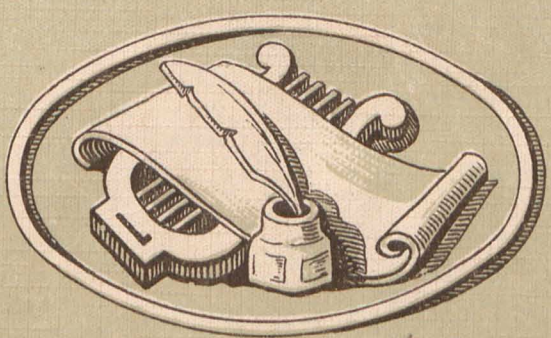
13-17
12 737
Р 190
П2

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

ЛЕТОПИСЬ МОЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ И С ДОПОЛНЕНИЯМИ
А. Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР
МОСКВА. 1928

В 171
437

Р 190
112
18 вкл

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

ЛЕТОПИСЬ МОЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

(1844—1906).

3-е издание, исправленное и дополненное (по рукописи), с введением и примечаниями А. Римского-Корсакова и приложением указателей, а также хронографа за последние полтора года жизни автора „Летописи".

С иллюстрациями в тексте и на отдельных листах.

XXVIII-9856

Государственное Издательство
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР
Москва—1926

Главлит № 62234 Москва, 1926 г Тираж 2.000 экз.
Потопечатня Госиздата, Колпачный, 13. Тел. 11-85. Зак. 1057.

ПРЕДИСЛОВИЕ
К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ.

Настоящее издание отличается от двух предыдущих (Петербург, 1909 г. и 1910 г.), вышедших под редакцией Н. Н. Римской-Корсаковой, во-первых, добавлениями в тексте, извлеченными из автографной рукописи, ранее исключенными согласно воле автора (см. Введение стр. 13); во-вторых, подстрочными примечаниями редактора настоящего издания; в-третьих, его же общим Введением; в-четвертых, Хронографом жизни Н. А. за последние полтора года и, наконец в-пятых, некоторыми дополнительными приложениями и указателями имен и предметов.

При составлении подстрочных примечаний, редактор придерживался принципа—избегать, по возможности, того, что носило бы характер комментария или самостоятельного дополнения к тексту. Он ограничивал свою задачу исправлением хронологических неточностей, раскрытием оговоренных и неоговоренных автором запамятований или сообщением библиографических данных. Лишь в отдельных случаях им допущены в этом отношении исключения в пользу документов освещающих то или иное место в тексте „Летописи".

Хронограф составлен всецело на основании документов, или почерпнутых в архиве самого Н. А. или предоставленных различными лицами в распоряжение редактора.

В датировке событий, как в тексте, так и в примечаниях и хронографе, сохранен старый стиль, во избежание лишней путаницы и переделок в документах. Орфография

всюду проведена новая. Даты написания частей „Летописи“ перенесены в текст в скобках. Все примечания самого автора помечены как таковые.

Редактор считает приятным долгом выразить здесь свою живейшую благодарность С. П. Белановскому, С. А. Дианину, В. Д. Комаровой, А. А. Ларонду, С. С. Попову, М. Н. Римскому-Корсакову, В. И. Саитову, В. И. Суку, М. О. Штейнбергу, Б. П. Юргенсону и В. В. Ястребцову за любезное содействие в его работе, выразившееся в предоставлении документальных материалов, или в различных ценных указаниях.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ.

„Летопись моей музыкальной жизни" оправдывает свое название. Действительно, как автобиография в настоящем значении этого слова, она не может удовлетворить вполне; в ней Николай Андреевич говорит главным образом, даже почти исключительно (кроме главы о заграничном плаваньи), о событиях своей музыкальной жизни. Но даже и музыкальная жизнь местами изложена недостаточно подробно, что особенно заметно в конце „Летописи". Уже начиная со второй половины 90-х годов изложение становится чем дальше, тем более сжатым, как будто Н. А. спешил окончить свой труд к положенному сроку. Тем не менее, „Летопись" представляет очень ценный биографический матерьял, что и побудило меня поторопиться выпустить ее в свет.

Приготовляя к печати „Летопись моей музыкальной жизни", я руководилась тем, что при жизни Н. А. не раз высказывал, а именно: при издании после его смерти „Летописи" во-первых, сделать некоторые необходимые в данное время сокращения; во-вторых, сгладить местами слог; в третьих, проверить некоторые числовые данные, не вполне точно установленные. Благодаря любезному содействию В. В. Ястребцева числовые данные по возможности проверены мною. Кроме того, для удобства читателя мною сделано разделение на главы. В подлинной рукописи такого разделения нет, но есть местами на полях обозначения, которыми я и пользовалась для обозначения содержания глав; там же, где никаких обозначений на полях не было, приходилось их делать самой.

Встречающиеся в „Летописи" откровенные и строгие суждения о некоторых умерших и ныне живущих деятелях, как мне кажется, не могут никого оскорбить в силу того, что Н. А. одинаково, если не более откровенно и строго судит и о себе, о своих поступках и музыкальных сочинениях.

„Летопись" писалась в разные годы, иногда с большими перерывами; напр. окончание лета 1893 года в Ялте напи-

сано через десять лет после описания его начала и середины. Все означенные в рукописи года и месяцы помещены мною в выносках в том порядке, как они находятся в рукописи; следует заметить, что иногда долго не встречается пометок ни года, ни месяца.

„Летопись" доведена до августа 1906 года. В последних строках ее, исполненных какой-то затаенной грусти, говорится о дневнике, за который намеревался приняться Н. А. Но это намеренье так и осталось невыполненным. Нашлось в переплетенной толстой тетради шесть заметок: четыре от 1904 года и две от 1907. В первой заметке от 5-го марта 1904 года, которую я привожу здесь целиком, говорится: „Я несколько раз втечение последних 15-ти лет собирался начать свой дневник, но постоянно откладывал и откладывал. В настоящее время думал начать его с 1-го января этого года, но и на этот раз не собрался. Наконец твердо решил приняться за него с 6-го марта, когда мне стукнет 60. Сегодня, накануне сего события, вкратце изложу все, случившееся в моей музыкальной жизни с начала нынешнего года, а с завтрашнего дня поведу свою летопись в виде дневника". После этой заметки идет изложение событий музыкальной жизни, начиная с января 1904 года, которые описаны и в „Летописи", а через несколько страниц сделана надпись: „Дневник", после которой помещены две заметки от 6-го и 9-го марта того же года. На другой стороне той же тетради нашлись еще две небольшие заметки от 28-го и 29-го ноября 1907 года и более ничего.

Таким образом, последние полтора года жизни совершенно не затронуты Николаем Андреевичем. Сочинение „Золотого Петушка", постановка „Китежа" на Мариинской сцене и поездка в Париж весною 1907 года нигде не упомянуты. Почему он не описал этих интересных событий своей музыкальной жизни—неизвестно. Я думаю это можно об'яснить тем, что, пока Н. А. сочинял „Золотого Петушка", он был, как и всегда, поглощен сочинением, отдавался ему вполне и не мог уже заниматься чем-либо другим. Вся его „Летопись" написана в промежутках между музыкальными сочинениями. А когда работа над „Золотым Петушком" окончилась, стала уже подкрадываться болезнь; с нею постепенно уменьшалось прежнее бодрое и жизнерадостное настроение и не было больше охоты вести свою „Летопись". С декабря 1907 года болезнь уже сильно давала себя чувствовать' одышка мешала скорой ходьбе, чувство утомления мешало занятиям, наконец, все это привело к припадкам удушья в апреле и к смерти 8 июня 1908 года.

Н. Римская-Корсакова.

С-Петербург.
12 января 1909 года.

ВВЕДЕНИЕ.

„Летопись моей музыкальной жизни" с самого появления ее в печати заняла место *важного источника для русской музыкальной историографии*,—важного в двух отношениях: и как памятник, охватывающий многоразличные события русской музыкальной жизни второй половины 19-го века, и как психологический документ, освещающий многие черты и эволюцию художественной личности одного из виднейших представителей музыкального творчества в указанную эпоху. Невозможно перечислить все случаи ссылок на „Летопись", цитат из нее и доказательств, построенных на фактах, засвидетельствованных на ее страницах.

Наряду с таким общим признанием „Летописи" за источник большой содержательности и достоверности, до сих пор мы не имеем попытки серьезного критического анализа ее, как исторического и психологического документа. Нельзя же считать за образец подобной попытки тот или иной газетный отзыв, которым русская музыкальная критика приветствовала—в кавычках или без кавычек, в зависимости от лагеря—появление „Летописи" в 1909 году. Вся эта численно довольно обширная литература сводится в лучшем случае к беглой общей оценке и более или менее обстоятельным—в рамках фельетона—аннотациям наиболее интересных страниц „Летописи".

Отнюдь не беря на себя здесь, по разным причинам, ответственной задачи полного историко-критического, психологического и литературного анализа „Летописи", я все же полагаю не лишним поделиться некоторыми наблюдениями и соображениями, которые могут облегчить правильный подход к „Летописи" и содействовать об'ективной оценке ее содержания и личности ее автора.

Подстрочные примечания, сопровождающие текст настоящего издания, кроме своего прямого назначения (исправление мелких хронологических ошибок и неточностей в описании событий, раскрытие оговоренных и неоговоренных

запамятований), могут в общем служить косвенным доказательством *большой достоверности всей фактической стороны содержания „Летописи"*. Память Н. А. работала, в общем, чрезвычайно отчетливо. Впрочем, из его писем к разным лицам можно видеть, что он не всегда доверял этому источнику, прибегая иной раз и к вспомогательным средствам ввиде тех или иных документов своего архива (письма, программы, газетные вырезки и проч.).

При изучении любого литературного памятника в первую очередь встает вопрос о его авторстве. В тех же случаях, когда авторство бесспорно, вступает в силу аналогичный вопрос, именно, какому моменту, какой стадии и эпохе в эволюции личности автора соответствует изучаемый памятник. Так выростает вопрос об истории данного памятника или документа.

„Летопись" в значительной своей части—книга о самом себе. Она охватывает почти всю жизнь ее автора. Обыкновенно такие мемуары с автобиографическим уклоном пишутся в конце жизни, раскрывая конечный итог собирательной работы памяти. Клубок воспоминаний разматывается в таких случаях при полной жизненной нагрузке.

С „Летописью" дело обстояло значительно иначе. Она написана не сразу и не в порядке последовательности жизненных событий, а в *несколько приемов и чересполосно*. Хронология возникновения отдельных ее частей приблизительно следующая (говорим приблизительно, так как не все части „Летописи" имеют датировку их написания). Описание детства и юношеского периода—зачаток наибольшей давности. Эти страницы, составляющие ныне первую и вторую главы, изложены еще в 1876 г. (I гл.) и 1887-88 г. г. (II гл.).

Почему именно летом 1876 года Н. А. почувствовал желание углубиться в свои детские годы?

Лето 1876 года, как можно видеть из „Летописи", было посвящено, наряду с другими работами (секстет, хоры a capella), изучению сборников русских народных песен. Думается, что именно интерес к песне послужил для Н. А. толчком к закладке первого кирпича будущей „Летописи". Припоминая слышанные в детстве народные песни и прибегая с той же целью к помощи музыкальной памяти своей матери, Н. А. невольно вовлекся снова в Тихвинский мир и быт; кстати, вероятно, в изображении этих страниц он не упустил случая использовать живого свидетеля поры своего детства—ту же Софью Васильевну.

Чем об'ясняется следующая кратковременная вспышка интереса к автобиографической записи в 1887-88 гг.—ответить трудно. Возможно, что тут косвенно сказывается влияние не столько положительного, сколько отрицательного обстоятельства—начала решительного отмирания отношений к Балаки-

реву, т. е. в своем роде начала завершения целой эпохи в жизни Н. А. Впрочем, на этот раз он только подошел к изложению своих былых отношений с Милием Алексеевичем (II гл.), не успев втянуться в дальнейшее или не чувствуя себя еще для того достаточно созревшим.

Следующий короткий период, втечении которого возникает около трети всей „Летописи"—это весна и лето 1893 года. За этот срок изложены главы III-VII, XI-XIV и XXII. По содержанию эти главы охватывают следующие события: знакомство с Балакиревым, сближение с ним, первые шаги на композиторском поприще, жизнь кружка в ранний период, дальнее плаванье, возвращение к сочинению и жизнь Балакиревского кружка в половине 60-х годов; далее (гл. XI-XIV)—период от лета 1872 г. до 1877 г., т. е. эпоху изучения технических средств современной музыки и собственного технического перевооружения, и, наконец, (гл. XXII)—ближайший по времени записи сезон 1892-93 года.

