

Ларош Герман Августович

**Собрание музыкально-
критических статей**

Том 2. Часть 2

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
Г38

Г38 **Герман Августович Л.**
Собрание музыкально-критических статей: Том 2. Часть 2 / Ларош Герман Августович –
М.: Книга по Требованию, 2023. – 190 с.

ISBN 978-5-519-92506-8

ISBN 978-5-519-92506-8

© 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.

Замеченные отпечатки и неточности.

Напечатано:

Следует читать:

Стр. 29 11 строка сверху

сладко

гладко

Статьи: Четвертая симфония (стр. 149), Третья сюита (стр. 151) и „Концерты и вечера в память П. И. Чайковского“ (стр. 156) должны быть в том же порядке поставлены перед статьей „П. И. Чайковский, как драматический композитор“ (стр. 49).

Ларош о Чайковском.

„Нет абсолютной правды в звуках. Точно также нет в них и лжи: они подвижны и прекрасны, как фигуры танца; сфера их не есть сфера этики, правда и ложь им также чужды, как добро и зло, как плюс и минус. И страстная моя любовь к „правде“ шумано-берлиозо-листовской, и грустное примирение с фактом ее условности, и несправедливость моя к Петру Ильичу, и громкий его реванш на Западе за отечественную неблагодарность, и спор глукистов с пиччинистами, и блеск Люлли, и слава Монтеверде,—все это в конце концов подтверждает справедливость гансликовского скептицизма... Музыка не выражает ровно ничего. Но, живя во времени, она представляет аналогию со всем тем, что во времени живет“...

Так мыслил—теоретически упорно, практически ослабевая от напора новых и неожиданных музыкальных впечатлений, автор „исторического метода преподавания теории музыки“, Герман Августович Ларош; писатель на глазах которого совершалось блистательное утверждение Вагнера и Чайковского, росло значение Р.-Корсакова и Мусоргского, резко отделилось творчество Рих. Штрауса.—Многосложна была природа этого глубоко одаренного критика и несомненного художника, в котором непосредственные и очень живые восприятия явлений искусства подвергались постоянной переработке аналитика, идущего узаконенным путем формального мышления. И быть может одна из главных причин неясностей освещения в позднейших его работах (упрек, неоднократно к нему обращаемый) лежала именно в неуклонно возраставшем противоречии—тонкая и разнообразная впечатлительность музыканта выходила из подчинения раз навсегда установленным схемам классифицирующего ума. Видимая логичность и постоянство суждений Лароша не могут скрыть эту внутреннюю неустойчивость, в особенности поразительную в его оценках двух величайших современников—Вагнера и Чайковского. Не говорю о новой русской школе, где вкусы и умо-

направление критика остро столкнулись с неведомой до той поры стихией.

По личному признанию Г. А. действие „односторонней, ма-нерной“ (его слова) вагнеровской гармонии унесло его в 1863 году и „все еще влечет дальше и дальше“. „Собственно начал я безумствовать несколько раньше, так что семя 1863 года пало на благодарную почву. Всего „Лоэнгрин“ я, без либретто, зная только сюжет *en gros*, проглотил по четырех-ручному переложению: как теперь (1899 г.) помню знойный майский вечер 1862 года в Ащеуловом переулке около Сретенских ворот, деревянный домик Полянинова и низенький наш бель-этажик, эту неприветливую тесноту в тогдашней Москве, неряшливой, до-реформенной, полной липы и сирени; помню, как Н. Д. Кашкин, впоследствии коллега мой по консерватории и по прессе, принес толстый том и мы проиграли всю музыку от доски до доски.

