестаковой от 1/13 декабря 1856 г.)

...«Ифигения в Тавриде» — опера Глюка самая богатая по изобретению...

(Из письма к Д. В. Стасову¹ от 11/23 августа 1856 г.)

...Я не теряю времени понапрасну, теперь читаю или правильнее оканчиваю Кизеветтера и помаленьку дополняю мои исторические сведения: прочел «Ричард Львиное сердце» Гретри² и вам оную вещь рекомендую, вещь хорошая. Теперь у меня две оперы Филидора³, тоже примечательны.

¹ Дмитрий Васильевич Стасов (1828—1918) — брат В. В. Стасова, юрист, музыкальный деятель.

² Андре-Эрнест Гретри (1741—1813) — французский оперный композитор.

³ Франсуа Филидор (1726—1795) — французский оперный композитор.

(Из письма к Н. В. Кукольникову от 12 ноября 1854 г.)

...[В Берлине] Ден угощал меня квартетом Гайдна в особенности (я его предпочитаю всем другим в этом роде музыки), и Бахом на органе.

О любви Глинки к Гайдну пишет П. П. Дубровский в своих воспоминаниях о композиторе: «Часто слушая исполнение лучших произведений Гайдна, Глюка и др., он приходил в самозабвение и однажды сказал мне: «И я не отрубил себе эту руку, которая, после таких великих созданий, осмелилась писать ноты».

62

(Из письма к Л. И. Шестаковой от 14/26 ноября 1856 г.)

...Дали в театре «Волшебную флейту» Моцарта (объядение что за вещь!).

63

(Из «Записок»)

...Между прочим, дали «Дон Жуан» Моцарта: все главные роли были убиты, только Церлина (Виардо¹) и Мазетто (Артемьевский²) прошли отлично. Дон Жуан (Тамбурини³), был вял и невыносимо оттягивал темп. Рубини⁴ тщился быть громовержцем и сладенькую каватину «Il

pio tesoro» [«Мое сокровище»] пел, как писта, грозя публике и потрясая правой рукой. О других умалчиваю, скажу только, что и капельмейстер-немец, а именно Ромберг⁵..., казалось, был в заговоре противу Моцарта, которого мастерское (хотя не образцовое) произведение заставил оркестр играть вычурно и без энергии. Публика и даже журналы вооружились противу гениального maestro, ему, а не бездарности и невежеству в музыке большей части артистов, приписывали они неудачу представления Дон Жуана. Я плакал от досады...

¹ Полина Виардо-Гарсиа (1821—1910)—певица, чье исполнительское дарование Глинка высоко ценил.

² Семен Степанович Гулак-Артемовский (1817—1873)—оперный певец (баритон), ученик Глинки; композитор, автор комической украинской оперы «Запорожец за Дунаем».

³ Антонио Тамбурини (1800—1876)—итальянский певец (высокий бас).

⁴ Джованни-Баттиста Рубини (1795—1854)—итальянский певец (тенор).

⁵ Киприан Ромберг (1807—1865)—немецкий виолончелист, дирижер и композитор, живший в Петербурге.

(Из письма к В. П. Энгельгардту от 19/31
октября 1856 г.)

...«Клеменца ди Тито» Моцарта — есть
места весьма интересные.

(Из «Записок»)

...Я слышал... два раза в Орéга со-
miquе «Иосифа» Мегюля¹, очень хорошо
исполненного, т. е. без всяких вычур, и так
опрятно, что, несмотря на то, что Иосиф и
Симеон были плоховаты, исполнение этой
оперы тронуло меня до слез. Бюссин² в ро-
ли Иакова был превосходен.

¹ Этьен-Никола Мегюль (1763—1817)—фран-
цузский композитор.

² Бюссин — певец парижской Комической оперы.

(Из письма к Н. В. Кукольнику от 12
ноября 1854 г.)

...[В Париже] слышал два раза в Орéга
comique «Иосифа» Мегюля, очень оп-

ятно исполненного. Б ю с с и н в Иакове был превосходен, и оркестр играл честно. Не могу сказать того об 5 симфонии Бетховена, которую слышал в консерватории. Игруют как то м е х а н и ч е с к и, смычковые все в один штрих, что для глаза докладно, но не удовлетворяет слуху. При том кокетство ужасное: *f* делают *fff*, а *p*—*ppp*, так что в превосходном Scherzo этой симфонии (с-moll) самые превосходные места исчезли: *pppp* довели до той же нелепой степени, как то делывал Jupiter Olympien¹— покойный Иван Иванович Рубини..