Как отзвук того же импульса к автобиографической записи, внутреннюю природу которого мы постараемся вскрыть дальше, можно рассматривать, повидимому, страницы, посвященные периоду от 1878 по 1881 г. и написанные в 1895 году.

После почти десятилетнего перерыва Н. А. берется снова за свои воспоминания. Подавляющее количество написанного в этот последний период приходится на 1905 и 1906 г.г. (точнее даже на 1906 год).

Это главы VIII– XI (1868—72 г.), XVIII (1881—82), XIX—XXI (1883—92) и XXIV – XXVIII (1895—1906). Лишь небольшая часть— конец главы XXII и гл. XXIII—датируется 1904 годом.

Как можно видеть из этих данных, время, отделяющее запись отдельных событий *от них самих*, очень различно. Оно то настолько укорачивается, что́ летописец становится к ним совсем вплотную (1893 г.), то сильно удлиняется (запись 1906 г. о периоде 1866 – 67 г.г.). Этим отчасти об'ясняется разница, как в детальности изложения отдельных частей (особенно подробна запись музыкальных событий сезона 1892—93 г.г, постановка „Млады" и проч.—см. гл XXII), так и в четкости и чистоте воспоминаний (наибольшее количество хронологических ошибок приходится на 60-ые годы).

Однако, не менее существенны и другие условия, определяющие работу памяти, именно, те обстоятельства внутренней жизни, при которых события в свое время переживались и позднее воскресали в процессе записи. Если в отдельных главах чувствуется известное увлечение описываемыми предметами, определенная воля к охвату конкретных живых картин и образов (Балакирев, Бородин, Мусоргский,

Лядов, Беляев), то в других случаях запись приближается почти к конспекту, создавая впечатление, будто велась она автором через силу, из одной потребности довести изложение до конца.

С другой стороны, сопоставление основных дат работы над „Летописью" (1893, 1905 — 6 г.г.) с соответствующими эпохами внутренней жизни дает право сделать следующий существенный вывод. Большая часть „Летописи" возникла в периоды творческого упадка, утомления, общей депрессии, а то и более глубоких внутренних кризисов. „Летопись" среди длинного ряда художественных произведений Н. А. находится на положении не родного его детища, а как бы пасынка.

Уходя с головою в работу, Н. А. не умел размерять и щадить своих сил. Нервный расход в периоды творческого под'ема бывал у него несомненно очень велик. Наружное спокойствие—результат большой выдержки и внутренней дисциплины—не позволяло со стороны судить о скрытых волнениях и незнающем отдыха, безжалостном напряжении сил. Неизбежный в такие периоды перерасход энергии сказывался после в чувстве утомления и в общей депрессии. Увлечение сменялось упадком, фантазия временно умолкала, и на фоне опустошения, вызванного творческой грозой и бурей, поднимал свою голову суровый и черствый разум. Н. А. и помимо подобных отливов, обусловленных перебоями в творческой работе, был в известной мере предрасположен—и по натуре, и по воспитанию—к обнажению рассудочного дна своей души—в форме ли нарочито скептической самоглядки, суровой до придирчивости самокритики или суховатого и прямолинейного пересмотра художественных явлений и своего отношения к людям.

Все эти черты, характерные для очередных периодов творческой безработицы, в усугубленном виде встают перед нами в более критические и болезненные эпохи. Именно к последним относится довольно продолжительный период от 1890 по 1893 год. „Новые веяния" в Беляевском кружке, о которых Н. А. упоминает в XXI главе „Летописи" и которым посвящает более откровенные строки в письмах к С. Н. Кругликову, разочарование во многих окружающих художественных явлениях, казавшихся долго бесспорными, усталость от предыдущих годов творческой деятельности, отмирание отношений к Балакиреву, опостылевшие условия службы по Капелле и ряд семейных невзгод—все эти причины внесли свою долю в болезненные, и физически и душевно, переживания 1890—1893 годов.

Вернувшись в 1891 году из-за границы (Н. А. пришлось оставить семью и больного ребенка в Швейцарии из-за начальнического каприза Балакирева, который, приурочив воз-

вращение Н. А. к своему от'езду в начале августа, в действительности довольно долго, без всяких видимых оснований, не пользовался своим отпуском), Н. А. писал Надежде Николаевне: „Когда я был за границей, мне казалось, что вот не хватает мне музыки; а теперь она, оказывается, мне вовсе не нужна" (письмо от 15 августа 1891 г.). В другом письме, передавая свои впечатления от прослушанных у Беляева новых пьес русских авторов, Н. А. характеризует их в одном случае выражением „скучно", в другом—„мелко и ничтожно", в третьем—„сухо и безжизненно", хотя речь идет об именах очень ему близких. „Словом", прибавляет он, „красивые гармонии, сплетения, мелодические фразы—меня решительно не трогают, все мне кажется сухо и холодно. „Млада" решительно холодна, как лед. Вот Бетховенский квартет или симфония—другое дело. Техника и разработка там только форма, а все проникнуто жизнью и душою... Полагаю, что большая часть русской школы — не музыка, а холодное и головное сочинительство.... Пожалуй, что с такими мыслями и сочинять следует бросить, но если мысль и чувства верны, то и следует... Не сожалей..., что я разорвал записную книжку в порыве дурацкой злобы и что теперь я не припоминаю того, что там было. Право, все, что там было записано — не стоит и гроша..." (письмо от 21-го августа 1891 г.).

Здесь не место допытываться, каковы конечные причины подобного тягостного разочарования в том, что так еще недавно было кровно близко и мило. Для нашей цели достаточно самого факта.

Напомню, что мысли, здесь цитированные, стали одолевать Н. А. в бесплодное для него лето 191 года, связанное с трудною и неудачною поездкою всем семейством (из 8-ми человек) в Швейцарию, поездку, вызванную болезнью младшей дочери Н. А. Те же мысли не оставляли Н. А. и в сезон 1891 — 92 г., отмеченный для него несостоявшейся постановкой „Млады" — из-за казенно-театральной волокиты. К лету 1892 г. скептическое раздумье стало принимать упорную форму попыток довести свои тревожные мысли об искусстве вообще, о русской школе и о самом себе до полной ясности и философской обоснованности (см. гл. XXII). Вслед за усиленным напряжением, вызванным этими занятиями, к осени 1892 года стало обнаруживаться мозговое переутомление в клинически-яркой форме (приливы к голове, спутанность мышления, навязчивые идеи, потеря аппетита и т. д.).

Параллельно с этой внутренней разладицей и болезненными явлениями в период 1890 — 93 годов идет затяжной процесс распада отношений с Балакиревым, процесс тем более болезненный, что протекает он в условиях продол-

жающейся совместной службы, а следовательно, и необходимости до поры до времени варить служебную кашу в опостылевшей Капелле, с опостылевшим человеком.

Весна и лето 1893 года — время записи значительной части воспоминаний — это те несчастные месяцы, когда на глазах Н. А. и Н. Н. умирала их младшая дочь. День за днем тянутся безрадостные месяцы в Ялте, на этот раз, как на-зло, неприветливой. Раздумье над собственным творчеством еще не изжито; исцеление в виде новой, увлекательной работы еще не пришло, и творческая воля молчит. С Капеллой, хотя и покончено внутренно, но служба в ней висит по-прежнему тяжелым гнетом над душою. Вот несколько выдержек из писем, относящихся к рассматриваемому периоду

„Я начал продолжать", пишет Н. А. из Ялты старшему сыну, „свои воспоминания, но встретил затруднения с годами, и мне необходимо иметь некоторые справки, о чем я хочу написать Трифонову" (Ялта, 26-го июня). „Я пишу свои воспоминания и, за неимением под рукою разных материалов, нужных, чтобы припомнить старые годы, (напр. программы концертов и проч.), я описал сезон 1892—93 г. Но и эта работа вводит меня в сомнение: следует ли ее продолжать" (Ялта, 14 июля). „Иногда принимаюсь за воспоминания, но все это делается как-то вяло и лениво.... Такого отсутствия энергии я никогда не испытывал..... Да и в самом деле, какая тут может быть энергия, когда чувствуешь над собою нечто тяжкое, висящее, но не падающее пока". (Ялта, 20-го июля). „По вечерам я хожу по саду и смотрю на звезды" (Ялта, 3 августа) „Мы как-то здесь оцепенели в умственном и нравственном отношении, живем изо-дня в день и стараемся не говорить о булущем" (Ялта, 5 августа). „Я решительно ничего не могу делать эти дни; хожу большей частью из угла в угол или сижу и курю без конца" (Ялта, 9 августа).

Из этих кратких отрывков можно составить себе в целом довольно ясное представление о душевном состоянии Н. А. в течение лета 1893 г.

Приведенные данные о годах кризиса 1890—93 г. с некоторыми ограничениями применимы и к следующему периоду, когда также возникла значительная часть „Летописи"—, к годам 1905—906 г. Здесь мы снова имеем дело с волной усталости и ослабления творческой энергии, правда, не столь сложно обусловленной и потому менее дезорганизующей личность Н. А. Упоминая в „Летописи" о лете 1905 г., веденном в имении „Вечаша", Н. А. характеризует свое состояние словами: „сбитый с толку историей с Консерваторией, я долго не мог за что-либо приняться" („Летопись", гл. XXVIII).

Придя несколько в себя и отдохнув от бурных и сильно нервирующих переживаний 1905 года, Н. А. взялся за ли-

тературные работы (разбор „Снегурочки", „Летопись" и „Руководство по инструментовке"). В письме к Н. Н. от 30 июня 1905 г. он пытается оправдать такой поворот в своих занятиях. „Мне думается,—говорит он—что для меня пришла пора начать заниматься музыкально-литературным трудом вместо сочинения музыки, в которой весьма боюсь и не хочу ослабления и понижения. Во всяком случае после 10-ти лет умственного творчества (с 1894 г.) следует или прекратить или подождать значительно. Здесь в прежние годы у меня бывали промежутки, а за последние 10 лет их не было. Сверх того, музыка нынче начинает вступать в какой-то новый и непонятный фазис своего развития (Штраус, д'Энди,, Дебюсси и проч.). А я и многие из нас,—деятели иного, предшествующего периода. Не пора ли оглянуться и подсчитать итоги, а не тщиться примыкать к чему-то чуждому".

Для нас, знающих последующий период деятельности Н. А. („Золотой Петушок"), приведенные слова получают значение симптоматическое, свидетельствуя о некотором нарушении внутреннего равновесия, о состоянии утомления и депрессии.

И в других письмах от того же времени нередко встречается упоминание о „Летописи". „Я принялся за писание воспоминаний, так как музыка как-то в голову не идет. Постараюсь подвинуть воспоминания. Когда я их переписываю, то кажется, что они в общем будут не безинтересны" (Вечаша, 8 июня, из письма к сыну). „Я занят исключительно писанием воспоминаний, которые будут называться „Летописью моей музыкальной жизни". Здесь мне удалось записать 80, 81 и 82 годы. Хотелось бы довести до 1892 года, с которого у меня запись опять имеется, кроме того, у меня пусто между 1865 и 1872 гг. Все это восполнить—большая работа" (Вечаша, 14 июня 1905 г., из письма к Н. Н.). В письме к А. К. Лядову от 30 июля того же года, интересном тем, что в нем Н. А. высказывает свой взгляд на будущее „Летописи", читаем: „Пишу свои воспоминания, которые начал давно и которые будут напечатаны после моей смерти с купюрами, а после смерти многих лиц—полностью..."

Те же настроения, то же чувство утомления и тот же курс на музыкально-литературные работы—в следующем 1906 году. В „Летописи" читаем: „Моя музыкальная жизнь проходила как-то бесплодно в силу неподходящего настроения и чувства утомления... Мысль о том, не пора ли кончить свое композиторское поприще, преследовавшая меня со времени окончания „Китежа", не оставляла и здесь. Вести из России поддерживали беспокойное настроение" (гл. XXVIII).

В чем же, спрашивается, сказалось влияние этих внутренно-и внешне-неблагополучных периодов на содержании „Летописи"?

