ОПЕРНАЯ СЦЕНА НАШЕГО БОЛЬШАГО ТЕАТРА.*

XXIII.

То, что сказано было объ исполненіи *Жизни за Царя*, примѣнимо ко всѣмъ почти операмъ, и темы, напримѣръ въ *Фаустѣ* Гуно, берутся капельмейстеромъ Императорскаго театра немногимъ разнѣ лучше, нежели въ обѣихъ операхъ Гаккіи.

Можно бы, конечно, привести разныя интересныя детали исполненія хотя бы изъ только-что названныхъ оперъ, особенно изъ *Руслана и Людмилы*, но мы не хотимъ надоѣдать читателямъ однообразнымъ перечисленіемъ промаховъ великаго рода, зависящихъ, главнымъ образомъ, отъ полнаго невниманія къ требованіямъ и указаніямъ композиторовъ.

Мы попробуемъ опредѣлить общій характеръ вокальнаго исполненія на сценѣ Большаго театра, дающій ей особый оттѣнокъ, подобнаго которому намъ не случалось слышать нигдѣ.

Нѣсколько лѣтъ назадъ намъ пришлось встрѣтить въ фойе Большаго театра одного хорошаго итальянскаго пѣвца и большаго знатока иностранныхъ сценъ, который, воспользовавшись свободнымъ вечеромъ, отправился послушать русскихъ артистовъ, но опера шла не русская. Знаменитый артистъ въ одномъ изъ антрактовъ [illegible] нѣсколькимъ недоумѣніямъ, ибо слышалъ отъ знакомыхъ Московскій отзывъ о полномъ отсутствіи хорошихъ голосовъ на сценѣ Большаго театра, а между тѣмъ онъ слышитъ отличные голоса, съ какими въ Италіи можно произвести фуроръ. Вмѣстѣ съ тѣмъ мой собесѣдникъ замѣтилъ, что ему кажутся... странными нѣкоторыя темпо и оттѣнки. Онъ приписывалъ это особенностямъ *русскаго* вкуса...

Иногда слышатся такіе мнѣнія о томъ, что нашимъ вокальнымъ исполнителямъ не доставъ школы. Вотъ это въ большинствѣ случаевъ справедливо, поминая, однако, слово „школа" не въ элементарномъ, а въ высшемъ смыслѣ.

Подъ *элементарною* школой разумѣется постановка голоса, его техническая выправка и т. п., а *высшая* заключается въ умѣньѣ различать художественный стиль композиціи и соотвѣтственно тому исполнять его. Почти всѣ наши вокальные исполнители въ большей или меньшей степени владѣютъ элементарною школой, но на то никто почти не идетъ выше. Причина тому что большинство русскихъ оперныхъ капельмейстеровъ въ этомъ отношеніи, къ сожалѣнію, не богаче познаніями, нежели руководимые ими пѣвцы и пѣвицы, а иногда и уступаютъ послѣднимъ...

Стили русской, французской, нѣмецкой музыкальныхъ школъ опредѣляются произведеніями наиболѣе выдающихся ихъ композиторовъ, а стильность исполненія прямо опредѣляется его соотвѣтствіемъ намѣреніямъ композитора и вѣрностью ихъ [illegible] терпенія. Иногда употребляется выраженіе „дилеттантскій стиль", но въ такомъ случаѣ оно имѣетъ чисто отрицательное значеніе, ибо подъ нимъ разумѣется несоотвѣтствіе исполненія съ композиціей, то-есть безстильность, признаками которой могутъ служить произвольная вычурность оттѣнковъ выраженія, непониманіе гармоніи, ритмической конструкціи и т. д. Истинно провинціальные дилеттанты считаютъ неудобнымъ даже на фортепіано играть въ тактъ, опасаясь что тогда въ игрѣ ихъ не будетъ „души", а провинціалы-пѣвцы и того болѣе. Они, пожалуй, и правы, ибо, не умѣя проявить свою индивидуальность въ исполненіи указаній композиторовъ, они пытаются достигнуть того же хотя бы посредствомъ ихъ отрицанія, что и составляетъ главный общій признакъ дилеттантской манеры.

