

МУЗЫКА ВЪ XIX СТОЛѢТІИ.

М. Б. — 1867
III. 1901

Идеи революціи 1789 г. отразились на складѣ ума и таланта Бетховена, а революція 1848 г. повліяла непосредственно внѣшнимъ образомъ на судьбу Рихарда Вагнера. Онъ вмѣстѣ съ русскимъ баринѣмъ, М. Бакунинымъ, отъ нечего дѣлать ставшимъ родоначальникомъ анархизма, — принималъ дѣятельное участіе въ Дрезденскомъ возстаніи, и вслѣдствіе того долженъ былъ въ 1849 г. бѣжать въ Швейцарію, гдѣ ему пришлось провѣсти болѣе десяти лѣтъ въ невольномъ отчужденіи съ арены уже начавшихся для него успѣховъ.

Въ своихъ революціонныхъ замыслахъ Вагнеръ едва ли не исключительно преслѣдовалъ интересы искусства вообще, а музыки въ особенности. Она, по его мнѣнію, находилась слишкомъ въ зависимости отъ привилегированныхъ классовъ общества, налагавшихъ на нее печать своихъ требованій и вкусовъ. Въ практическомъ смыслѣ революціонное увлеченіе Вагнера было безуміемъ, ибо король къ нему благоволилъ и будущее было вполне обезпечено. Этого Вагнеру было, однако, недостаточно: онъ хотѣлъ расширить сферу вліянія искусства на общество; ему казалось нужнымъ измѣнить для этого политическій строй послѣдняго, и такое стремленіе привело его къ участію въ революціонной попыткѣ.

Рихардъ Вагнеръ (1813—1883) началъ свое музыкальное поприще довольно обычнымъ путемъ, сдѣлавшись въ очень молодые годы капельмейстеромъ и усердно сочиняя музыку разнаго рода. Послѣ Магдебурга и Кенигсберга, онъ попалъ капельмейстеромъ въ Ригу (1837—39), но жажда болѣе широкаго поприща дѣятельности заставила его отправиться въ Парижъ, гдѣ онъ провѣлъ три года, тщетно стараясь пробить себѣ дорогу и добывая средства къ существованію дешевыми работами, вродѣ сдѣланныхъ имъ по заказу издателей клавирауцгуговъ *Кипрской Королевы* Гавелли или *Фаворитки* Донизетти.

Написанныя имъ во время пребыванія въ Парижѣ оперы *Риенци* (начатая въ Ригѣ) и *Корабль-Призракъ* (*der Fliegende Holländer*) были поставлены съ блестящимъ успѣхомъ въ

Дрезденѣ, куда онъ вслѣдъ затѣмъ и былъ приглашенъ въ качествѣ придворнаго капельмейстера.

Въ *Риенци* Вагнеръ находился еще подъ вліяніемъ Мейербера и Парижской Большой Оперы. Но вторая изъ названныхъ оперъ представляетъ уже крутой поворотъ въ сторону нѣмецкой романтической оперы, гдѣ его образцами были Веберъ и Маршнеръ. Введенная послѣднимъ драматическая сцена, гдѣ серіозныя мѣста свободно соединялись съ речитативными, послужила исходною точкой для самостоятельной манеры Вагнера, развившаго въ послѣдствіи идею Маршнера съ геніальной силой мастерства и таланта.

Въ 1844 былъ написанъ *Тамейзеръ*, имѣвшій огромный успѣхъ, а въ 1847 былъ оконченъ *Лоэнгринъ*, чѣмъ и закончился переходный періодъ дѣятельности Вагнера, когда онъ проявилъ уже новаторскія стремленія, но оставался еще очень близкимъ къ своимъ предшественникамъ, въ особенности къ Веберу съ его *Эвриантой*.

