

**Чешихин Всеволод Евграфович**

# **История русской оперы**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

УДК 93  
ББК 63.3  
В84

В84      **Всеволод Евграфович Ч.**  
История русской оперы / Чешихин Всеволод Евграфович – М.: Книга по Требованию,  
2023. – 277 с.

**ISBN 978-5-521-30231-4**

**ISBN 978-5-521-30231-4**

© Издание на русском языке, оформление  
«YOYO Media», 2023  
© Издание на русском языке, оцифровка,  
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг — не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель — вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания — решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



# Исторія русской оперы.

(1735—1900 гг.).

## I.

Введение. Два теченія въ средѣ западно-европейскаго музыкальнаго творчества: опера мелодическая (опера въ собственномъ смыслѣ слова) и опера декламационная (музыкальная драма). Закономѣрность обоихъ направленій опернаго искусства и стремленіе ихъ къ художественному синтезу, остающемуся недостижимымъ идеаломъ. Наличие тѣхъ же теченій въ исторіи русской оперы. Русская народная пѣсня, какъ особый матеріалъ, обусловившій своеобразие русской оперной музыки; особенности мелодическаго строенія и трудность искусственной обработки (гармонизаціи) русской пѣсни. Четыре періода въ исторіи русской оперы. Первый періодъ (1735—1835 гг.), подражательный. Первые русскія оперы итальянца Арайя; первое (переводное) либретто Тредіаковскаго. Русская оперетка-водевиль Оомина (1779 г.) и др. Первые попытки націонализма въ русской оперной музыкѣ: «Иванъ Сусанинъ» Кавоса, «Аскольдова могила» (1835 г.) Верстовскаго. Современники Кавоса и Верстовскаго, писавшіе оперы.

---

Искусство слова — искусство античной древности, искусство звука — искусство христіанскаго средневѣковья.

Слово возбуждаетъ опредѣленные, ясныя, точныя представленія въ умѣ слушателя; музыкальный звукъ возбуждаетъ неопредѣленные, неясныя ощущенія. Люди «поло-

жительные», привыкшіе довольствоваться заботами и мыслями о реальныхъ благахъ жизни, не любятъ музыки: съ нихъ достаточно искусства слова, т. е. литературы и поэзіи, если только они вообще обладаютъ эстетическою потребностью. Эллины, уравновѣшенные реалисты, по общему складу своего міровоззрѣнія, любившіе преимущественно внѣшнюю, реальную сторону жизни (не даромъ у нихъ процвѣтала скульптура, это реальнѣйшее изъ искусствъ) не были музыкальны. Они создали драму и трагедію, и допуская участіе музыкальныхъ инструментовъ въ скандированіи стиховъ со сцены, создали что-то вродѣ мелодрамы и мелотрагедіи, — но они не могли создать оперу. Ихъ драматическое творчество дало матеріалъ грядущимъ либреттистамъ — не болѣе. Эллинамъ, такимъ образомъ, суждено было положить основу лишь одному элементу оперы — оперному тексту, либретто.

Христіанство отвлекло людей отъ земли, открывъ ему широкія перспективы мистическихъ предчувствій. Для новой религіи, располагающей къ сладостной мечтательности, нужно было новое искусство, способное говорить сердцу языкомъ непосредственной эмоціи и смягчать нравы. Этимъ искусствомъ стала музыка, какъ необхо-

димая принадлежность христіанскаго богослуженія. Человѣкъ, недовольный реальнымъ міромъ, жаждущій считать себя сыномъ вѣчности, предавался религіозной меланхоліи; тутъ-то и понадобилась ему музыка; выражаясь словами русскаго поэта, средневѣковому человѣку дано было «два слуха»: «онъ слышалъ и церковный звонъ, и слышалъ вѣщій голосъ Духа». Христіанство разработало, въ тиши средневѣковыхъ монастырей и церквей, богослужебную, вокальную и инструментальную, музыку настолько, что положило основу другому элементу оперы—музыкальному.

Но то же христіанство вскорѣ обнаружило аскетическое пренебреженіе къ слову и къ логическому смыслу пѣснопѣній; для средневѣковаго человѣка не была мила земная реальность и конкретная опредѣленность, присущая слову, т. е. тексту пѣснопѣнія. Слово вскорѣ потонуло въ чисто музыкальныхъ излишествахъ и хитросплетеніяхъ «строгаго стиля», средневѣковаго контранункта; душа средневѣковаго человѣка плавала въ мистическомъ блаженствѣ, когда онъ слушалъ вокальную музыку, а о словѣ онъ позабывалъ. Создать оперу этотъ человѣкъ не былъ способенъ; онъ былъ одностороненъ, какъ эллинь — только съ другой стороны!

Лишь *эпоха возрожденія*, эпоха синтеза здраваго, реалистическаго взгляда на міръ и новаго христіанскаго богопониманія, могла побудить европейца искать синтеза двухъ искусствъ, сліянія слова и звука въ новомъ искусствѣ—въ оперѣ!