Дилеттантскій способъ исполненія примѣняется у насъ въ Большомъ театрѣ въ *самой широкой степени*.

Мы уже говорили объ этомъ по поводу *Жизни за Царя*; можемъ прибавить что подобные же пріемы употребительны и въ другихъ операхъ, за немногими исключеніями. Они порождаютъ удручающую безцвѣтность исполненія, наводящую на слушателей скуку и заставляющую ихъ кстати и некстати говорить о безголосіи нашихъ пѣвцовъ и пѣвицъ. Слушатель, положимъ, знаетъ, что исполняется прекрасное произведеніе, видитъ что артисты стараются о выразительности сколько могутъ, а впечатлѣнія между тѣмъ не получается; онъ дѣлаетъ изъ этого самый простой выводъ и распространяетъ слухъ что у пѣвцовъ нѣтъ голосовъ, [illegible] не имѣя возможности иначе объяснить свою неудовлетворенность. Въ такой безцвѣтности исполненіи мы видимъ одну изъ главныхъ, если не главнѣйшую, причину недовольства публики нашими артистами.

Самые нелестные и несправедливые отзывы о пѣвцахъ и пѣвицахъ Большаго театра мы услышите рѣшительно отъ всѣхъ Москвичей.

Намъ знакомы многіе изъ заграничныхъ оперныхъ сценъ, случалось иногда и на самыхъ крупныхъ изъ нихъ встрѣчать составъ труппы далеко не особенно блестящій, но нигдѣ не приходилось слышать такихъ безусловно отрицательныхъ отзывовъ публики, какъ у насъ. Главнымъ образомъ, жалуются на отсутствіе на императорской сценѣ голосовъ. Если взять огромный составъ нашей труппы, то въ ней лицъ утратившихъ голосъ или никогда его не имѣвшихъ найдется, конечно, не мало, но нельзя того же сказать о всѣхъ безъ исключенія, иначе Большой театръ оказался бы какимъ-то особымъ museom'омъ безголосія, что трудно себѣ представить, какъ бы ни слабѣ была компетентность лицъ заправляющихъ нашею оперною сценой.

Мы скорѣе согласны съ отзывомъ вышеупомянутаго италіянскаго артиста, замѣчавшаго отличные голоса, но также и странности въ исполненіи, только послѣднее выраженіе, по нашему мнѣнію, необходимо очень усилить.

XXIV.

Между пѣвцами весьма распространено заблужденіе что медленность темпа способствуетъ выразительности пѣнія. Конечно, въ извѣстной мѣрѣ это можетъ быть и справедливо; но еще справедливѣе что слишкомъ преувеличенное замедленіе темпа есть *мощная* истинной выразительности, но только въ рецитативахъ, но и въ каватинахъ и аріяхъ. Сверхъ того, при очень медленномъ вытягиваніи нотъ въ тембрѣ голоса очень скоро появляется сухость, зависящая отъ неестественной напряженности дыханія и постепенно возрастающая въ болѣе или менѣе длинномъ нумерѣ.

Намъ въ послѣдній разъ пришлось провѣрить этотъ фактъ, слушая два дня сряду молодаго тенора нашей императорской труппы, г. Собинова. Одинъ день онъ пѣлъ подъ управленіемъ г. Апранекса партію князя Владиміра, и въ каватинѣ его молодой, сочный голосъ звучалъ прекрасно. На слѣдующій день онъ пѣлъ Баяна въ *Русланѣ и Людмилѣ*, и когда началъ рецитативъ „*За благомъ вслѣдъ идутъ печали*" въ томъ жестоко медленномъ темпѣ, въ какомъ его у насъ исполняютъ, то мы просто не узнали тембра голоса пѣвца, настолько онъ вдругъ сталъ сушѣ и безцвѣтнѣе.