Н. А. по натуре не принадлежал к людям, которые под влиянием невзгод и страданий склонны смягчаться и преисполняться благостных и смиренных чувств. Одолевавшие Н. А. одно время навязчивые мысли о религии и покорном примирении с Балакиревым (1892 г., см. „Летопись", гл. XXII). не более, как один из симптомов болезненного состояния той эпохи. Неблагополучие и неудачи были способны скорее раздражать, прибавлять суровости и некоторой жесткости в отношении Н. А. к себе и к людям. Как при сильном телесном похудании черты лица у людей обостряются, так и в подобные критические моменты у Н. А. обострялись некоторые, свойственные ему душевные черты. Самочувствие Н. А., как человека по природе творчески-деятельного, определялось прежде всего его художественной работой, увлечением ею, сознанием собственного движения вперед. Напротив, все, что парализовало и разрушало его дееспособность, заставляя его сидеть сложа руки,—вызывало его инстинктивный отпор.

Конечно, как человек насквозь правдивый и с высоко развитым чувством справедливости, Н. А., поскольку его собственная поколебленная психика, нервное раздражение и приливы скептического рационализма им осознавались, старается всячески взять себя под уздцы. Так и в своих воспоминаниях—он, видимо, желает быть возможно сдержанным и об'ективным. Но все же, помимо воли, здесь временами выходит наружу психология человека, томящегося творческим безделием и тщетно пытающегося средствами школьной философии разгадать природу собственного творчества,—психология художника в период отлива и обнажения песчаного дна его души. Если бы „Летопись" была детищем лучших дней жизни Н. А., а не временно-ущербного состояния, если бы своим существованием она была обязана периодам нарождения нового месяца его творчества, а не безлунным ночам, то, думается, Н. А. несколько иначе отнесся бы к годам своей юности и влюбленности в Балакирева. Страницы, посвященные этой эпохе и в частности Балакиреву, несомненно, одни из интереснейших и даже блестящих в „Летописи", но в них есть та капля горечи и раздражения, те—пусть не многие, но веские—слова, которые дают ясно почувствовать наслоения позднейших переживаний и дум, т.-е. известную предвзятость и нежелание, или вернее, неспособность вчувствоваться в описываемые события,—слова, которые позволяют говорить о не вполне справедливом подходе к историческим событиям того времени. Ведь быть справедливым в оценке исторических фактов не значит ли подходить к ним с относительным мерилом, чувствовать логику прошлого, условный смысл и ценность событий. На-

против, быть несправедливым, не означает ли, не чувствовать этой относительной правды в событиях прошлого, не равносильно ли попытке оценивать их, если не под покровом вечности, то под углом зрения абстрактных соображений, подсказываемым опытом позднейших эпох. Н. А. в эпоху записей своих воспоминаний далеко отошел от Балакиревского метода воспитания. Ведь главная забота Балакирева была не о том, чтобы ввести родники юных талантов в прочные и постоянные русла (этого он сделать и не мог, не имея сам достаточных знаний и педагогического опыта), а в том, чтобы расчистить и расширить самые их истоки или устья, заставив их бить сильной и непрерывной струей. Отношение Н. А. к Балакиреву в „Летописи"—как бы отзвук вековечного разлада и разномыслия отцов и детей. Разнясь по возрасту от Балакирева на малое число лет, Н. А., благодаря своей последующей эволюции, как бы вступил в ряды нового поколения, и ему стал чужд Балакиревский метод, основанный на убеждении, что талантливую личность можно и должно научить *летать* прежде чем она научится *ходить*. Стараясь взять себя под уздцы об'ективности, Н. А. говорит: „Балакирев делал то, что мог и умел..." и т. д. Но тут же рядом прерывает свое изложение вопросом: „правильно ли было отношение Балакирева к его друзьям и ученикам", и отвечает: „по-моему, безусловно, неправильно"... и т. д. Несколько далее, говоря о своем пианизме и о пренебрежительном отношении к нему Балакирева, Н. А. восклицает: „ох, плохое было время". Вот в подобных вопросах и восклицаниях и каком-то нарочитом подчеркивании слабых сторон Балакиревской педагогии чувствуется все время холодная критика, внутреннее несогласие, неодобрение, видится некое безличное присматривающееся око, недоброе, немягкое отношение, чувствуется несправедливость, от желания быть справедливым в высшем смысле. Описывая свои занятия в 1876 году и в частности работу над „Псковитянкой", Н. А. упоминает о том, как Балакирев настаивал на вставке хора калик перехожих в виде песни об „Алексее божьем человеке". „Хотя подобная вставка была мотивирована лишь тем, что дело происходит вблизи монастыря, тем не менее я поддался настоятельным увещаниям меня Балакиревым, который, забрав себе что-либо в голову, обыкновенно упорством добивался этого во что бы то ни стало; в особенности в области чужих дел. Я поддался по старой памяти, со свойственной мне уступчивостью, его влиянию. Но допуская эту вставку, мне захотелось развить ее побольше... („Летопись", гл. XIII). Такие и подобные строки дают, мне кажется, право говорить об отношении Н. А. к Балакиреву в „Летописи", как о несвободном от упреков.

Но было бы, конечно, в высокой степени несправедливо и пошло истолковывать эти мои замечания в том смысле, что, мол, Н. А. не мог отнестись вполне непредвзято к своему учителю, так как ко времени записи своих воспоминаний о нем личные отношения их почти прекратились. Дело тут не в личном отчуждении от Балакирева 80-х и 90-х годов, а в изменившемся отношении Н. А. к эпохе Балакиревской диктатуры в кружке. Чтобы убедиться в этом, достаточно заглянуть в страницы, где Н. А. говорит о себе и своих сочинениях того периода. Вряд ли можно найти еще пример такого об'ективизма, как в анализах Н. А. его собственных сочинений Балакиревского периода (I симфония, „Садко", „Антар"). Это та же исследовательская сдержанность, тот же суровый тон, та же жесткость, переходящая в придирчивость. Вспомним также ту беспощадность в отношении к самому себе, какую Н. А. проявляет при изложении истории с профессурой в Консерватории („Летопись", гл. X). Для тех, кто знает к чему в конечном счете привел его этот шаг, подобная беспощадность кажется положительно предвзятой и педантичной.

Любопытно, что взявшись в 1905-906 г. снова за „Летопись", Н. А., видимо, без всякого труда подхватывает прежний тон записей 93 года и ведет ее далее приблизительно по тому же руслу. Родство настроений, связывающее эти два периода, позволяет ему без всякой натяжки и усилия избегнуть заметного шва, казалось бы неустранимого при десятилетнем перерыве в записи (см. VII гл.).

Решение дать своим воспоминаниям название „Летописи", сложилось у Н. А. в 1905 году; оно весьма показательно для авторского взгляда на его собственную задачу. В этом названии явно подчеркивается желание быть, с одной стороны, как можно более фактичным и, с другой,—до конца правдивым, описывать, не мудрствуя лукаво, „только правду". Летописность воспоминаний Н. А.—в смысле фактичности их содержания—одна из наиболее бросающихся в глаза особенностей этой книги. Что до правдивости, то о таковой в суб'ективном смысле, иначе говоря—о воле к правде, не может, повидимому, также быть двух мнений. Но пути осуществления этой воли находятся в сфере влияния одной из характерных черт Н. А.—его большой сдержанности во всем, касающемся личной и интимной жизни. Н. А. мог бы со значительно большим основанием, чем Глинка, сказать, что по части безоговорочной откровенности, а тем более откровенничанья перед читателем он отнюдь не желал „подражать г-ну Женевскому философу". Детская застенчивость и целомудренность в области собственных высказываний о личной жизни, отвращение от манеры держать душу нараспашку, характерная для семьи Римских-

Корсаковых „дикость", имеющая своей подпочвой повышенное сознание собственного достоинства или „внутреннее самолюбие", которое еще брат Н. А.—Воин Андреевич Р.-К. определял, как свойство, „заставляющее нас бояться собственного суда более осуждения близких"—все эти родственные между собою свойства в своем сплетении образуют как бы некую своеобразную систему „проволочных заграждений" против попыток заглядывания во внутренний мир Н. А. В одном из писем к Н. И. Забеле-Врубель (декабрь 1898 г.) Н. А. пишет: „последние годы я стараюсь жить так, чтобы всякий мог знать мои мысли и поступки и ни от кого у меня никаких тайн не было.." Так Н. А. мог говорить лишь на склоне лет, когда личная и музыкальная жизнь стали почти сполна совпадать в своих границах. Но не всегда, конечно, было так. Между тем, „Летопись" своим, можно сказать, систематическим исключением личной и интимной жизни из круга зрения читателей и односторонним подчеркиванием жизни музыкальной создает далеко не точную психологическую перспективу в изображении личности автора.

В частности, эта тенденция Н. А. сказалась явным ущербом для изображения его отношений с Надеждой Николаевной, помешав ему вскрыть всю глубокую жизненную ценность и изящество их 37-летнего брачного союза. Эта тема осталась в „Летописи" не только без „разработки", но и без „экспозиции". Между тем, роль Н. Н. была не только определяющей в отношении внешне-бытовых условий жизни Н. А., но очень заметной и в чисто художественной его жизни. В этом введении не место пополнять указанный пробел данными о Н. Н. [1]) и о ее значении в артистической и личной жизни Н. А. Это—дело подробной биографии Н. А. или даже особого очерка, посвященного Н. Н. Но можно a priori принять за несомненное, что такая даровитая художественная натура, такая музыкально-впечатлительная и умная женщина, не могла не играть значительной роли, если не в отношении главной и основной линии творчества Н. А., т. к. здесь было царство необходимости, предопределенной природой его дарования, то при окончательном огранении его творческих дум. Но именно в этой области, где художественные интересы и проявления так тесно сплетались с интимными личными отношениями, в полной силе сказалось то застенчиво-сдержанное отношение, которое мы характеризовали ранее [2]).

[1]) Тому, кто знаком с материалами по истории новой русской школы, известны дружеские отношения Н. Н. с Даргомыжским, Мусоргским, Бородиным, Лядовым и др.: они засвидетельствованы письмами к ней и посвящениями ей многочисленных музыкальных произведений.

[2]) Судьба судила Н. Н. значительно пережить Н. А. В тяжелые годы войны и Русской Революции она сумела сохранить полную свежесть духа и ясность

Впрочем, не только склонность затушевывать свою личную жизнь, но и другая, более об'ективная причина, сказывается на содержании „Летописи" в виде пробелов в различных направлениях. Эта причина—трудность подведения итогов и формулировки об'ективного отношения к тому, что еще не завершено и продолжает входить неот'емлемой и подвижной частью в текущий быт и личные отношения. Здесь, по нашему мнению, следует видеть причину многих недомолвок в „Летописи", именно, недомолвок, т.-е., не умышленного замалчивания, а безобидной по психологическим мотивам недоговоренности. Целый ряд людей, находившихся с Н. А. в постоянном, тесном общении, можно сказать, даже его ближайших друзей подарены скупыми строками в „Летописи", то дающими лишь приблизительную, общую формулу отношения к ним Н. А., но отнюдь не вскрывающими наглядно картины их длительного взаимного общения (напр. Лядов, Глазунов), то отражающими лишь внешнюю, эмпирическую сторону их существа и как бы бросающими читателям лишь отдельные крохи со стола их длительной дружеской связи (напр. Стасов).

Если сверх всего этого принять во внимание все пробелы, которые проистекли из автобиографического уклона воспоминаний, а также из нежелания говорить о вещах общеизвестных и из утечки материала сквозь крупные петли конспективного изложения отдельных частей „Летописи", то все эти причины в совокупности могут, на наш взгляд с избытком об'яснить неполноту многих отзывов, характеристик и описаний.

Среди других, затронутых в „Летописи", но отнюдь не исчерпанных тем, есть две, с которыми охотно связывались упреки в несправедливом и пристрастном отношении ее автора к отдельным современным ему явлениям музыкальной жизни. Эти темы—Направник и Ларош.

В „Летописи" нет общей оценки Направника, как деятеля, оказавшего крупное влияние на русский музыкальный быт и культуру Это, разумеется, один из видных пробелов, легко об'ясняемый, впрочем, только что перечисленными

ума; она умерла в 1919 году от случайной болезни (оспа), дожив до 70-ти лет. После смерти Н. А. в 1908 г. Над. Ник. приняла на себя роль его душеприказчика. Ей принадлежит заслуга тщательного редактирования и издания посмертных музыкальных и литературных произведений мужа, в том числе и „Летописи", собрание музыкальных статей и заметок и части переписки Н. А. с друзьями. Вообще, до самой смерти Н. Н. неизменно стояла на страже художественных интересов Н. А., ведя единолично всю деловую переписку с многочисленными представителями издательского и театрального мира. Несомненную заслугу Н. Н. составляет работа по собиранию архива Н. А. и всевозможных реликвий, связанных с его личностью. В настоящее время эти два собрания переданы: одно—в Гос. Публичную Библиотеку (Архив), другое—в Ленинградскую Гос. Консерваторию (часть музейная).