Я опьянел сразу и через несколько дней, все еще пьяный, все еще напевая себе то *Welch holdes Wunder*, то *Heil deiner Fahrt* без слов, то внезапное пианиссимо в прелюдии, то антракт к третьему действию, то четыре аккорда Е-дур, Ас-дур, G-дур и С-дур в деревянных инструментах (перед *Athmes du nicht* в брачной комнате), то секвенцию секунд (малых, потом больших, разрешенных в терции, Тельрамунд перед поединком), по-ехал в Ревель, где провел лето и изредка слушал концерты *Kugcapella* в Катаринентале. *Kugcapelle*, между прочим, играла финал первого действия „Лоэнгрин“, без слов, то-есть без певцов-солистов и без хора. Оркестровая печать оказалась глубже фортепианной; второе впечатление пересилило первое“...

Здесь вспоминает чуткий художник. А через три-четыре года после первых впечатлений рассуждает стойкий в своих убеждениях-схемах мыслитель: „Самая обширная, самая выработанная, самая богатая великими именами—школа германская. Нельзя не отдать справедливости ее громадным заслугам, нельзя не преклониться пред величием и разнообразием ее произведений. Но нельзя также не видеть, что эта школа уже высказала свое содержание, что ее свежесть и непосредственность начинают выдыхаться, что она приходит в упадок. Упадок этот больше всего обличается тою отрицательностью направления, которая господствует в произведениях Вагнера и Листа, двух самых крупных деятелей германской музыки в последнее время. Исходная точка их деятельности—это отрицание всякой музыки, которая сама

себе цель; для них музыка только тогда получает *raison d'être*, когда она опирается на определенную поэтическую задачу. Искание в каком-нибудь искусстве чуждой ему опоры — симптом опасный и худой; симптом этот уже проявляется у великого музыканта, положившего начало упадку музыки, у Бетховена, на некоторые сочинения которого именно и опирается современное германское направление. Но явление, у Бетховена мелькающее в сонме других, явление „программной музыки“, теперь, у новейших музыкантов Германии, возводится в абсолютную теорию, в музыкальное евангелие: и многозначительно, что полу-музыкальные, полу-поэтические композиции Листа и Вагнера, эти странные амфибии двух совершенно различных миров, в то же время высочайшие произведения современной германской музыки; что с ними не идут ни в какое сравнение наилучшие сочинения консервативных музыкантов, как-то: Гиллера, Франца Лихнера, Раффа, Фолькмана; что таким образом все движение германской музыки действительно привело, в своем крайнем исходе, к разрушительной деятельности Листа и Вагнера. Но это еще не все. Техническое содержание самой этой музыки столь же отрицательного свойства, как и проповеди ее композиторов. Мелодия потеряла прежнюю органическую цельность, она разрознилась на мелкие отрывки, непрерывно повторяемые. Гармония также лишилась единства, сделавшись из диатонической и хроматической энгармонической: значение звуков систематически искажается, диэзы безпрестанно превращаются в бемоли, бемоли в диэзы; резкий эффект этого превращения, еще недавно величайшая редкость в гармонии, теперь становится избитым общим местом. Ритм еще недавно столь оживленный, легкий и подвижной, у Вагнера расплылся в безразличный ряд длинных, протяжных нот: это—обширное море звуков, в котором утопает всякий твердо очерченный образ. Наконец, инструментовка, конек нашего времени, у разбираемой школы до того изысканна и высижена, до того хитросплетенна и затейлива, что красноречиво изобличает необходимость, взамен человеческих, духовных факторов мелодического вдохновения, недостающего у ее корифеев, действовать внешними, механическими средствами. Таким образом, музыка Вагнера и Листа, несмотря на могучую оригинальность первого и на глубокомыслие и идеальный полет второго, несмотря на общую им обоим роскошную яркость и опьяняющую пряность стиля—музыка болезненная, подточенная