¹ Юпитер Олимпийский (фр.)— так называл Рубини М. Ю. Виельгорский.

67

(Из «Записок»)

...Бетховена 2-ю [симфонию] D-dur ... я любил в особенности.

(Из письма к Н. В. Кукольнику от 6/18 апреля 1845 г.)

...Я слышал оркестр консерватории¹ — играли Пасторальную симфонию превосходно, но слишком. Подробности исполняют с таким утончением, так нарядно, что вредит целому.

¹ Парижской консерватории.

(Из «Записок»)

Играли 6 симфонию Бетховена (*Symphonie pastorale*)¹ исполнение было превычурное, так что я симфонию Бетховена не узнал и тогда же сказал: «on m'a escamoté la symphonie» [у меня украли симфонию]. Кроме того, духовые иногда срывались, — в особенности, валторны и кларнеты.

¹ Глинка пишет об одном из концертов Парижской консерватории.

(Из «Записок»)

Волков¹ был абонирован на концерты в Парижской консерватории; ему было известно невыгодное мое мнение об вычурном способе исполнения в этих концертах, в особенности Бетховенской музыки. Он пожертвовал мне одним концертом единственно для того, чтобы я поверил прежнее впечатление. Между прочим, давали в тот концерт 5 симфонию Бетховена (с-moll),— исполнение нашел я совершенно таким же, как и прежде, т. е. очень вычурным, рр доходили до нелепой рубиневской степени, а где мало-мальски надлежало выходить духовым, они жеманно рисовались; одним словом, симфонии Бетховена не было (*elle a été complètement escamotée*²). Другие же пьесы, как хор дервишей из Афинских развалин Бетховена и симфония Моцарта, исполнены были отчетливо и весьма удовлетворительно.

¹ Николай Степанович Волков — певец-любитель, ученик Глинки.

² Она была полностью украдена (фр).

71

(Из «Записок»)

...У графа Виельгорского великим постом исполнили 7-ю симфонию Бетховена необыкновенно удачно ... я был ... встревожен сильным впечатлением, произведенным этой непостижимо превосходной симфонией...

72

(Из «Записок»)

...«Смерть Клерхен»¹ произвел на меня глубокое впечатление, в конце пьесы я схватил себя за руку, мне показалось от перемены движения валторн, что и у меня остановились пульсы.

¹ «Смерть Клерхен» — симфонический номер из музыки Бетховена к трагедии Гете «Эгмонт».

*(Из письма к Л. А. Гейденрейху¹ от 16/28 февраля
1845 г.)*

...В итальянском театре был только два
раза (я не охотник до конфект), слышал
Гризи и Персиани.

¹ Людвиг Андреевич Гейденрейх (1809—1892)—
врач, приятель Глинки.

*(Из письма к Н. В. Кукольнику от 6/18 апреля
1845 г.)*

...Самая примечательная для меня встре-
ча, это без сомнения с Берлиозом—изучить
его произведения, столь порицаемые одни-
ми и столь превозносимые другими — было
одним из моих музыкальных предположе-
ний в Париже ... Я не токмо слышал му-
зыку Берлиоза в концертах и на репети-
циях, но сблизился с этим первым, по
моему мнению, композитором нашего века
(разумеется, в его специальности) ... И вот
мое мнение: в фантастической области ис-

куства никто не приближался до этих колоссальных и вместе всегда новых соображений. Объем в целом, развитие подробностей, последовательность, гармоническая ткань, наконец, оркестр могучий и всегда новый — вот характер музыки Берлиоза. В драме, увлекаясь фантастической стороной положения, он неестественен и следственно неверен. Из слышанных мною пьес: увертюра «Тайные судьбы», марш пилигримов из симфонии «Гарольд» и скерцо королевы Маб или феи снов, также *Dies irae* и *Tuba mirum* из «Реквиема» произвели на меня неописанное впечатление. У меня теперь несколько неизданных манускриптов Берлиоза, кои изучаю с невыразимым наслаждением.