Политическія событія, вызвавшія бѣгство Вагнера въ Швейцарію, помѣшали постановкѣ *Лоэнгрина*, а сложившіяся обстоятельства грозили закрыть всѣ германскія сцены для оперъ его, еслибы не подоспѣла на помощь дѣятельность Листа, имѣвшаго тогда въ своемъ распоряженіи придворный Веймарскій театръ. Листъ, переселившійся около этого времени въ Германію, былъ уже восторженнымъ поклонникомъ таланта Вагнера и горячимъ сторонникомъ его реформаторскихъ идей. Онъ выступилъ сначала въ парижской печати съ восторженными статьями объ операхъ Вагнера, а въ 1850 поставилъ на сценѣ въ Веймарѣ *Лоэнгринъ*, имѣвшаго огромный успѣхъ, послѣ котораго популярность Вагнера стала быстро и неудержимо расти въ Германіи, хотя онъ самъ долго еще не могъ вступить на эту почву.

Вагнеръ былъ одаренъ несокрушимою энергіей, и тяжелыя обстоятельства жизни, казалось, только возбуждали его дѣятельность.

Первые годы изгнанія были посвящены уясненію для себя и другихъ новыхъ задачъ искусства, и къ этому времени относятся всѣ важнѣйшіе теоретическіе трактаты Вагнера: *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850); *Opera und Drama* (1851). Композиторская популярность автора заставила обратить вниманіе на эти книжки, породившія цѣлую литературу полемики

не закончившейся и до настоящаго времени, хотя дѣло Вагнера давно уже выиграно, и онъ еще при жизни достигъ ананенности и вліянія, безпримѣрныхъ въ исторіи музыки.

Въ своемъ общемъ направленіи Вагнеръ, какъ мы уже сказали, стремился къ расширенію сферы вліянія музыки. Въ мечтахъ объ искусствѣ національномъ и всемирномъ, онъ, однако, совсѣмъ не думалъ опрощаться до народа, а напротивъ, хотѣлъ поднять на свой уровень возможно большее число людей. Будучи геніальнымъ композиторомъ инструментальной музыки, онъ, тѣмъ не мѣяе, стался почти всецѣло музыкальнымъ драмѣ, отрекаясь отъ аристократическаго искусства оперы и симфоніи, въ особенности послѣдней. Онъ понималъ, что массы можно захватить гораздо болѣе сложнымъ искусствомъ музыкальной драмы, нежели симфоніей, и въ этомъ смыслѣ построилъ свой идеалъ художественнаго произведенія будущаго, а симфоніи пытался произвести смертный приговоръ, сказавъ, что послѣдняя симфонія была написана Бетховеномъ.

На музыкѣ Вагнера, между прочимъ, сильно отразилось вліяніе Берліоза, стремившагося къ опредѣленности музыкальнаго выраженія, ради чего онъ употреблялъ даже въ симфонической музыкѣ приѣмы, изъ котораго Вагнеръ вывелъ свои лейтмотивы. Опредѣленность музыкальных картинъ, блескъ оркестроваго изложенія, а также и гармоническая смѣлость французскаго композитора — не остались безъ вліянія на германскаго реформатора.

Вагнеръ покинулъ Швейцарію совершенно инымъ композиторомъ, нежели какимъ туда прибылъ. Тамъ были написаны *Тристанъ и Изольда* и большая половина тетралогіи *Кольцо Нибелунга*, въ которыхъ порвава связь со всѣми прежними оперными формами. Классическія формы тѣсно связаны съ групповыми отношеніями ближайшихъ тональностей, которыми онѣ опредѣляются; Вагнеръ совсѣмъ разрушилъ грани тональности, и уже по этому одному прежнія формы стали для него невозможны. Соединивъ приѣмы гармоническаго и контрапунктискаго письма на хроматической тональности, Вагнеръ достигъ небывалой роскоши и богатства гармоническихъ комбинацій, до сихъ поръ еще не опредѣленныхъ систематически музыкальными теоретиками. Подчинивъ въ своихъ теоріяхъ музыку слову, онъ обезсилилъ значеніе челоѣческаго голоса въ оперѣ,