разлагающими историческими влияниями“. Это писалось в 1867 году, а через тридцать лет безрезультатной борьбы с „разлагающими историческими влияниями“ тот же „антивагнерист“ с обезоруживающею откровенностью посвящает этому предмету следующие замечательные страницы. „Когда же бранил я х о р о ш е г о (курсив Л.) Вагнера“, отвечает он на запросы читателей. „Хороший“ Вагнер гипнотизирует наше суждение, пленяет и сердце и разум, пленяет (курсив Л.) в буквальном, а не старом и обезцвеченном галантерейностью смысле, в котором слово это обыкновенно употребляется. Это пленение испытал я наравне со всем своим поколением, признавался в нем нередко и теперь прибавляю, что всегда объяснял мощную над собою и подавляющую власть творца „Лоэнгрина“ своею собственною ленью и происходящею от лени слабостью устоев, недостатком собственного стиля. Я думал: мы все „вагнеристы“, то-есть, мы все бредим вагнеровскими педалями, задержаниями, энгармоническими превращениями и прерванными каденциями только потому, что не развили собственной индивидуальности, не закалили собственной стали в холодной струе строгого контрапункта. Когда я в сумерки сажусь импровизировать и после трех или четырех минут беззаветных общих мест впадая в определенные, легко-узнаваемые диссонирующие последования и с сокрушением говоря себе: „опять и опять „Лоэнгрин!““ опять и опять „Зигфрид!““ опять и опять „Нюрнберг!“—я всегда при-совокупляю или подразумеваю: а если бы каждое утро по две странички контрапункта, в скоромные дни à la Палестрина, в постные—à la Жоскин, по воскресениям и в табели—à la Себастиан, тогда бы никакому этому невольному обез'яничанию и места не было бы. Импровизировал бы, худо-ли, хорошо-ли, но в полной мере таланта, хотя бы и микроскопического, но вышколенного, нормально-развитого и потому здорового, а не развращенного гашишем и ванилью. Так говорю я себе или подразумеваю (курсив Л.), пока не помню, что есть на свете Сергей Иванович Танеев, талант, именно вышколенный и нормально-развитой, булат, опущенный горячим в холодную, живительную струю. Уж он-ли не постился? уж он-ли не писал в строгом стиле? уж он-ли не упражнялся на трапедии канонов и в увеличении, и в уменьшении, и в удвоении, и в обращении, и в обратном движении, и „зеркальных“, и с загадками, и девизами? Уж кого-кого, а творца кантаты „Иоанн Дамаскин“

нельзя было заподозрить в слабости перед чарами Венераиной горы; если во всей России не найдется ни одного Парцивала, то этот, казалось бы, застрахован от искушений клинзоровых цветочниц. И когда мы узнаем, что самый добродетельный из нас хватил зелья никак не меньше, что в Орестейе бушует тот-же Вотан, свирепствует та-же легенда, что на прославление эсхиловского „добра“ пошли те-же краски, в которых роскошествовали преступные боги Эдды, das Ewig-Weibliche „Лоэнгрина“ и вообще „ндраву моему не препятствуй“ сверх-человеков, живущих по ту сторону добра и зла; когда мы узнаем, говорю я, что и Сергей Иванович Танеев—вагнерист, мы говорим: нет, этого не должно быть! Je l'ai vu et je ne le crois pas. Этот абсурд не из тех, к которым применимо августиновское *Credo quia absurdum*.—Чем нелепее, чем невообразимее насилие, совершенное Рихардом Вагнером над слухом и фантазией композиторов, печатных и рукописных, сильных и слабых, любителей и ученых специалистов, чем бессильнее против его власти традиция, школа, индивидуальность, возраст и национальность, тем сильнее—заключаю я—обаяние таланта. Короче и вернее: тем сильнее талант“. И немного ниже в той же статье. „Повторяю: если Сергей Иванович Танеев, архи-классик, архи-консерватор, сдался без капитуляции, если остальным русским, не имевшим его оружия, и подавно нельзя было думать о серьезной борьбе, то какова же должна быть сила нового завоевателя! Нужно Зигфридом быть, чтобы переломить божественное копьё.—Не знаю, достаточно ли я высказался ясно. Я желал бы выговорить себе право любить Вагнера, не признавая его авторитета, не принимая ни одного его догмата, сомневаясь в его честности, глумясь над его логикой. Любовь моя к „Валькирии“ или „Нюрнбернским певцам“, как у Фрикки к Вотану, безотчетна, сильнее разума, сильнее совести“. Вспоминая тут-же о своем „негодовании на музыкальные недочёты тех же „Певцов“, той же „Валькирии“, а тем более на философские, исторические и всякие иные недочёты „Kunstwerk der Zukunft“, „Oper u. Drama“ и пр. Ларош заявляет: „Мои упреки Вагнеру не основаны на каком бы то ни было личном вопросе“. — „Меня возмущает общее содержание и форма“.