Въ томъ же спектаклѣ г-жа Збруева пѣла партію Ратмира очень исправно и музыкально. Однако, въ каватинѣ „*И вскарь и знойъ*" она произвела весьма небольшое впечатлѣніе, что мы приписываемъ опять невозможно медленному темпу, при которомъ никакой голосъ не можетъ сохранить красивой свѣжести тембра, а непрерывно получитъ болѣе или менѣе тусклый, сухой оттѣнокъ. Въ сохранившихся нѣсколько [illegible] бросаетъ *Руслана* Глинки обращаетъ каватину Ратмира: „*Andante cantabile assai*". — Характеръ пѣнію безпечный".

Такая манера чрезмѣрнаго замедленія не только наводитъ скуку, но въ то же время очень вредно отзывается на звучности голосовъ и служитъ, такимъ образомъ, одною изъ причинъ нелестнаго мнѣнія въ публикѣ о нашихъ пѣвцахъ.

Мы еще можемъ привести въ качествѣ противоположнаго примѣра гаку Эйхенвальдъ, которая почему-то не подавстся провинціалиему г. капельмейстера, по крайней мѣрѣ въ подходящихъ для нея партіяхъ, какъ, напримѣръ, Снѣгурочкѣ,—и поетъ очень просто, то-есть стильно, и своимъ дѣйствительно небольшимъ голосомъ производитъ нѣкоторое впечатлѣніе

Очень невыгодны для пѣвцовъ и тѣ странные эксперименты, которыми ихъ иногда подвергаютъ. Можно припомнить гаку Махарину, которой на чальство „пробовало" давать и Ортруду въ *Лоэнгринѣ*, и Купаву въ *Снѣгурочкѣ*; первая партія требуетъ могучаго низкаго регистра, а вторая чрезвычайно высока по тессиктурѣ. Только большая музыкальность молодой артистки позволила ей *отлично* вынести эти противоположные опыты, но, конечно, ни въ той, ни въ другой партіи она не могла произвести особенно благопріятнаго впечатлѣнія, слушателя съ полнымъ правомъ могли сказать что для этихъ партій у нее не хватаетъ голоса. А между тѣмъ партію Рогнѣды, которая, казалось бы, такъ подходитъ къ дрекстеньнымъ, ей начальство—не дало.

Какое, кажется, основаніе сдѣлать назначеніе о г. Трезинскомъ, слушая его въ партіи Фарлафа? Единственное, что эта партія и роль ему особенно не подходитъ; а голосъ у него, между тѣмъ, великолѣпный, только—распорядителямъ сцены надо умѣть имъ пользоваться...

XXV.

На основаніи вышеизложеннаго мы считаемъ себя въ правѣ сказать что въ вокальномъ исполненіи солистовъ нашей сцены господствуетъ, вмѣсто стильности,—манерность, притомъ самаго неприплекательнаго, провинціально-дилеттантскаго пошиба.

Мы потому упираемъ на провинціальность такой манерности, что въ данныя времена ея въ Москвѣ не было; она постепенно вводилась провинціальными артистами, поступившими на сцену Большаго театра.

Г. Альтани, прошедшій свою практическую школу въ провинціи, не оказалъ никакого сопротивленія напостыдно этой манерности, а въ послѣдніе годы даже совсѣмъ, повидимому, съ нею *освоился*, и насколько можно судить посторонняго сцены наблюдателю, сдѣлался ея энергичнымъ представителемъ.

Иначе мы себѣ не умѣемъ объяснить общаго состоянія вокальнаго исполненія на сценѣ Большаго театра, ибо капельмейстеръ въ оперѣ является такимъ вліятельнымъ лицомъ, которому прежде всего слѣдуетъ воздавать хвалы или выполнывать порицанія за ея общій художественный уровень, особенно при отсутствіи артистическаго директора.

Слушая три мѣсяца тому назадъ оперу въ Вѣнѣ, мы отнюдь не при-

* См. *Московскія Вѣдомости* №№ 36, 41 и 52.