Творецъ первой европейской оперы, итальянецъ Каччини, въ предисловіи къ своимъ статьямъ «Nuove musiche», вышедшимъ во Флоренціи въ 1601 г., ясно и точно констатируетъ психологическую неизбѣжность появленія оперы, говоря \*):

«Когда во Флоренціи существовало превосходное общество Джованни Барди, графа Верньо, къ которому принадлежали не только большая часть дворянства, но также и первостепенные музыканты, образованные люди, поэты и философы, я, часто бывая въ немъ, по истинѣ долженъ сказать, что въ ихъ просвѣщенныхъ бесѣдахъ научился большому, нежели въ тридцатилѣтнихъ занятіяхъ контрапунктомъ. Они постоянно поощряли меня и доказывали неопровержимыми доводами, что не слѣдуетъ придавать особенной цѣны музыкѣ, мѣшающей какъ слѣдуетъ понимать слова, искажающей смыслъ и размѣръ стиха, то удлин-

---

\*) См. «Катехизисъ исторіи музыки» д-ра Г. Римана. Часть 2-я. Исторія музыкальных формъ. Переводъ Н. Кашкина. Москва. 1897 г. Стр. 70 и 71.

няющей, то сокращающей слоги ради контрапункта, губителя поэзии (*laceramento della poesia*), но убѣждали искренно предаться другой музыкѣ, столь превознесенной Платономъ и другими философами, утверждавшими, что въ троякомъ существѣ музыки первое мѣсто принадлежитъ слову, второе ритму и послѣднее звуку, а не наоборотъ; они настаивали на присоединеніи моемъ къ этому воззрѣнію, если я хочу, чтобы музыка трогала чувство слушателей и производила на нихъ то достойное удивленія дѣйствіе, какое восхваляютъ древніе писатели и вызвать которое контрапунктъ былъ безсиленъ. Когда я убѣдился, что произведенія нашихъ дней доставляютъ наслажденія, доступныя только уху, что, безъ пониманія словъ, разумъ (*intelletto*) остается безучастнымъ, тогда мнѣ пришло на мысль сочинять музыку, подобную до извѣстной степени гармонической рѣчи, въ которой (музыкѣ) я выказалъ извѣстное благородное пренебреженіе къ пѣнію (*nobile sperezzatura del canto*)...» Надо, очевидно, понимать: къ пѣнію многоголосному, полифонному, церковному, презирающему «слово».

Такимъ-то образомъ, въ исходѣ XVI вѣка, кружокъ знатныхъ флорентинцевъ при дворѣ Медичи, желая воскресить древне-эллинскую мелодраму или мелотрагедію, впервые ввелъ

въ поэтическую драму одноголосное пѣніе съ аккомпаниментомъ инструментовъ—реформа смѣлая, принимая во вниманіе господство многоголосной музыки à capella (безъ аккомпанимента). Для этого кружка Каччини (въ сотрудничествѣ съ Пери) написалъ первую оперу «Дафна» (либретто Ринуччини), впервые поставленную въ 1594 г. въ домѣ Джакомо Корси.

Изъ приведенной цитаты Каччини, явствуетъ лишь неизбѣжность новаго рода музыки (получившаго кличку «оперы» лишь въ половинѣ XVII вѣка; сперва господствовала кличка: «*drama in musica*» или «*drama per musica*»,—что Тредіаковскій совершенно вѣрно перевелъ: «драма на музыкѣ»),—но съ воззрѣніями Каччини, на приемы опернаго творчества, можно было спорить. А именно вопросъ объ отношеніи музыки къ тексту, былъ рѣшенъ Каччини совершенно субъективно, словами: «первое мѣсто — слову, второе ритму и послѣднее — звуку, а не наоборотъ». Насколько такое рѣшеніе вопроса поспѣшно, явствуетъ изъ того обстоятельства, что даже въ настоящее время, когда европейская опера насчитываетъ 300 лѣтъ своего развитія, взглядъ на правильное соотношеніе музыкальной формы и текста, далеко еще не установился, и въ сферѣ музыкальной критики и

эстетики вопросъ этотъ остается самымъ важнымъ и самымъ труднымъ для разрѣшенія. Предупреждаемъ поэтому, что предлагаемое нами въ дальнѣйшемъ изложеніи рѣшеніе этого вопроса, также субъективно, уклониться же отъ этого разрѣшенія значило бы отказаться отъ самой темы, которая, въ такомъ случаѣ, осталось бы безъ освѣщенія, безъ руководящей идеи.