Невозможно подробнее останавливаться на идущих вслед разбросанных характеристиках, в которых категорические отрицания пересыпаются восторженными оговорками. По Ларошу Ваг-

нер не рожден вокальным композитором, т. к. у него оркестр не в каких-нибудь исключительных случаях, а постоянно и нормально подавляет человеческий голос, подавляет и громом, и гармоническою густотой, и интересом содержания; он вообще „не оперный композитор“, и в то же время „не симфонист“, и тем не менее „изумительный музыкант“, „изумительный композитор“, а музыка „Нибелунгов“ и „Тристана“ не укладывается в категорию оперной, представляя с нею то „обманчивое сходство, что автор ее в молодости был оперных дел мастером и написал три-четыре оперы, полные чувственной силы, нерва и темперамента, хотя ремесленно-грубые или дилеттантски-незрелые, и что индивидуальный мотив и отпечаток его, несмотря на длинный путь развития, им пройденный, без труда узнаваем и в позднейших и в ранних плодах его музы“. Если оставить в стороне общие отрицания и определения Лароша, то выделится очень немного точных мыслей, характеризующих вагнеровские уклоны от „нормального“ развития и его недостатки тесно однако связанные и с достоинствами. „Вагнер очень бедный и очень банальный мелодист. Эта банальность растет в нем с годами, так что мелодический материал в „Золоте Рейна“, пожалуй, плоше такового же в „Риэнзи“, не говоря о богатейших, сравнительно, „Моряке-Скитальце“, „Тангейзере“ и „Лоэнгрине“. Затем он односторонний и манерный гармонист: гармония его до того жирна и чувственна (частые четырехзвучия, особенно доминантсептаккорд, вместо трезвучия), что иногда даже стесняет и душит экспрессию. Его опера принадлежит „не-мелодисту, опера без претензий на кантилену, нередко скрывающая главную мелодическую нить мало того, что в оркестре, а в одном из средних голосов оркестра. В голосе же, то-есть, в вокальной партии, или многочисленные повторения одной и той же фигурки, или простой *remplissage*, или редкая ариозная вспышка, и все это растянуто, сложно, громоздко и полно мудрёностей“. — „Его музыка очень бедна по описательным или изобразительным средствам. Одна и та же фраза в „Золоте Рейна“ изображает одно, в „Лоэнгрине“ изображала совсем другое“. В лице Вагнера совершился поворот—место хроматизма заступил или, иначе, к хроматизму присоединился энгармонизм, система „омнитоническая“, безбрежное плавание в сфере двенадцати полутонов, но безразлично (курсив Л.), но свободно понимаемых то как диэзы, то как бемоли. „Диссонанса—и больше, и меньше нежели у Баха, го-

раздо больше, чем у современников Баха и всех последующих „жидких“ мастеров;—такая тьма, что о ней одной можно писать (и пишут) целые книги. Нет прежней готической строгости, геометрической последовательности.; нет также того вздорного произвола, в какой так жалко и неопратно ввергаются подражатели, неспособные видеть дальше верхов; есть какая-то метода в беспорядке, новый, быть может, непонятный закон, как в песнопениях Вальтера фон Штольцинга перед нюрнбергским синклитом знатоков“.