75

(Из письма к Е. А. Глинке от — 31 марта
1845 г.) 12 апреля

...Я сблизился со многими примечательными людьми, между прочим с Берлиозом,

который по моему мнению, самый примечательный композитор нашего времени, он же и первый критик в Париже и готовит теперь огромную статью обо мне, которая будет напечатана в Journal des Débats самом важном здешнем журнале, который читают в России во всех кофейных домах.

76

*(Из письма к П. А. Бартеневой¹ от 9/21
мая 1845 г.).*

...По моему мнению Берлиоз самый примечательный композитор нашего времени. Я убедился в этом, узнав его музыку, которую слышал в концертах, на репетициях и, наконец, читал его неизданные манускрипты. Новость соображений в его сочинениях удивительна.

¹ Прасковья Арсеньевна Бартенева (1811—1872)—певица-любительница, обладавшая выдающимся по красоте голосом (сопрано); Бартенева—первая исполнительница партии Антониды (в частной репетиции «Ивана Сусанина») и каватины Людмилы из оперы «Руслан и Людмила».

(Из письма к Л. А. Гейденрейху от 16/28
февраля 1845 г.)

...По моему Берлиоз один из примечательнейших композиторов нашего времени — оригинален и инструментует как никто.

(Из «Записок»)

Несмотря на всеобщее и отчасти собственное мое увлечение, я могу теперь еще дать полный отчет в впечатлении, произведенном на меня игрою Листа. Мазурки Шопена, его Ноктюрны и этюды, вообще всю блестящую и модную музыку он играл очень мило, но с превычурными оттенками (*à la française c'est avec exagération de tout genre* [во французском духе, со всевозможными преувеличениями]). Менес

удовлетворительно, однако же (по моему мнению), играл он Баха (которого «Clavecin bien tempéré» знал почти наизусть), симфонию Бетховена, переписанную им самим (transcrite) для фортепиано; в сонатах Бетховена и вообще в классической музыке исполнение его не имело надлежащего достоинства и в ударе по клавишам было нечто отчасти котлетное. Исполнение септуора Гуммеля¹ отзывалось каким-то пренебрежением, и, по моему, Гуммель играл его несравненно лучше и проще. Бетховена концерт Es-dur исполнил он гораздо удовлетворительнее. Вообще же способ игры Листа в оконченности не сравню с Фильдом, Карлом Майером и даже Тальбергом², в особенности в скалах... Лист сыграл à livre ouvert [с листа] несколько №№ Руслана с собственноручной, никому еще неизвестной моей партитуры, сохранив все ноты, ко всеобщему нашему удивлению.

¹ Иоганн-Непомук Гуммель (1778—1837) — немецкий композитор и пианист-виртуоз.

² Сигизмунд Тальберг (1812—1871)—австрийский пианист-виртуоз и композитор.

79

(Из письма к В. Ф. Ширкову от 18 декабря 1840 г.)

Милой Александре Григорьевне скажу, что для меня несказанно драгоценна ее память и внимание,— что сердце мое хранит все самомалейшие подробности приятных минут, проведенных с вами,— что те музыкальные пьесы, которые я слышал исполненными ею, как-то мазурки Шопена, наводят на меня невольную сладкую задумчивость...

Об отношении Глинки к Шопену рассказывает А. Н. Серов: «Перед маленьким кружком слушателей... Глинка вдохновенно певал новое свое вокальное произведение «Песнь Маргариты»... Любуясь чудесною и столько драматическою красотой ... энгармонической модуляции (через аккорд ais—d—fis или 1a dièze, re, fa dièze) я выразил свое восхищение автору.

— У Шопена тоже нередко такие модуляции. Это наша с ним родная жилка,— заметил Михаил Иванович».

(Из письма к В. Н. Кашперову¹ от 10/22 июля 1856 г.)

Хотел было написать вам целую диссертацию о музыке, о русской науке и пр., но так как я еще не теряю надежды свидеться с вами в Берлине... и живую беседу предпочитаю мертвой, письменной, то теперь ограничусь немногими афоризмами.

Все искусства, а следственно и музыка требуют:

1) Чувства (L'art c'est le sentiment²) — это получается от вдохновения свыше.

2) Формы. Forme значит красота, то есть, соразмерность частей для составления стройного целого.

Чувство зиждет — дает основную идею; форма облекает идею в приличную, подходящую ризу.