Съ первыхъ же шаговъ своего развитія, европейская опера пошла по двумъ разнымъ путямъ, раздробилась на два теченія, сообразно господству слова надъ звукомъ или звука надъ словомъ, въ каждомъ изъ этихъ двухъ направленій. Уже съ XVII вѣка намѣчаются основныхъ два типа оперы: опера мелодическая (опера въ собственномъ смыслѣ слова) и опера декламационная (или музыкальная драма). Творецъ первой европейской оперы, Каччини, сразу избралъ второй типъ оперы, выказывая «благородное пренебреженіе къ пѣнію», стремясь прежде всего къ ясности декламации, что, разумѣется, обусловило преобладаніе «говорка» или речитатива подъ плавнымъ изліяніемъ пѣсни или кантилены. Послѣдователи Каччини (Монтеверде, Кавалли), слѣдовали тому же направленію, тому же чисто-драматическому стилю суровыхъ, разсудительныхъ флорентинцевъ,

соотечественниковъ Данте, называвшихъ этотъ стиль «сценическимъ» по преимуществу: «*stilo rappresentativo*». Но сынъ жизнерадостнаго и сердечнаго Неаполя, Скарлатти (1659 — 1725) сталъ основателемъ «неаполитанской» школы оперныхъ композиторовъ, культивировавшихъ прежде всего красивую мелодію (*bel canto*), независимо отъ цѣлей драматической выразительности; явилась, слѣдовательно, мелодическая опера. опера-концертъ, типъ опернаго творчества, по существу, противоположный музыкальной драмѣ.

Дуализмъ оперы, двойственность ея основного типа, продолжаютъ въ дальнѣйшей исторіи оперы; временами являются гениальные композиторы, которые какъ будто достигаютъ единства стиля, примиряютъ слово и звукъ на извѣстныхъ началахъ, которые, повидимому, должны остаться вѣчными образцами для подражанія (Моцартъ, Мейерберъ, Вагнеръ)... Но единеніе слова и звука на этихъ началахъ оказывается недолговѣчнымъ; слово и звукъ тотчасъ же, въ твореніяхъ слѣдующаго поколѣнія композиторовъ, распадаются, какъ два элемента, не обладающихъ надлежащею силою химическаго средства, въ непорочномъ химическомъ соединеніи. Даже въ теченіе жизни одного и того же компози-

тора, замѣчается діаметральная противоположность воззрѣній на отношеніе слова и звука въ оперѣ; примѣровъ множество: Верди въ «Травиатѣ», какъ мелодической оперы, и Верди въ музыкальной драмѣ «Отелло», Вагнеръ въ мелодическомъ «Ріенци», и Вагнеръ въ декламаціонномъ «Нибелунговомъ перстнѣ» и т. д. Неудивительно, что, въ теченіе всей исторіи европейской оперы два основныхъ теченія идутъ обыкновенно рядомъ въ лицѣ двухъ враждебныхъ музыкальных партій. Творецъ французской національной оперы, Люлли (1633—1687), родомъ флорентинецъ, представитель *stilo rappresentativo* и музыкальной драмы, принужденъ уступить мѣсто «неаполитанцамъ», т. е. мелодической оперѣ. Его постъ занимаетъ опять представитель музыкальной драмы, Глукъ (1714—1787) и выдерживаетъ борьбу съ представителемъ новой мелодической оперы, Пиччини; «глукисты» и «пиччинисты» одинаково могучи и многочисленны, и общественное мнѣніе, въ концѣ борьбы, такъ же колеблется, какъ и въ началѣ ея. Казалось бы, что гений Моцарта (1756—1791 гг.), воспринявшій въ себѣ элементы и итальянской мелодической оперы и французской декламаціонной, долженъ былъ дать въ «Донъ-Жуанѣ» образецъ примиренія двухъ основныхъ теченій.

Но, увы! Старая борьба музыкальных гвельфовъ и гиббелиновъ, XVIII-мъ вѣкомъ передана въ наслѣдіе XIX-му, точно хроническая болѣзнь. Веберъ, стремящійся къ внѣшне-драматической выразительности въ «Фрейшюцъ» (сцена въ волчьей долинь) принужденъ дѣлить славу съ медоточивыми мелодистами Беллини и Россини. Верди декламационными твореніями послѣдняго періода своей дѣятельности (Фальстафъ) побиваетъ самого себя, какъ итальянскаго мелодиста («Трубадуръ» и др.). Въ срединѣ вѣка, какъ будто достигнуто примиреніе: на сценахъ царитъ самодержавно Мейерберъ, подобно Моцарту, побывавшій въ двумъ «школахъ»—у итальянцевъ - мелодистовъ и декламаторовъ - французовъ. Но и это царство непродолжительно. Является новыи реформаторъ оперы, объединитель ея основныхъ теченій, Вагнеръ—и теоретически отрицаетъ Мейербера (дѣлая уклонъ въ сторону декламационной музыкальной драмы).. Но увы! практически, борьба все еще не разрѣшена, и Вагнеру приходится дѣлить въ европейскомъ оперномъ репертуарѣ мѣсто не только съ разностороннимъ Мейерберомъ, но и явно-односторонними мелодистами, каковы Гуно, Бизе и т. д.

Есть что-то поучительное въ перипе-