предоставивъ ему почти исключительно декламационное поясненіе главнаго музыкальнаго содержанія, перенесеннаго въ оркестръ и не стѣсненнаго, такимъ образомъ, оковами слова. Создавъ символическую трагедію въ своемъ *Кольцѣ Нибелунга*, Вагнеръ долженъ былъ и въ музыкѣ прибѣгнуть къ символическимъ лейтмотивамъ, условно выражающимъ идеи, лица и предметы. *Кольцо Нибелунга* проникнуто философіей пессимизма. Въ своемъ послѣднемъ содавіи, также символической драмѣ-мистеріи *Парсифаль*, Вагнеръ изобразилъ философскую религію любви и прощенія, сблизивъ ее съ христіанствомъ.

Вагнеръ почиталъ для оперы необходимыми возвышенность характера сюжета, и соотвѣтственно тому у него и въ музыкѣ выпренность содержания переходитъ даже въ напыщенность. Нѣкоторые моменты дѣйствія чрезвычайно растягиваются въ его послѣднихъ произведеніяхъ, особенно въ *Кольцѣ Нибелунга*. Дѣйствующія лица у Вагнера рѣдко сходятъ съ котурна и говорятъ обыкновеннымъ языкомъ; болѣею же частью они являются олицетвореніемъ преувеличенія. Это выкупается необычайнымъ богатствомъ и силой его музыки. Въ Россіи, однако, сравнительно со всѣмъ остальнымъ цивилизованнымъ міромъ, оперы Вагнера прививаются очень мало. Мы разумѣемъ болѣе характерныя для Вагнера произведенія послѣдняго періода, остающіяся почти неизвѣстными у насъ. Быть — можетъ, мы слишкомъ свыклись съ реализмомъ нашего искусства, и большинству публики трудно мириться съ естественною преувеличенностью лицъ и положеній у Вагнера.

Совсѣмъ особнякомъ стоитъ у него опера *Нюрнбергскіе Мейстер-зингеры*, на бытовой сюжетъ изъ жизни Германіи въ XVI вѣкѣ. Это великолѣпное произведеніе многими признается за лучшее у Вагнера, и, намъ кажется, въ Россіи эта опера могла бы лучше привиться, нежели какая-либо другая; однако, ни одна изъ русскихъ сценъ до сихъ поръ не пыталась ее поставить.

Вліяніе Вагнера на музыку второй половины XIX столѣтія было огромное, и почти не было композитора, на которомъ бы оно не отразилось. Таки исключенія, какъ, на примѣръ, Брамсъ, весьма немногочисленны. Въ то же время Вагнеръ до сихъ поръ не имѣлъ, однако, выдающагося послѣдователя, который пошелъ бы

за нимъ по его пути, какъ шли за Бетховеномъ композиторы музыки инструментальной, или оперные за Мейерберомъ. За то частичное вліяніе Вагнера захватило не только музыку, но отразилось и на другихъ искусствахъ. Вопросы о степени и видахъ этого вліянія мы не думаемъ касаться, ибо это уже выходитъ за предѣлы нашей задачи. Но при обзорѣ музыки русской мы еще разъ вернемся къ Вагнеру.

Уничтоживъ всѣ внѣшнія грани музыкальных формъ и соотношенія тональностей, Вагнеръ, тѣмъ не мѣяе, давалъ въ своихъ произведеніяхъ цѣльность и однородность построенія, но признаки этихъ новыхъ формъ, несомнѣнно создающихся, теоретически еще не опредѣлены, а потому композиторамъ этого направленія остается руководствоваться природнымъ художественнымъ чувствомъ; если же его не оказывается въ достаточной степени, то могутъ получаться анти-художественныя произведенія.