причинами. Если этот пробел особенно бросается в глаза, это потому, что в той же „Летописи" одновременно уделено место характеристике Направника, как артиста. Строки, посвященные этой теме—плод долгих наблюдений Н. А. над художественною деятельностью Направника в театре. В сущности, характеристика дирижерских качеств Направника, даваемая Н. А., не особенно индивидуальна. В ней явственно слышится коллективный голос представителя новой русской школы. Не даром Н. А. прибегает здесь к ссылке на В. В. Стасова. Более одиозным показалось некоторым в свое время (напр. А. И. Зилоти), высказанное Н. А. в „Летописи" соображение, что он испортил себе на всю жизнь отношения с Направником своею статьей о „Ратклиффе" в 1868 г. Было бы несправедливо считать единственным основанием для такой гипотезы общую предпосылку о значении подобного факта для индивидуальной психологии Направника. Эти основания, несомненно, более вески. Они почерпнуты во вполне реальных фактах, характеризующих то отношение, какое Н. А., как художник, встречал со стороны Направника на протяжении всей жизни. Стоит лишь проследить на истории постановок опер Н. А. в Мариинском театре и исполнений его симфонических произведений в ИРМО роль Направника, как авторитетной личности, от которой зависело их принятие и музыкальное истолкование, чтобы поистине подивиться мертвящей сухости и казенному равнодушию, почти неизменно проявлявшимся у этого артиста-администратора по адресу произведений Н. А. Между тем, казалось бы, славянское происхождение Направника и долгие годы деятельности в условиях русской музыкальной культуры должны были подвинуть его, хотя бы из простого чувства долга перед второй родиной на более дружелюбное отношение к творчеству одного из выдающихся его современников. Здесь и постороннему читателю не трудно почувствовать влияние какой-то глубокой травмы. Удивительно ли, что оно чувствовалось и самим Н. А. и невольно связывалось у него с выступлением его в молодые годы со статьей против Направника.

Вторая тема,—это, Ларош. В известных коротких, но исключительных по резкости строках Н. А. высказывает свой взгляд на этого деятеля. Доказывать, что с точки зрения исторической справедливости необходима существенная поправка к этому отзыву, значит—ломиться в открытую дверь. Но чтобы в свою очередь не впасть в несправедливость и понять психологический источник взгляда Н. А. на Лароша, надо проследить всю историю отношений Лароша к новой русской школе — историю, подробности которой нами сейчас основательно забыты. Только тот, кто стоял так сугубо близко к новой русской школе, как Н. А. и при-

нимал ее судьбы так горячо к сердцу, как он, мог так остро чувствовать Лароша, как враждебную и злую силу. Здесь мы снова стоим перед выводом из опыта целой жизни, правда, из жизни данного художника и того, что ему близко и кровно родственно. А такие выводы сильнее всякой логики[1]). Дело тут, конечно, не только в том, что Ларош „просмотрел", по собственному признанию, Римского-Корсакова[2]). За ним гораздо больший грех—он просмотрел и всю новую русскую школу. Этого ему Н. А. не мог простить. Тут он был непримирим. Для уяснения психологии Н. А. в этом вопросе приводим выдержку из письма его к С. Н. Кругликову от 1895 г. Сообщая сведения своему московскому другу о петербургских музыкантах, Н. А. писал: „Я только-что сказал, что он (Лядов) бранит новую русскую школу. У нас теперь это в моде. Другие делают то же. Все плюют в колодезь, из которого пили. Вот вам влияние Лароша. Особенно меня мутит, когда нещадно попадает Бородину и Мусоргскому... Ларош их всю жизнь преследовал, а теперь сделал то, что лучшие люди от них отвернулись. Прочитайте его статью в приложении к „Театральному Ежегоднику". Какая лживая галиматья! Не пускайте его в „Артиста"..... Теперь он, повидимому, несколько свихнулся и к признакам его ненормального состояния надо отнести влюбленность в мою особу и в „Майскую Ночь". Но я держу его в почтительном отдалении... (Петербург, 3 января 1895 г.).

Нужно ли говорить после всего этого, как далек был М. Чайковский в своем истолковании психологии Н. А.,[3]) когда на зло логике и фактам он пытался утверждать существование какого-то „внутренно-благоговейного" отношения Н. А. к основным догмам Ларошевского вероучения и относил к последователям этого вероучения не только весь Беляевский кружок, но и его главу—Н. А. В противность соображениям М. Чайковского о влиянии Лароша на Н. А. можно утверждать, что эволюция музыкального таланта Н. А. есть процесс исключительно внутреннего закономерного развития и самоопределения его художественной лич-

[1]) Кроме того, тут сказалось, несомненно, и некоторое личное отвращение всей натуры Н. А. к человеку, предста лявшему собою по многим чертам, его полного антипода.

[2]) В своем предисловии к „музыкальным фельетонам и заметкам П. И. Чайковского (Москва 1898 г.) Ларош пишет: „Относительно школы я сохранил позицию (речь идет о новой русской школе. А.Р.-К.); что же касается представителя (Н. А. Р.-К.), то я не угадал и долго не угадывал, что именно в нем заключался один из главных двигателей того знаменательного течения, которое с неудержимою силою относило и относит русскую музыку влево, в сторону крайнего радикализма. Скажу прямо, что и в этом смысле я Римского-Корсакова просмотрел... (XXX стр.).

[3]) См. его вступит. статью к Собр. муз.-крит. статей Г. А. Лароша. Т. I. Москва, 1913.

ности. Я вряд ли зайду слишком далеко, если скажу, что можно совершенно отмыслить Лароша от русской действительности без того, чтобы что-нибудь изменилось в этом процессе.

Если на отдельных этапах своей эволюции Н. А. случалось в тех или иных частностях своих вкусов и выводов соприкасаться со взглядами Лароша, то этим он был обязан не внешним толчкам, а исконным особенностям своей музыкальной природы. Действенные импульсы для своего движения вперед он почерпал в собственном творческом опыте — его удачах и неудачах,—и в таких полноценных художественных явлениях, как творчество Глинки, Листа, и Вагнера.

Именно с этой стороны должно, по-справедливости, признать „Летопись" за книгу высоко поучительную. В самом деле, разве не достойна удивления эта картина непрерывной внутренней работы над самим собою, этот пример неустанной шлифовки собственного таланта. Не в постоянном ли самопознаниии и самовоспитании источник неизменного обновления творческого таланта Н. А. Ведь с трудом верится, чтобы такая свежая и своеобразная опера, как „Золотой Петушок" была написана на 64-м году жизни ее автора, т.-е., чуть не накануне его смерти, и притом, как 15-е сценическое его произведение. Еще В. В. Стасов, со свойственной ему прозорливостью, писал Н. А. на заре его творческих лет: „Никто более Вашего не предан своему делу, никто более Вашего не сидит вечно на своей университетской скамье. Как я ни посмотрю, Вы никогда не перестаете учиться, никогда не развлекаетесь ничем, поминутно возвращаетесь к своему прямому делу... постоянно все наблюдаете и разбираете, все взвешиваете и оцениваете. Этакое постоянное настроение не остается без следов и результатов..." (письмо В. Стасова Н. А. от 19 апреля 1870 г., см. „Русск. Мысль", 1910 г., кн. 6).

Эти свойства глубокой пытливости духа, не знающей исключений серьезности в вопросах художественной совести и беспощадной правдивости в отношении к себе, несоменно, бросятся в глаза каждому, кто заглянет в эту книгу.

В заключение—краткий общий итог мыслям, высказанным в этом введении.

Несмотря на огромную ценность „Летописи", как исторического памятника и психологического документа, было бы неосторожно строить окончательное суждение о человеческой личности ее автора на основании одного лишь ее содержания. История ее написания, поставленные себе автором задачи, психологические особенности его, как свидетеля о самом себе и ряд более мелких причин придают авто-

портрету, который развертывается на ее страницах, характер профильного или силуэтного изображения; точнее—это как бы ряд силуэтов или рисунков прорисью—очень точных, но плоскостных, и потому не дающих исчерпывающего представления о живой личности их автора. Дополнить и оживить картину может лишь изучение всей совокупности биографических материалов.

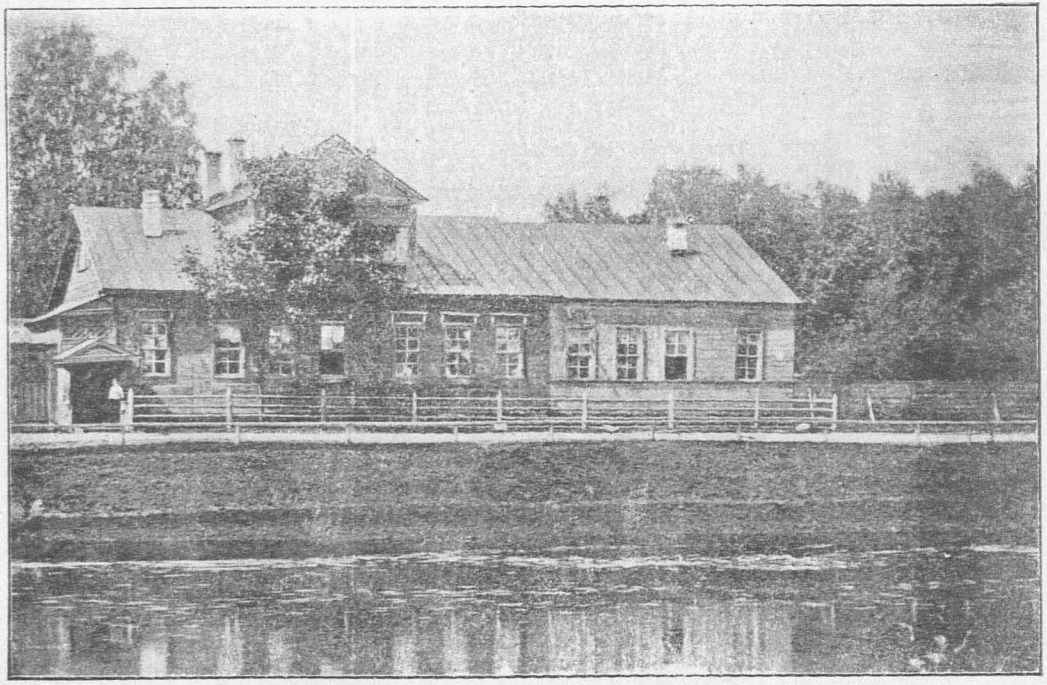
А. Римский-Корсаков.

Ленинград 1926 г., март.

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

ЛЕТОПИСЬ
МОЕЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

(1844 — 1906).



Дом в Тихвине, где родился Н. А. Римский-Корсаков.

ГЛАВА I.

1844 — 56.

Детские годы в Тихвине. Первые проявления музыкальных способностей. Занятие музыкой. Чтение. Влечение к морю и морскому делу. Первые попытки сочинения. От'езд в Петербург.

Я родился в городе Тихвине 6 марта 1844 года. Отец мой уже задолго перед тем был в отставке и жил в собственном доме с матерью моею и дядею (братом отца) Петром Петровичем Римским-Корсаковым. Дом наш стоял почти на краю города, на берегу Тихвинки, на другой стороне которой, против нас, находился тихвинский мужской монастырь.

В первый же год моего существования родители мои [1]) ездили на некоторое время в Петербург к брату отца моего, Николаю Петровичу Римскому-Корсакову, и брали меня с собою. По возвращении их оттуда я жил в Тихвине уже безвыездно до 1856 года.

Я с раннего детства выказывал музыкальные способности. У нас было старое фортепьяно; отец мой играл по слуху довольно порядочно, хотя и не особенно бегло. В репертуаре его были некоторые мотивы из опер его времени; так я припоминаю: известный романс из „Иосифа", арию (di tanti palpiti) из „Танкреда", похоронный марш из „Весталки", арию Папагены из „Волшебной флейты". Отец мой часто певал, аккомпанируя себе сам. Вокальными пиесами его были боль-

[1]) О родителях Н. А. см. А. Римский-Корсаков, „Тихвинский затворник, его предки и семья. Детские и юношеские годы Н. А. Римского-Корсакова", „Музыкальная Летопись", № 1, Петроград, 1922 г. стр. 5—60. Эта статья, основанная на материалах семейного архива, является существенным дополнением к первым двум главам настоящей книги.