„И все это является перед нами в вагнеровской оркестровке! Вот он—тропический лес, непроницаемый, тысячеголосный, удушливый, яркий и темный, смертоносный и неудержимо-влекущий! Смертоносный для певцов, для вразумительности словесного текста, смертоносный для гармонического совокупного действия „ге-замткунстверка“. И во всем этом сказывается единая душа, единая культура, единая судьба, единый недочет и единое сказочное богатство“.

Отношение Лароша к Вагнеру есть характерное отношение его ко всей современности и определить существенные черты авторской личности одного из наиболее оригинальных русских мыслителей в музыкальном искусстве живее всего можно, исходя из этих выразительных, на наш взгляд, разномыслий и разночувствий, сплетающихся в один цветистый клубок, причудливо подобранных нитей. Его писательский образ не сохранился для общества в ясных контурах, его называли либеральным консерватором, консервативным радикалом и т. п., столь же малопонятными и необидительными обозначениями, заимствованными из терминологии иного лексикона, не распознав глубокого разрыва между Ларошем — метафизиком и Ларошем — эмпириком, критиком, отстаивающим известную доктрину и слушателем очень насыщено воспринимавшем наиболее яркие достижения в музыкальной культуре, правда лишь европейского типа. Совершенно неодолимой преградой оказалось для него творчество Мусоргского, органически им неприемлемое; для поклонника и проповедника „милых бельгийцев и венецианцев“ XVI—XVII столетий отсутствие всяких признаков установленных норм цивилизации в авторе „Бориса“, и отрицание выработанных приемов музыкальной изобразительности есть „явное нарушение приличий“. Мусоргский—„патагонец“, представитель мнимого, ложного музыкального прогресса. То, что сейчас звучит устарелым, наивным

и ненужным парадоксом, в свете исторической перспективы, для писателя такого масштаба, каким был Ларош, является законченным мировоззрением, не потерявшем своего смысла в наши дни. Выяснение мотивов враждебности к музыке великих предчувствий и глубоких психологических характеристик не только лиц, но и масс может дать ценные выводы, т. к. известно, что Ларош по своим общественным взглядам принадлежал к левой части русской интеллигенции. Степень левизны в социальных убеждениях не стояла у него ни в каких отношениях с местом, занимавшимся им на позициях искусства. Для него, ведущего идеологию от утверждения монументальных образцов строгого стиля с их „красотами суровыми и целомудренными, прозрачными и безмятежными, неподобно выражавшими религиозный экстаз и глубокий мир верующей души“ были недоступны новые красоты, по иному суровые и экстатичные, где неразрывно сосуществуют мятеж и страдание.

Недаром в одной из последних своих, выше цитируемых статей Ларош с горестною искренностью бросил такое признание. „Констатирую всеобщий поворот не в пользу моей „правды“, а в пользу „правды“ моего покойного друга (П. И. Чайковского) и целой фаланги новых людей, все менее и менее для моего чувства понятных. Нет, не нравится (курсив Л.) мне „выразительность“ и „характеристика“ у композиторов, стоящих на рубеже двух веков“. В этом, и ни в чем другом коренное расхождение критика с боевыми стремлениями вперед зовущих, ибо „внутреннее содержание“, новые грани все расширяющихся и вместе с тем утончающихся психологических конструкций ломали стройную систему „текучей архитектуры“ и неизбежность исторически сложившихся форм.

От этих сведений и наблюдений перейдем теперь к интересующему нас вопросу об отношениях Г. А. Лароша к наиболее близкому ему лично и по музыкальным тяготениям композитору—П. И. Чайковскому.

Принято думать, что пропагандистом в печати творчества автора шести симфоний был именно Ларош. Пересматривая теперь весь относящийся сюда материал, который удалось собрать, приходишь к заключению, что только отсутствием серьезных и полных оценок деятельности великого композитора при жизни,