Вагнеръ, какъ мы сказали, не имѣетъ прямыхъ преемниковъ въ области музыкальной драмы, но въ музыкѣ симфонической его вліяніе отражается, пожалуй, болѣе рѣшительно, и здѣсь иногда у его послѣдователей не оказывается того внутреннего чувства мѣры, какимъ обладалъ родоначальникъ направленія. Наиболѣе яркимъ примѣромъ въ данномъ случаѣ можетъ служить Рихардъ Штраусъ, пользующійся въ Германіи весьма значительною извѣстностью въ качествѣ композитора программной музыки. Талантливости Р. Штрауса отрицать нельзя, но, не подчиняясь никакимъ условнымъ, опредѣленнымъ стѣсненіямъ и не обладая внутреннимъ чувствомъ художественной мѣры, онъ впадаетъ иногда въ крайности, которыя мы не можемъ назвать иначе, какъ антихудожественными и антимзыкальными.

Въ Германской музыкѣ сильнѣйшимъ противѣсомъ направленію Вагнера былъ недавно умершій Йоганнесъ Брамсъ, очень значительный и серьезный композиторъ преимущественно симфонической и камерной музыки. Онъ совсѣмъ не увлекался изобразительною музыкой новоромантической школы Берліоза, Листа и Вагнера, оставаясь приверженцемъ музыки чувства и настроенія. Онъ шелъ по стопамъ Бетховена и Шумана, всегда чуждаясь внѣшнихъ эффектовъ и отличаясь суровымъ аскетизмомъ и даже сухостью стили, но

полною искренностью выраженія и настроенія.

Въ настоящее время Германія переживаетъ въ музыкальномъ отношеніи періодъ застоя, быть-можетъ даже упадка, послѣ чрезвычайно напряженной дѣятельности за послѣднія два столѣтія, отъ эпохи Баха и Генделя до Вагнера включительно.

Между прочимъ въ послѣднія 15—20 лѣтъ въ Германіи какъ будто проявляется реакція противъ Вагнера съ его возвышенностью тона и направленія. Реакція эта выразилась, на примѣръ, въ огромномъ успѣхѣ такихъ произведеній новѣйшихъ Итальянцевъ, какъ *Сельская честь* Масканьи, или низменнѣйшаго выраженія балаганно-фальшиваго паэоса *Паяцевъ* Леонавалло. Съ другой стороны, реакціей противъ Вагнера нужно считать такой же огромный успѣхъ *Гензель* и *Гретель* Гумпердинка, гдѣ на ряду съ поэтичною картиной въ лѣсу, является приторная поддѣлка подъ дѣтскую наивность и опереточная банальность.

Нельзя не отмѣтить и того факта, что, подъ вліяніемъ изобразительной музыки ново-романтической школы, многіе изъ наиболѣе выдающихся капельмейстеровъ Германіи пытаются придать и произведеніямъ Бетховена подобный же отбѣнокъ, что, по нашему мнѣнію, можетъ служить только признакомъ упадка вкуса въ пониманіи классической музыки.

Вообще музыкальная будущность Германіи представляется смутнымъ и неопредѣленнымъ. Недалекое будущее укажетъ, дѣйствительно ли это есть состояніе упадка, или же перехода къ чему-либо новому.

Небольшую группу скандинавскихъ композиторовъ слѣдуетъ считать внѣшнюю германской школы, хотя они не чужды и французскихъ вліяній. Наиболѣе выдающійся изъ нихъ Э. Григъ напоминаетъ Шуберта лиризмомъ своихъ сочиненій, среди которыхъ пѣсни и пѣсенныя формы занимаютъ видное мѣсто. Григъ ввелъ въ музыку элементъ норвежской народной пѣсни, имѣющей нѣкоторыя мелодическія особенности, вызывающія соотвѣтствующія особенности въ гармоніи. Искренность и поэзія, проникающія произведенія Грига, доставили большую популярность ихъ автору, принадлежащему къ лучшимъ явленіямъ въ музыкѣ второй половины XIX вѣка.

(Продолженіе слѣдуетъ).

Н. КАШКИНЪ.