шею частью какие-то нравоучительные стихи; так напр., я помню следующие:

„О вы, которые хотите
„Читаньем просвещать умы,
„Без пользы многих книг не чтите,
„Остерегайтесь большей тьмы.

Подобные стихи пелись им на мелодии из разных старых опер. По рассказам отца и матери, дядя мой с отцовской стороны, Павел Петрович, обладал огромными музыкальными способностями и прекрасно и бегло играл по слуху (не зная нот) целые увертюры и другие пьесы. Отец мой, кажется, не обладал такими блестящими способностями, но, во всяком случае, имел хороший слух и недурную память и играл чисто. У матери слух был тоже очень хороший. Интересен следующий факт: она имела привычку петь все, что помнила, гораздо медленнее чем следовало; так, напр., мелодию „Как мать убили“ она пела всегда в темпе Adagio. Упоминаю об этом потому, что, как мне кажется, это свойство ее натуры отозвалось на мне. Мать в молодости училась играть на фортепиано, но потом бросила и на моей памяти уже никогда ничего не играла.

Первые признаки музыкальных способностей сказались очень рано во мне. Еще мне не было двух лет, как я уже хорошо различал все мелодии, которые мне пела мать; затем трех или четырех лет я отлично бил в игрушечный барабан в такт, когда отец играл на фортепьяно. Отец часто нарочно внезапно менял темп и ритм, и я сейчас же за ним следовал. Вскоре потом я стал очень верно напевать все, что играл отец и часто певал с ним вместе; затем и сам начал подбирать на фортепьяно слышанные от него пиесы с гармонией, а узнав название нот, мог из другой комнаты отличить и назвать любой из тонов фортепьяно. Лет 6-ти меня начали учить игре на фортепьяно. Взялась за это старая старушка, некто Екатерина Николаевна Унковская, соседка наша. В настоящую минуту я совершенно не могу судить ни о степени ее музыкальности, ни о том, как она сама играла, ни о методе ее преподавания. Вероятно, это все было крайне посредственно, по провинциальному. Однако, я все-таки играл у нее гаммы, легкие экзерсисы и какие-то пиески. Помню, что играл я все это плохо, неаккуратно и был слаб в счете.

Способности мои были прекрасны не только по отношению к музыке. Читать я выучился не учившись, просто шутя; память у меня была превосходная: я запоминал целые страницы из читаемого мне матерью наизусть слово в слово, арифметику стал понимать очень быстро. Нельзя сказать, чтоб я в это время любил музыку; я ее терпел и учился довольно прилежно. Иногда, для забавы, пел и играл по своей охоте на фортепьяно; но не помню, чтоб музыка делала на меня в то время сильное впечатление. Может быть, это по малой впечатлительности, а может потому, что я в то время еще не слыхал ничего, что могло бы действительно сделать сильное впечатление на ребенка.

Года через полтора или два после начала моих занятий с Екатериной Николаевной, она уже отказалась давать мне уроки, так как находила, что мне нужен учитель лучше ее. Тогда меня начала учить гувернантка в доме одних наших хороших знакомых (семейства Фель) — Ольга Никитишна, по фамилии не помню. Не знаю, но мне казалось, что она превосходно играла. Под ее руководством я сделал некоторые успехи. Между пиесами, которые я у нее играл, были какие-то переложения Бейера из итальянских опер, какая-то пиеса на мотив из балета Бургмиллера, а также соната Бетховена в 4 руки (D-dur), которая мне нравилась. Помню, что я играл с ней в 4 руки, между прочим, попури Маркса на мотивы из „Пророка“ и „Diamants de la couronne“. Ольга Никитишна учила меня год или полтора, а после нее я перешел к ее ученице — Ольге Феликсовне Фель, которая играла тоже довольно хорошо. Из пиес того времени я помню: увертюру „Отелло“ в 2 руки (исполнялась в гораздо более медленном темпе, чем следует), скерцо A-dur из сонаты Бетховена A-dur op. 2., попури из „Гугенотов“ в 2 руки, фантазию на мотивы из „Риголетто“ (чья не помню, но легкая), фантазию на мотивы из „Zar und Zimmermann“, увертюру „Весталки“ в 4 руки. С Ольгой Феликсовной я занимался года три, словом, до 12-ти лет (1856 г.). Мне казалось, что она играла довольно хорошо; но однажды меня поразила своей игрой дама (по фамилии не помню), приезжавшая как-то в Тихвин, которую я видел у Ольги Феликсовны; играла она „Si l'oiseau j'étais“. Лет 11-ти или 12-ти мне случалось играть в 4 руки и в 8 рук у наших знакомых Калинских. Я помню, что у них тогда

бывал инженерный полковник Воробьев, который считался в Тихвине хорошим пьянистом. Мы играли увертюру „Отелло" в 8 рук. Из другой инструментальной музыки я ничего не слыхал в Тихвине; там не было ни скрипачей, ни виолончелистов любителей. Тихвинский бальный оркестр состоял долгое время из скрипки, на которой выпиливал польки и кадрили некий Николай, и бубна, в который артистически бил Кузьма — маляр по профессии и большой пьяница. В последние года появились евреи (скрипка, цимбалы и бубен), которые затмили Николая с Кузьмой и сделались модными музыкантами.

По части вокальной музыки я слыхал только одну тихвинскую барышню—Баранову, певшую романс „Что ты спишь, мужичок"; затем, кроме пения моего отца, оставалась духовная музыка, т.-е. пение в женском и мужском монастырях. В женском монастыре пели неважно, а в мужском, сколько помню, порядочно. Я любил некоторые херувимские и другие пиесы Бортнянского; также его концерт „Слава в вышних" и из простого пения „Благослови душе моя", „Кресту твоему", „Свете тихий" за всенощной. Церковное пение, при красивой обстановке архимандритского богослужения, делало на меня бо́льшее впечатление, чем светская музыка, хотя я вообще не был впечатлительным мальчиком. Из всех известных мне пиес наибольшее наслаждение мне доставляли—песня сироты и дуэт из „Жизни за царя". Ноты эти были у нас дома, и я однажды вздумал их проиграть. Моя мать говорила тогда мне, что это лучшее место из оперы. Она дурно помнила „Жизнь за царя", и не знаю даже, видела ли на сцене.

Дядя мой [1]) пел несколько прекрасных русских песен: „Шарлатарла из партарлы", „Не сон мою головушку клонит", „Как по травке по муравке" и проч. Он помнил эти песни еще с детства, когда жил в деревне „Никольское", Тихвинского уезда, принадлежавшей моему деду. Мать моя тоже пела некоторые русские песни. Я любил эти песни, но в народе слыхал их сравнительно редко, так как мы жили в городе, где тем не менее мне случалось ежегодно видеть проводы масляницы с поездом и чучелой. Деревенскую же жизнь я в детстве видел трижды: когда гостил два раза

[1]) Петр Петрович.

в имениях Тимиревых — Бочеве и Печневе, и у Бровцыных — не помню, как называлась деревня.

Я был мальчиком скромным, хотя шалил и бегал, лазил по крышам и на деревья и делал своей матери сцены, валяясь на полу с плачем, если меня наказывали. Я был очень изобретателен на игры, умел целыми часами играть один. Запрягая стулья вместо лошадей и представляя кучера, я разговаривал сам с собою очень долго, как будто изображая диалог кучера с барином. Я любил, подобно многим детям, подражать тому, что видел; напр., надев очки из бумаги, я разбирал и собирал часы, потому что видел занимающегося этим часового мастера. Обез'янничая своего старшего брата Воина Андреевича, бывшего в то время лейтенантом флота и писавшего нам письма из-за границы, я полюбил море, пристрастился к нему, не видав его; читал путешествие Дюмон-Дюрвиля вокруг света, оснащал бриг, играл, изображая из себя морехода; а прочитав однажды книгу „Гибель фрегата Ингерманланд" [1]), запомнил множество морских технических названий. Читая лекции популярной астрономии Зеленого [2]) (мне было лет десять-одиннадцать), я с картой звездного неба разыскал на небе большую часть созвездий северного полушария, которые и до сих пор знаю твердо. Из книг я любил, кроме упомянутых, „Лесного бродягу" — роман Габр. Ферри — и многое из „Детского журнала" Чистякова и Разина, в особенности повесть: „Святополк князь Липецкий". Играя в саду, я представлял, бывало, целые сцены из „Лесного бродяги".

Я уже говорил, что музыку я не особенно любил, или, хотя и любил, но она почти никогда не делала на меня сильного впечатления, или по крайней мере слабейшее в сравнении с любимыми книгами. Но ради игры, ради обез'янничанья, совершенно в том же роде, как я складывал и разбирал часы, я пробовал иной раз сочинять музыку и писать ноты. При своих музыкальных и вообще хороших ученических способностях, вскоре я самоучкою дошел до того, что мог сносно занести на бумагу наигранное на фортепьяно,

[1]) А. И. Говоров. Описание крушения Российского 74-х пушечного корабля Ингерманланд... СПб. 1844 г.

[2]) Зеленый. Лекции популярной астрономии, читанные публично. СПб. 1844 г.

с соблюдением верного разделения. Через несколько времени я начал уже немного представлять себе умственно, не проигрывая на фортепьяно, то, что написано в нотах. Мне было лет одиннадцать, когда я вздумал сочинить дуэт для голосов с аккомпаниментом фортепьяно (вероятно, по случаю Глинкинского дуэта). Слова я взял из детской книжки; стихи, кажется, назывались „Бабочка". Мне удалось написать этот дуэт. Я припоминаю, что это было что-то достаточно складное. Из других моих сочинений того времени помню только, что я начал писать какую-то увертюру в 2 руки для фортепиано. Она начиналась Adagio, потом переходила в в Andante, потом в Moderato, потом в Allegretto, Allegro и должна была кончиться Presto. Я не дописал этого произведения, но очень тешился тогда изобретенной мною формой.

Разумеется, мои учительницы не принимали никакого участия в моих композиторских попытках и даже не знали о них; я конфузился говорить о своих сочинениях, а родители мои смотрели на них как на простую шалость, игру; да это в то время так действительно и было. Сделаться же музыкантом я никогда не мечтал, учился музыке не особенно прилежно, и меня пленяла мысль быть моряком. Родители хотели отдать меня в морской корпус, так как дядя мой Николай Петрович и брат были моряки.

В конце июля 1856 г. я впервые расстался с матерью и дядей: отец повез меня в Петербург, в морской корпус. (Написано в 1876 г.).

ГЛАВА II.

1856—61.

Головины. Морской Корпус. Знакомство с оперной и симфонической музыкой. Уроки Улиха и Канилле.

Приехав в Петербург, мы остановились у П. Н. Головина (товарища и друга моего старшего брата).

Водворив меня в морском корпусе, отец уехал обратно в Тихвин. Еженедельно, по субботам, я приходил к П. Н. Головину, жившему с матерью своею, и оставался там до воскресенья вечера. В корпусе я поставил себя недурно между товарищами, дав отпор приставшим ко мне, как к новичку, вследствие чего меня оставили в покое. Я ни с кем, однако, не ссорился, и товарищи меня любили. Директором морского корпуса был Алексей Кузьмич Давыдов. Сеченье было в полном ходу: каждую субботу, перед отпусками, собирали всех воспитанников в огромный столовый зал, где награждали прилежных яблоками, сообразно с числом десятков (баллов), полученных ими из разных научных предметов за неделю, и пороли ленивых, т.-е. получивших 1 или 0 из какой-либо науки. Между товарищами развито было так называемое старикашество. Старый, засидевшийся долго в одном классе воспитанник, первенствовал, главенствовал, называясь старикашкой, обижал слабых, а иногда даже равных по силе, заставлял себе служить и т. п. При мне в нашей 2-ой роте таковым был некий 18-ти летний Балк, позволявший себе возмутительные вещи: он заставлял товарищей чистить себе сапоги, отнимал деньги и булки, плевал в лицо и т. д. Меня, однако, он не трогал, и все обстояло благополучно. Я вел себя хорошо, учился

тоже хорошо. О музыке я в то время как-то забыл, она меня не интересовала, хотя по воскресеньям я стал брать уроки у некоего Улиха на фортепиано. Улих был виолончелистом в Александринском театре и плохим пианистом. Уроки шли самым заурядным образом. На лето 1857 года я ездил в отпуск к родителям и помню, с каким сожалением и даже горем расстался с Тихвином для возвращения в корпус в конце августа.