Условные формы, как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеют историческую основу.

Ч у в с т в о и ф о р м а — это душа и тело. Первое дар высшей благодати, второе приобретается трудом,— причем опытный и умный руководитель — человек вовсе не лишний.

¹ Владимир Никитич Кашперов, композитор.

² Искусство — это чувство (фр.).

81

(Из «Заметок об инструментовке»)

К а с а т е л ь н о у п о т р е б л е н и я р а з н о р о д н ы х с р е д с т в о р к е с т р а в о о б щ е в м у з ы к а л ь н о м с о ч и н е н и и п р а в и л п о ч т и н е с у щ е с т в у е т . И н с т р у м е н т о в к а н а х о д и т с я в п р я м о й з а в и с и м о с т и о т с а м о г о т в о р ч е с т в а м у з ы к а л ь н о г о . К р а с о т а м у з ы к а л ь н о й м ы с л и в ы з ы в а е т к р а с о т у о р к е с т р а . Е с л и б м ы , п о л о ж и м , н е з н а л и т в о р е н и й Г е н д е л я , Б а х а , Г л ю к а в о р к е с т р е , н е в и д а л и б ы и х п а р т и т у р , в е л и к о л е п н а я к р а с о т а и х м ы с л е й п р и и з у ч е н и и м у з ы к и и х з а ф о р т е п и а н о , д о л ж н а б ы л а б ы п о р у ч и т ь с я н а м з а н е п о д -

ражаемую красоту их инструментовки. И в самом деле, оркестр их удивителен, несмотря на бедность тогдашних инструментальных сил относительно нашего, послебетховенского времени. Благоустроенность музыкальной архитектоники, ничем ненарушимая соразмерность целого и частей в гайдновой музыке отражается и в его оркестре, постоянно изящном от высшей соразмерности и благоустроенности; нигде нет шума и преувеличенности.

В оркестре Бетховена отражается прежде всего сила, могущественное величие его фантазии... .

Надо обратить внимание, как великие мастера оркестрного дела владеют постепенностью, градацией сил оркестра, никогда не забывая, что сила в музыке, как и везде — качество часто относительное. ...

Инструментовка, точно так же, как контрапункт и вообще гармоническая обделка, должна дополнять, дорисовывать мелодическую мысль. Это особенно важно в теа-

тральной музыке. Мелодия вокальных партий для полного изящества своего никогда не должна быть слишком резко обрисована; не должна быть слишком определенно очерчена и с ритмической стороны. Такая резкость, определенность мелодических линий превращает всякий напев в чисто танцевальный.

Дело гармонии (сколько можно реже четырехголосной — всегда несколько тяжелой, запутанной) и дело оркестровки (сколько можно более прозрачной) должны рисовать для слушателей те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии (всегда несколько неопределенной — *un peu vague* — в отношении драматического смысла): оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ей характер, жизнь. ...

Злоупотребление — противоположность употребления. ... Всякое преувеличение, чрезмерный шум оркестра, так же как и тоскливая его недостаточ-

ность, умышленная бедность, насилдование средств каждого инструмента на эффекты или на способы выражения, ему несвойственные, все это — злоупотребление. ...

О шуме и громе злоупотреблений оркестра нечего распространяться. ...

Довольно трудно провести границу между кокетством в инструментовке и между некоторыми сторонами истинно изящного употребления оркестра в случаях грациозности, щеголеватости (*élégance*). Мерилом здесь должно быть именно щеголянье иными эффектами оркестра в ущерб высшему эстетическому значению и соразмерности. Серьезный, мыслящий человек никогда не может быть щеголем (*élégant*), точно так же, как миловидная деревенская красавица отнюдь не нуждается в изящных произведениях го-стиного двора. Композитор, серьезно понимающий искусство, мыслитель в области звуков, никогда не дозволит себе сделать оркестр слишком нарядным, — не дозволит щеголять тем или другим сочетани-

ем инструментов, тем или другим приемом, хотя бы в самом деле чрезвычайно эффективным...

Можно заметить, однако, вообще, что пристрастие композиторов к известным сторонам, известным приемам оркестровки — такая же вредная односторонность, как манерность в исполнителе музыки.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Алябьев А. А. 7, 18

Базили Франческо 18, 19

Балакирев М. А. 4, 8

Бартенева П. А. 73.