В учебном сезоне 1857—58 годов я учился хуже, вел себя тоже хуже; сидел однажды под арестом. Музыкальные уроки продолжались и шли так-себе, но у меня проявилась любовь к музыке. С Головиными я был два раза в опере: в русской (давали „Индру" Флотова) и в итальянской (давали „Лучию"). Последняя произвела на меня большое впечатление; я запомнил кое-что, старался наиграть на фортепиано, слушал даже шарманки, игравшие из этой оперы, пробовал писать какие-то ноты, именно ноты писать, а не сочинять.

Старший брат мой вернулся из дальнего плавания и был назначен командиром артиллерийского корабля „Прохор". На лето он взял меня в плавание. Мы стояли целое лето в Ревеле, производя стрельбу в цель. Брат старался приучить меня к морскому делу: учил управляться на шлюпке под парусами, посылал на работу. Жил я у него в каюте, а не с прочими воспитанниками. Во время тяги вант я, стоя на выбленках под марсом бизань-мачты, упал в море,— к счастью в море, а не на палубу. Я выплыл, меня подхватили на шлюпку, и я отделался только испугом и небольшим ушибом (вероятно, об воду), наделав страшный переполох и напугав, конечно, брата. В конце лета я ездил в отпуск в Тихвин.

В учебный 1858—59 год я учился совсем не важно, вел себя сносно. Слышал на сцене „Роберта", „Фрейшютца", „Марту", „Ломбарды", „Травиату". „Роберта" я полюбил ужасно. Опера эта была у Головиных в виде Clavierauszug'a, и я проигрывал ее. Оркестровка (хотя я этого слова не знал) казалась мне чем-то таинственным и заманчивым. До сих пор помню впечатление звуков валторн в начале романса Алисы (E-dur). Кажется, в тот же год я видел во второй раз „Лучию" и занимался потом переложением финала этой

оперы в 4 руки с 2-х рук, чтобы было удобнее играть. Делал я еще какие-то подобные переложения, но чего именно—не помню.

В тот же год я слышал „Жизнь за царя" (Булахова, Леонова, Булахов, Петров, капельмейстер Лядов). Опера эта меня привела в совершенный восторг; однако, я мало что запомнил, но знаю, что, кроме чисто певучих мест—„Не томи, родимый", „Ты, придешь, моя заря" и т. п., мое внимание привлекли увертюра и оркестровое вступление к хору „Мы на работу в лес". Итальянская опера того времени была в полном цвету; пели: Тамберлик, Кальцоляри, Бозио, Ла-Груа и т. д. Я слышал также „Отелло", „Севильского Цырюльника", „Дон-Жуана".

Головины и их общество были любители итальянской оперы. Россини считался ими особенно серьезным и высоким композитором. Слушая их разговоры, я считал долгом всему этому верить, но втайне влекло меня больше к „Роберту" и „Жизни за царя". В кружке Головиных говорилось, что „Роберт" и „Гугеноты" прекрасная и ученая музыка. „Жизнь за царя" они тоже одобряли, но о „Руслане" говорили, что эта опера, хотя и весьма ученая, гораздо слабее и ниже „Жизни за царя" и вообще, что это скучно. Улих говорил, что „Жизнь за царя" очень карашо. Разговоры о „Руслане" были вызываемы моими расспросами. У Головиных были ноты из „Руслана" — „Чудный сон", „Любви роскошная звезда" и „О, поле", которые я нашел и сыграл. Эти отрывки из незнакомой мне оперы понравились мне ужасно и заинтересовали меня в высшей степени; на них я, кажется, в первый раз ощутил непосредственную красоту гармонии. Я расспрашивал П. Н. Головина о „Руслане" и при этом встречался с вышеприведенным мнением. — С Улихом я играл в 4 руки марш из „Пророка" и „Hebriden"; то и другое мне нравилось. О другой какой-либо симфонической музыке я не имел понятия. В этот год я пробовал что-то сочинять, частью в голове, частью за фортепиано, но ничего у меня не выходило; все это были какие-то отрывки и неясные мечтания. Занятия переложениями с 2-х рук на 4 все-таки продолжались (перекладывал я что-то из „Руслана"). С Улихом выучил две сонаты Бетховена — одну с валторной (F-dur), другую со скрипкой (тоже

F-dur). Улих приводил валторниста (кажется Гёрнера), тогда еще молодого) и скрипача Мича. Я играл с ними эти сонаты. В 4 руки я играл с П. Н. Новиковою, сестрою Головина.

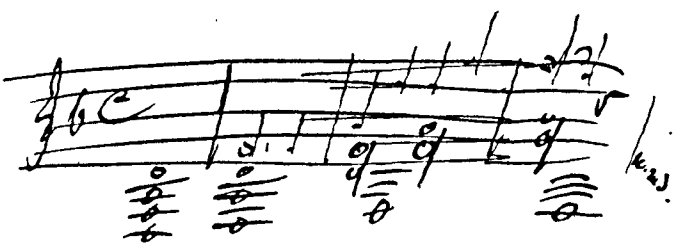
Лето 1859 года я был опять на корабле „Прохор" с братом. Учебные года 59—60, 60—61 я учился посредственно, а летом был в плавании на корабле „Вола" (командир Тобщин). Страсть к музыке развивалась. В сезон 59—60 годов я бывал в симфонических концертах, даваемых дирекцией имп. театров в Большом театре под управлением Карла Шуберта, а также был в одном из университетских концертов. В театре слышал „Пасторальную симфонию", „Сон в летнюю ночь", „Аррагонскую хоту", антракт из „Лоэнгрина", „Прометея" Листа; другое не помню. В университете слышал 2-ю симфонию Бетховена, Erlkönig Шуберта (пела Ла-Груа). В опере слышал „Моисея" Россини, „Гугеноты", какого-то „Дмитрия Донского", „Марту", „Фрейшютца", опять „Жизнь за царя" и, наконец, „Руслана". С П. Н. Новиковой я играл в 4 руки симфонии Бетховена, увертюры Мендельсона, Моцарта и т. д. Таким образом я пристрастился к симфонической музыке. Второй симфонией Бетховена, особенно концом Larghetto (флейта) я наслаждался, слушая ее в университете; „Пасторальная" симфония меня восхищала; „Аррагонская хота" просто ослепила. В Глинку я был влюблен. „Сон в летнюю ночь" тоже обожал. Вагнера и Листа не понимал — „Прометей" оставил во мне впечатление чего-то неясного и странного. На имевшиеся карманные деньги я скупал понемногу отдельные нумера из „Руслана". Список отдельных нумеров на обложке издания Стелловского манил меня к себе какою-то таинственностью. Персидский хор и танцы у Наины мне несказанно нравились. Помню, что я переложил мелодию персидского хора для виолончели и дал играть О. П. Денисьеву (родственнику Головиных), а сам играл остальное на фортепиано. Денисьев играл фальшиво, и у нас ничего не вышло. Почему-то я переложил „Камаринскую" для скрипки и фортепиано и играл ее с Мичем. В тот же год, как упомянуто выше, я услыхал „Руслана" на сцене Мариинского театра и был в неописуемом восхищении. Брат подарил мне полную оперу „Руслан" в 2 руки, только что вышедшую тогда в этом

виде. Сидя одно воскресенье в корпусе (нас не пустили домой в наказание за что-то), я не вытерпел и послал сторожа купить мне на имевшиеся 10 рублей полную оперу „Жизнь за царя" в 2 руки и с жадностью рассматривал ее, вспоминая впечатление от исполнения на сцене. Я уже знал, как видно из предыдущего, довольно много хорошей музыки, но наибольшая моя симпатия лежала к Глинке. Я не встречал только поддержки в мнениях окружавших меня тогда людей.

Как музыкант я был тогда мальчик-дилетант в полном смысле слова. С Улихом занимался несколько лениво, пианизма приобретал мало; в 4 руки играть ужасно любил. Пения (кроме оперы), квартетной игры, хорошего исполнения на фортепиано я не слыхал. О теории музыки понятия не имел, не слыхивал ни одного названия аккордов, не знал названия интервалов; гамм и их устройства твердо не знал, но сообразить мог. Тем не менее я пробовал оркестровать (!) антракты „Жизни за царя", по имевшимся в фортепианном переложении надписям инструментов. Разумеется, чорт знает что выходило. Видя, что не клеится, я ходил раза два в магазин Стелловского, где просил мне показать имевшуюся у них оркестровую партитуру „Жизни за царя". Наполовину я в ней ничего не понимал, но итальянские названия инструментов, надписи „col" и „come sopra", различные ключи и транспонировка валторн и других инструментов — представляли для меня какую-то таинственную прелесть. Словом, я был 16-ти летний ребенок, страстно любивший музыку и игравший в нее. Между моими дилетантскими занятиями и настоящею деятельностью молодого музыканта, хотя бы ученика консерватории, было почти столько же разницы, как между игрой ребенка в солдаты и войну и настоящим военным делом. Никто меня ничему тогда не выучил, никто не направил; а было бы так просто это сделать, еслиб был такой человек! Однако, Улих сознавал мои музыкальные способности и сам отказался давать мне уроки, говоря, что следует обратиться к настоящему пианисту. Мне взяли в учителя Ф. А. Канилле, не помню по чьей рекомендации. С осени 1860 года [1]) я начал брать у него уроки на фортепиано.

[1]) Эта дата не верна. Начало уроков у Ф. А. Канилле относится к осени 1859 г. См. „Муз. Лет." № 1, стр. 58.

Канилле открыл мне глаза на многое. С каким восхищением я от него узнал, что „Руслан" действительно лучшая опера в мире, что Глинка величайший гений. Я до тех пор это предчувствовал,—теперь я это услыхал от настоящего музыканта. Он познакомил меня с „Холмским", „Ночью в Мадриде", некоторыми фугами Баха, квартетом Es-dur (op. 127) Бетховена, сочинениями Шумана и со многим другим. Он был хороший пианист; от него я впервые услыхал хорошее исполнение на фортепиано. Когда я с ним играл в 4 руки, хотя я играл довольно посредственно, тем не менее у нас выходило, потому что на Primo сидел он. Узнав о моей страсти к музыке, он навел меня на мысль заняться сочинением; задал мне написать Allegro сонаты по форме Бетховенской 1-ой сонаты (f-moll); я написал нечто в d-moll:



Задавал писать вариации на какую-то тему, имея для образца Глинкинские вариаци на „Среди долины ровные"; давал мне хоровые мелодии для гармонизации, но не об'яснял простейших приемов, и я путался, — выходило худо. В форме сочинений он тоже не давал мне достаточно ясных об'яснений. У него я познакомился немного с оркестровыми партитурами, он об'яснил мне транспонировку валторн. Я пробовал перекладывать „Аррагонскую хоту" с партитуры в 4 руки; выходило изрядно, но почему-то я не кончил. Фортепианной игрой он занимался со мной недостаточно; я хотя и сделал успехи, но небольшие. Он же познакомил меня с увертюрой к „Королю Лиру" Балакирева, и я возымел величайшее уважение и благоговение к имени Балакирева, которое услыхал впервые.

В сентябре 1861 года [1]) брат мой, находя, что я достаточно хорошо играю, решил, что мне пора прекратить уроки.

[1]) Эта дата также должна быть переправлена на 1860 г., см. Ibid стр. 59. О роли В. А. Р.-К. в музыкальном воспитании Н. А. см. там же.

Он не придавал особого значения моей страсти к музыке и полагал, что из меня будет моряк. Это меня огорчало. А Канилле сказал, чтобы я приходил к нему всякое воскресенье и что он все-таки будет со мной заниматься. Я ходил к нему по воскресным дням с величайшим восторгом. Фортепианные уроки в собственном смысле этого слова как-то прекратились, но сочинением я с ним занимался и, не смотря на отсутствие системы, сделал некоторые успехи. В ноктюрне (d-moll) я выдумал какую-то даже красивую гармоническую последовательность. Сочинил я также похоронный марш в d-moll, скерцо c-moll в 4 руки и нечто в роде начала симфонии в es-moll. Но все это было крайне элементарно; о контрапункте я понятия не имел, в гармонии не знал даже основного правила ведения септимы вниз, не знал названий аккордов. Схватывая кой-какие осколки от игранных мною глинкинских, бетховенских и шумановских сочинений, я стряпал со значительным трудом нечто жидкое и элементарное. Вкуса к сочинению мелодии Канилле во мне не развивал, а между тем было бы нормальнее, еслиб в то время я сочинял „жестокие" романсы, вместо симфонических потуг.

В 1860—61 годах я начал проявлять музыкальную деятельность и в стенах училища. Между товарищами моими нашлись любители музыки и хорового пения. Я управлял составившимся из них хором. Мы разучили первый хор (мужской) из „Жизни за царя", финал оттуда же, который я, кажется, арранжировал или по крайней мере несколько приспособил к исполнению одним мужским хором. Пели также „Гой ты, Днепр" из „Аскольдовой могилы" и т. д. Хоровое пение почему-то преследовалось в училище начальством, и мы делали это тайком, в пустых классах, за что однажды нам досталось. В церковном хоре мы не участвовали. Между товарищами моими развилась в ту пору сильная любовь к „Жизни за царя", а также отчасти и к „Руслану". Я значительно содействовал развитию этой склонности, часто играя по вечерам отрывки из этих опер на гармонифлюте, принадлежавшем одному из товарищей моих—князю А. Д. Мышецкому, страстному любителю музыки. Раздувал мехи частенько К. А. Ирецкий (брат Натальи Александровны Ирецкой, профессора С. П. консерватории в настоящее время). Один из товарищей моих — Н. И. Скрыдлов (ныне

герой турецкой войны) певал тенором. Я познакомился с его семейством. Мать его была отличная певица; я часто бывал у них и аккомпанировал на фортепиано пению. В ту пору я познакомился со многими романсами Глинки, отчасти через Скрыдловых, отчасти самостоятельно. Кроме глинкинских я узнал некоторые романсы Даргомыжского, Варламова и других. Помнится, что я сочинил тогда романс на слова: „Выходи ко мне, синьора" (что-то вроде баркаролы), довольно мелодичный, даже в псевдо-итальянском вкусе [1]). Однажды, в ноябре 1861 года, Канилле пришел ко мне на неделе в морской корпус и об'явил, что в воскресенье он поведет меня к Балакиреву. Вот-то я был доволен! (Написано в 1887—88 г.г.).

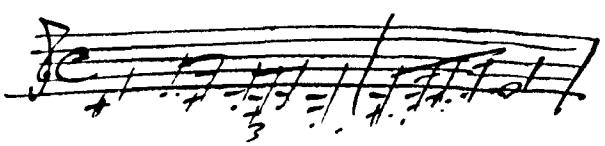
---

[1]) В письме к В. В. Ястребцову от 17 авг. 1906 г. Н. А. сообщает запись этой пьесы: „В романсе идет дело о Венеции. Находясь теперь в ней (через 45-46 лет), мне захотелось возобновить в памяти этот вздор и написать Вам". См. Р.М.Г. 1909 г. № 1.

ГЛАВА III.

1861—62.

Знакомство с Балакиревым и его кружком. Симфония. Смерть отца. Воспоминание о нем. Выпуск в гардемарины. Назначение к отплытию за границу.

С первой встречи Балакирев произвел на меня громадное впечатление. Превосходный пианист, играющий все на память, смелые суждения, новые мысли и при этом композиторский талант, перед которым я уже благоговел. В первое же свидание было ему показано мое скерцо c-moll; он одобрил его, сделав несколько замечаний. Также показаны были ему мой ноктюрн и другие вещи, а также отрывочные материалы для симфонии (es-moll). Он требовал, чтобы я принялся за сочинение симфонии. Я был в восторге. У него я встретил Кюи и Мусоргского, о которых имел понятие лишь по наслышке от Канилле. Балакирев инструментовал тогда увертюру „Кавказского Пленника" для Кюи. С каким восхищением я присутствовал при настоящих, деловых разговорах об инструментовке, голосоведении и т. п. Играли также в 4 руки Allegro C-dur Мусоргского:

которое мне нравилось. Не помню, что играл Балакирев из своего; кажется, последний антракт из „Короля Лира". Сверх того, сколько разговоров о текущих музыкальных делах. Я сразу погрузился в какой-то новый, неведомый мне мир, очутившись среди настоящих, талантливых музыкантов,

о которых я прежде только слышал, вращаясь между дилетантами товарищами. Это было действительно сильное впечатление.

В течение ноября и декабря, каждую субботу вечером, я бывал у Балакирева, часто встречаясь там с Мусоргским и Кюи. Там же я познакомился с В. В. Стасовым. Помню, как в одну из суббот В. В. Стасов читал нам вслух отрывки из „Одиссеи", в видах просвещения моей особы [1]). Мусоргский читал однажды „Князя Холмского", живописец Мясоедов — Гоголевского „Вия". Балакирев, один или в 4 руки с Мусоргским, игрывал симфонии Шумана, квартеты Бетховена. Мусоргский певал кое-что из „Руслана", напр.: сцену Фарлафа и Наины, с А. П. Арсеньевым, изображавшим последнюю. Сколько помнится, Балакирев сочинял тогда фортепианный концерт, отрывки которого наигрывал нам. Он часто об'яснял мне форму сочинений и инструментовку. От него я услышал совершенно новые для меня суждения. Вкусы кружка тяготели к Глинке, Шуману и последним квартетам Бетховена. Восемь симфоний Бетховена пользовались сравнительно незначительным расположением кружка. Мендельсон, кроме увертюры „Сон в летнюю ночь", „Hebriden" и финала октета, был мало уважаем и часто назывался Мусоргским „Менделем"; Моцарт и Гайдн считались устаревшими и наивными; С. Бах окаменелым, даже просто музыкально математической, бесчувственной и мертвенной натурой, сочинявшей как какая-то машина. Гендель считался сильной натурой, но, впрочем, о нем мало упоминалось. Шопен приравнивался Балакиревым к нервной светской даме. Начало его похоронного марша (b-moll) приводило в восхищение, но продолжение считалось никуда не годным. Некоторые мазурки его нравились, но большинство сочинений его считалось красивыми кружевами и только. Берлиоз, с которым только что начинали знакомиться, весьма уважался. Лист был сравнительно мало известен и признавался изломанным и извращенным в музыкальном отношении, а подчас и каррикатурным. О Вагнере говорили мало. К современным русским композиторам отношение было следующее. Даргомыжского уважали

---

[1]) Ср. Переписку М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова. „Муз. Совр." 1915/16 и 1916/17 годы.

за речитативную часть „Русалки"; три оркестровые его фантазии считали за курьёз и только („Каменного Гостя" в ту пору не было), романсы: „Паладин" и „Восточная ария" очень уважались; но в общем ему отказывали в значительном таланте и относились к нему с оттенком насмешки [1]). Львов считался ничтожеством, Рубинштейн пользовался репутацией только пианиста, а как композитор считался бездарным и безвкусным [2]). Серов в те времена еще не принимался за „Юдифь", и о нем молчали.

Я с жадностью прислушивался к этим мнениям и без разсуждения и проверки вбирал в себя вкусы Балакирева, Кюи и Мусоргского. Многие суждения были в сущности бездоказательны, ибо часто чужие сочинения, о которых говорилось, игрались для меня только в отрывках, и я не имел понятия о целом, а иногда они и вовсе оставались мне неизвестными. Тем не менее я с восхищением заучивал упомянутые мнения и говорил их в кругу прежних товарищей, интересовавшихся музыкой, как твердо убежденный в истине.

Балакирев сильно полюбил меня и говорил, что я как бы заменил ему уехавшего в то время за границу Гусаковского [3]), на которого все возлагали большие надежды. Если Балакирев любил меня, как сына и ученика [4]), то я был просто влюблен в него. Талант его в моих глазах превосходил всякую границу возможного, а каждое его слово и суждение были для меня безусловной истиной. Мои отношения к Кюи и Мусоргскому были, несомненно, не столь горячи, но во всяком случае, восхищение ими и привязанность к ним были весьма значительны. По совету Балакирева я принялся за сочинение первой части симфонии es-moll из имевшихся у меня зачатков. Вступление и изложение тем (до разра-

[1]) Это сказывалось, между прочим, в бесчисленных прозвищах Даргомыжского, бывших у балакиревцев в то время в ходу (Даргоман, Даргоплюс, Даргопех и т. д.).

[2]) Ср. отзыв о нем в письме М. А. к Н. А., „Муз. Совр." 1915/16 № 2, стр. 102 сл.

[3]) Для характеристики этой стадии отношений М. А. Балакирева и Н. А. ср. их переписку: „Муз. Совр." 1915/16 № 2.

[4]) Несколько позже Б. писал Н. А.: „от Вас я много жду и уповаю на Вас, как старая тетка на молодого племянника правоведа". Переп. Б. и Р.-К. письмо V.

ботки) подвергались значительным замечаниям со стороны Балакирева; я усердно переделывал. На праздник рождества я уехал к родителям моим в Тихвин и там досочинил всю 1-ую часть, которая и была одобрена Балакиревым и оставлена им почти без замечаний. Первая попытка инструментовать эту часть затруднила меня, и Балакирев инструментовал мне первую партитурную страницу вступления, после чего работа пошла лучше. По мнению Балакирева и других, я оказался способным к инструментовке.

В течение зимы и весны 1862 г. я сочинил скерцо (без трио) к своей симфонии и финал, который в особенности одобрили Балакирев и Кюи. Сколько помнится, финал этот был сочинен под влиянием симфонического Allegro Кюи, наигрывавшегося в те времена у Балакирева, из которого побочную партию впоследствии Кюи взял для рассказа Мак-Грегора в своем „Ратклиффе". Главная тема этого финала была сочинена мною в вагоне, когда в 20-х числах марта я возвращался из Тихвина с дядей Петром Петровичем в Петербург.

Поездка моя в Тихвин последовала вследствие тяжкой болезни отца. Я поехал туда с братом Воином Андреевичем и, приехав 18 марта, не застал уже его в живых. Отец мой скончался 78-ми лет. В последние годы его жизни с ним было несколько ударов, и он начал сильно стареться, хотя сохранял значительную свежесть памяти и ума. Приблизительно до 1859—60 г. он пользовался отличным здоровьем, много гулял и ежедневно писал свой дневник. Отказавшись от масонства, к которому принадлежал в александровские времена, он оставался чрезвычайно религиозным, читал ежедневно евангелие и различные книги духовного и нравственного содержания, из которых постоянно делал многочисленные выписки. Религиозность его была в высшей степени чистая, без малейшего оттенка ханжества. В церковь (в большой монастырь) он ходил только по праздникам; но по вечерам и утрам дома продолжительно молился. Человек он был чрезвычайно кроткий и правдивый. Унаследовав от деда моего некоторое состояние, а впоследствии по смерти первой жены своей (урожденной княжны Мещерской) получив хорошее подмосковное имение, он в конце-концов очутился без состояния по милости обиравших его друзей, устраивавших

с ним выгодные для них обмены имениями, бравших у него взаймы и т. п. Последней его должностью по казенной службе было гражданское губернаторство в Волынской губернии, где он был весьма любим. Он удалился в конце 30-х годов в отставку, повидимому оттого, что его мягкий нрав не согласовался с пред'являвшимися к нему высшею властью требованиями, направленными к притеснению поляков. Выйдя в отставку, он поселился в Тихвине с матерью моей и дядей Петром Петровичем в собственном доме, получая небольшую пенсию. Будучи по принципам противником крепостного права, он, на моей памяти, отпускал одного за другим оставшихся своих дворовых и наконец освободил всех. Я припоминаю нашу бывшую дворню, во времена моего детства довольно многочисленную: няню мою, ее мужа — вечно пьяного портного Якова, сына их Ваню, дворника Василия, другого дворника Константина, жену его кухарку Афимью, некиих Варвару, Аннушку, Дуняшу и проч. Освободив их всех, мы остались при наемной прислуге из них же, наших бывших крепостных. Проживая на покое в Тихвине, отец был весьма уважаем тихвинским обществом, часто многим давая советы и разрешая споры и недоразумения. В большие праздники к нам приезжали с визитами без конца [1]).

Отца похоронили в Тихвинском большом мужском монастыре. На другой после похорон день брат мой уехал с матерью в Петербург, а на следующий день уехал и я с дядей.

Воин Андреевич с января 1862 г. состоял директором морского училища. Со времени переезда в Петербург мать и дядя П. П. стали жить у него, а я стал проводить у него воскресные дни. До этого времени, по смерти П. Н. Головина, я проводил праздники у сестры Головина—Прасковьи Николаевны Новиковой, с которой часто игрывал в 4 руки.