Бах Иоганн Себастиан 8, 57, 58, 63, 75, 78

Берлиоз Гектор 8, 39, 41, 71, 72, 73, 74

Бетховен Людвиг 8, 67, 68, 69, 70, 75, 79

Брюллоу К. П. 35

Булгаков К. А. 10, 54, 55, 56, 58

Бюссин 66, 67

Вагнер Иоганна 61, 62

Варламов А. Е. 7

Верди Джузеппе 19

Верстовский А. Н. 7, 18

Виардо-Гарсиа Полина 64, 65

Виельгорский Мих. Ю. 4, 18, 36, 37, 67, 70

Волков Н. С. 70

- Гайди Иосиф 8, 63, 64
Гейденрейх Л. А. 71, 74
Гендель Георг Фридрих 8, 23, 78
Герман 56
Гсте Вольфганг 70
Глинка Е. А. 40, 41, 43, 72
Глинка М. И. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 19,
21, 22, 24, 25, 27, 28, 31, 32, 34, 36,
37, 38, 41, 44, 45, 47, 48, 49, 54, 55,
56, 58, 59, 62, 64, 65, 68, 70, 71, 76
Глюк Христоф Виллибальд 8, 58, 59, 60, 61, 62,
64, 78
Гсголь Н. В. 25
Гретри Андре Эрнест 63
Грибоедов А. С. 18
Гризи Джульетта 71
Гулак-Артемовский С. С. 64, 65
Гуммель Иоганн Непомук 75
Гюльсен 61
- Даргомыжский А. С. 5, 8
Ден Зигфрид Вильгельм 22, 23, 56, 61, 63
Дубровский П. П. 47, 48, 64
- Железнов М. И. 7
Жуковский В. А. 31
Забелла В. Н. 47

Кароцци Энрико 24
Кашперов В. Н. 77, 78
Кёстер Л. 60, 61
Кизеветтер 63
Колмаков И. Е. 21
Кукольник Н. В. 40, 41, 42, 53, 57, 60, 63, 66,
68, 71

Леонова Д. М. 10, 54
Лермонтов М. Ю. 10, 55
Лист Ф. 16, 74, 75
Львов А. Ф. 8

Майер Карл (Шарль) 17, 75
Мегюль Этьен Никола 66, 67
Мейербер Джакомо 58, 59
Миллер Иоганн Генрих 17, 18
Моцарт Вольфганг Амедей 4, 64, 65, 66, 69
Мурсиано 45

Одоевский В. Ф. 3, 18, 26, 27, 38

Педро 54
Персиани Фанни 71
Петрова (урожд. Воробьева) А. Я. 9, 10, 28, 30
Пушкин А. С. 31, 35

Роллер А. А. 35
Ромберг Киприан 65

- Россини Джоакино 36
Рубини Джованни Баттиста 64, 65, 67
- Салтыков-Щедрин М. Е. 45, 62
Сенковский О. И. 38
Серов А. Н. 3, 5, 11, 12, 15, 25, 36, 37, 41; 76
Соловьева А. Ф. 29, 39
Стасов В. В. 3, 5, 25, 37
Стасов Д. В. 63
Степанов П. А. 6, 58
- Тальберг Сигизмунд 75, 76
Тамбурины Антонио 64, 65
Толстой Ф. М. (Ростислав) 5, 8, 46
Улыбышев А. Д. 4
- Филидор Франсуа 63
Фильд Джон 16, 17, 75
Финдейзен Н. Ф. 5
Флери В. И. 29, 44, 45
Флери Е. И. 29
- Шаховской А. А. 30, 31
Шестакова Л. И. 8, 49, 61, 62, 64
Ширков В. Ф. 33, 34, 76
Шопен Фредерик 74, 76
- Энгельгардт В. П. 48, 49, 57, 66



Редактор Е. Гордеева
Техн. редактор Р. Нейман
Художник А. Радищев
Корректор А. Ржечковская

Подписано к печ. 19-1-1954 г. А03422.
Формат бум. 69×92¹/₃₂. Бум. л. 1,37.
Печ. листов 2,75. Уч.-изд. лист. 2,04.
Тир. 17 500 экз. Зак. 1116.

Типо-литография Музгиза, Москва,
Щипок, 18