Выпуск мой в гардемарины состоялся 8 апреля 1862 г. Тогдашнее звание гардемарина получалось по окончании училищного курса. Гардемарины были свободные люди; офицерский чин получался после двухлетней службы гарде-

---

[1]) Автобиографическая записка А. П. Р.-К., извлеченная из его письма к А. Д. Комовскому, опубликована в статье А. Римского-Корсакова „Тихвинский затворник и т. д.“ „Муз. Лет.“ № 1. Петроград 1922 г.

марином. Гардемарин был нечто среднее между воспитанником и офицером и производился в офицеры после некоторого практического экзамена. Гардемарин обыкновенно назначался в двухлетнее плавание для практики. И мне предстояло такое назначение. Плавание мое долженствовало совершиться на клипере „Алмаз", под командой П. А. З. [1]). Клипер был назначен в заграничное плавание. Мне предстояло путешествие двух—трехлетнее, разлука с Балакиревым и другими музыкальными друзьями и полное отлучение от музыки. Не хотелось мне за границу. Сойдясь с балакиревским кружком, я стал мечтать о музыкальной дороге; я был ободрен и направлен кружком на эту дорогу. В то время я уже действительно страстно любил музыку.

Балакирев был сильно огорчен моим предстоящим от'ездом и хотел хлопотать, чтобы меня избавили от плавания. Но это было немыслимо. Кюи, напротив, стоял за то, чтобы я не отказывался от первых служебных шагов, в виду моей молодости, говоря, что гораздо практичнее идти в плавание, получить офицерский чин; а что через два или три года видно будет, что надо делать. Воин Андреевич требовал с меня службы и плавания. Те начатки сочинения, которые были у меня в то время, казались ему недостаточными для того, чтобы рискнуть на первых же порах бросить карьеру моряка. Моя фортепианная игра была настолько далека от виртуозности, что и с этой стороны я не представлялся ему как обладающий призванием к искусству со сколько-нибудь блестящей будущностью. Он был тысячу раз прав, смотря на меня как на дилетанта: я и был таковым.

---

[1]) П. А. Зеленый.

ГЛАВА IV.

1862 г.

Моя карьера в глазах родителей. Мои музыкальные учителя. Балакирев, как учитель композиции и глава кружка. Прочие члены балакиревского кружка в начале 60-х годов и отношение к ним учителя и главы. Гусаковский, Кюи Мусоргский и я. Направление и дух в морском училище и во флоте в мое, время. Отплытие за границу.

Родители мои, принадлежа к старой дворянской семье, будучи людьми 20—30-х годов, мало соприкасаясь с литературно-художественными деятелями их времени, естественным образом были далеки от мысли сделать из меня музыканта. Отец был заслуженный губернатор в отставке; мать, выросшая в Орловской губернии в семье богатых помещиков Скарятиных, всю свою молодость провела в обществе аристократов и заслуженных людей того времени. Дядя Николай Петрович был известный адмирал, директор морского корпуса в 40-х годах и любимец императора Николая. Как бы в подражание ему, брат мой отдан был в морскую службу и сделался действительно, отличным моряком. Естественно, что и меня прочили в моряки, тем более, что я, увлекаясь письмами брата из заграничного плавания и чтением путешествий. и сам не уклонялся от предназначаемой мне дороги. В глухом Тихвине решительно не было настоящей музыки, и даже никто не заезжал давать концерты. Тем не менее мои способности и склонности проявлялись, и родители стали учить меня на фортепьяно с помощью лучших сил, имевшихся на лицо в Тихвине. Действительно, Ольга Никитишна и Ольга Феликсовна Фель, о которых я упоми-

нал уже, были лучшие пианистки в нашем городе, лучшие потому, что других не было. Итак, родители мои сделали для меня в то время все, что могли сделать. Но учительницы не сумели развить во мне настоящих зачатков пианизма; играл я недурно, но до чего-нибудь серьезного и выходящего из ряда по этой части было далеко, а потому и ясно, что в умах родителей моих не могла рисоваться будущность их сына, как музыканта. Будучи затем в морском училище и учась у Улиха, я мог упражняться на фортепьяно лишь по субботам и воскресеньям. Разумеется, и тогда успехи мои были не велики. Улих, не будучи настоящим пианистом, не мог мне дать хорошей постановки руки, а развить хотя бы неправильную технику не доставало времени, не доставало и охоты и принудительных и поощрительных мер. Музыку мог я полюбить настоящим образом, конечно, лишь в Петербурге, где я впервые услыхал настоящую музыку, настоящим образом исполняемую, хотя бы в виде „Индры" или „Лучии" в оперных театрах. Действительная же любовь к искусству у меня началась со знакомства с „Русланом", как я уже говорил это на предыдущих страницах моих воспоминаний. Первым настоящим музыкантом и виртуозом, с которым я сошелся, был Канилле. Я глубоко благодарен ему за направление моего вкуса и за общее первоначальное развитие моих сочинительских способностей. Но то, что он мало обратил внимания на фортепьянную технику и не дал мне правильной гармонической и контрапунктической подготовки—я всегда поставлю ему в упрек. Занятия гармонизацией хоралов, которые он мне предложил, вскоре были брошены, ибо, делая некоторые поправки в моих писаниях, он мне не мог указать первоначальных приемов гармонизации, и я, делая свои задачи ощупью и путаясь в них, получил к ним лишь отвращение. Занимаясь у Канилле, я не знал даже названий главных аккордов, а между тем тщился сочинять какие-то ноктюрны, вариации и т. п. Попытки свои в сочинении тщательно скрывал от брата и Головиных и показывал только Канилле. Я был воспитанник-дилетант, немного играющий на фортепьяно и царапающий что-то на нотной бумаге; однако, моя любовь к музыке росла, и вот я наконец попал к Балакиреву. После дилетантских по технике, но музыкальных

и серьезных по отношению к стилю и вкусу попыток, меня прямо сажают за сочинение симфонии. Балакирев, не только никогда не проходивший никакого систематического курса гармонии и контрапункта, но даже и поверхностно не занимавшийся этим, не признавал, повидимому, в таких занятиях никакой нужды. Благодаря своему самобытному таланту и пианизму, благодаря музыкальной среде, встреченной им в доме Улыбышева, у которого был домашний оркестр, под дирижерством Балакирева разыгрывавший бетховенские симфонии—он как-то сразу сформировался в настоящего практического музыканта. Отличный пианист, превосходный чтец нот, прекрасный импровизатор, от природы одаренный чувством правильной гармонии и голосоведения, он обладал частью самородной, частью приобретенной путем практики на собственных попытках, сочинительской техникой. У него были и контрапункт, и чувство формы, и знания по оркестровке—словом было все, что требовалось для композитора. И все это, добытое путем громалной музыкальной начитанности, с помощью необыкновенной, острой и продолжительной памяти, так много значащей для того, чтобы разобраться критически в музыкальной литературе. А критик, именно технический критик, он был удивительный. Он сразу чувствовал всякую техническую недоделанность или погрешность, он сразу схватывал недостаток формы. Когда я или, впоследствии, другие молодые люди, играли ему свои сочинительские попытки, он мгновенно схватывал все недостатки формы, модуляции и т. п., и тотчас, садясь за фортепьяно, импровизировал, показывая, как следует исправить или переделать сочинение. При своем деспотическом характере он требовал, чтобы данное сочинение переделывалось точь-в-точь так, как он указывал, и часто целые куски в чужих сочинениях принадлежали ему, а не настоящим авторам. Его слушались беспрекословно, ибо обаяние его личности было страшно велико. Молодой, с чудесными, подвижными, огненными глазами, с красивой бородой, говорящий решительно, авторитетно и прямо; каждую минуту готовый к прекрасной импровизации за фортепьяно, помнящий каждый известный ему такт, запоминающий мгновенно играемые ему сочинения, он должен был производить это обаяние, как никто другой. Ценя малейший признак таланта в другом, он не мог, однако,

не чувствовать своей высоты над ним, и этот другой тоже чувствовал его превосходство над собою. Влияние его на окружающих было безгранично и похоже на какую-то магнетическую или спиритическую силу. Но при своем природном уме и блестящих способностях он не понимал одного: что хорошо было для него в деле музыкального воспитания, то совсем не годилось для других, ибо эти другие не только выросли при иных обстоятельствах, чем он, но были и совершенно другими натурами, и развитие их талантов должно было совершаться в иные сроки и иным образом. Сверх того он деспотически требовал, чтобы вкусы его учеников в точности сходились с его вкусами. Малейшее уклонение от направления его вкуса жестоко порицалось им; с помощью насмешки, сыгранной им пародии или каррикатуры, унижалось то, что не соответствовало его вкусу в данную минуту,—и ученик краснел за высказанное свое мнение и навсегда или надолго от него отрекался.

Я уже говорил об общем направлении вкуса Балакирева и друзей, очевидно бывших под его безграничным влиянием. Прибавлю к этому, что мелодическое творчество, под влиянием сочинений Шумана, было в то время в немилости. Большинство мелодий и тем считалось слабой стороной музыки (как исключение приводились немногие, напр. мелодия 1-ой песни Баяна). Почти все основные мысли бетховенских симфоний считались слабыми; шопеновские мелодии—сладкими и дамскими; мендельсоновские—кислыми и мещанскими. Темы баховских фуг, однако, несомненно уважались. Наибольшим вниманием и почтением пользовались музыкальные моменты, называемые дополнениями, вступлениями, короткие, но характерные фразы, упорные диссонирующие последовательности (однако, не энгармонического рода), секвенцеобразные наростания, органные пункты, резкие заключения, и т. п. В большинстве случаев пьеса критиковалась сообразно отдельным моментам, говорилось: первые 4 такта превосходны, следующие 8 —слабы, дальнейшая мелодия никуда не годится, а переход от нее к следующей фразе прекрасен и т. д. Сочинение никогда не рассматривалось как целое в эстетическом значении. Сообразно с этим новые сочинения, с которыми Балакирев знакомил свой кружок, сплошь и рядом игрались им в отрывках, по тактам и даже вразбивку:

прежде конец, потом начало, что обыкновенно производило странное впечатление на постороннего слушателя, случайно попавшего в кружок. Ученик, подобный мне, должен был показывать Балакиреву задуманное сочинение в самом зачатке, хотя бы в виде первых 4-х или 8-ми тактов. Балакирев немедленно вносил поправки, указывая, как следует переделать подобный зачаток; критиковал его, хвалил и превозносил первые 2 такта, а следующие 2 хулил, осмеивал и старался сделать противными для автора. Живость письма и плодовитость отнюдь не одобрялись, требовалось переделыванье помногу раз, и сочинение растягивалось на продолжительное время под холодным контролем самокритики. Взяв два или три аккорда или выдумав короткую фразу, автор старался дать себе отчет: хорошо ли он поступил, и нет ли в этих зачатках чего-либо постыдного? На первый взгляд подобное отношение к искусству кажется несовместимым с блестящим импровизаторским талантом Балакирева. И действительно, в этом есть загадочное противоречие. Балакирев, всякую минуту готовый фантазировать с величайшим вкусом на любую свою или чужую тему, Балакирев, моментально схватывавший недостатки в сочинениях чужих и на деле готовый показать, как следует исправить то или другое, как надо продолжать такой-то подход или как можно избежать пошлого оборота, лучше гармонизировать фразу, расположить аккорд и т. п., Балакирев, композиторский талант которого ослепительно блестел для всякого, входившего с ним в соприкосновение этот Балакирев сочинял чрезвычайно медленно и обдуманно. В ту пору (а ему было около 24 — 25 лет) у него было несколько превосходных романсов, испанская и русская увертюры и музыка к „Королю Лиру". Не много, но тем не менее это было самое плодовитое его время. Плодовитость его уменьшалась с годами. Впрочем, об этом после.

Очевидно, в то время я не мог сделать тех наблюдений, результатом которых явились предыдущие строки. Сказанное в этих строках выяснилось для меня только впоследствии; да в те времена в самом Балакиреве его самокритика и способ обхождения с учениками и друзьями по искусству еще не приняли той ясной, осязательной формы, которую можно было наблюдать начиная с 1865 года, когда на сцену,

кроме меня, явились и другие музыкальные птенцы. Таким образом в характеристике Балакирева я забежал вперед, но тем не менее эта характеристика моя далеко не полна, и я постараюсь дополнить ее в течение моих воспоминаний, несколько раз возвращаясь к этой загадочной, противоречивой и обаятельной личности.

Войдя в кружок Балакирева, я оказался поступившим как бы на смену выбывшего А. Гусаковского. Гусаковский был молодой человек только что окончивший университет (по специальности химик), уехавший в то время надолго за границу. Это был сильный композиторский талант, любимец Балакирева, но, по рассказам его и Кюи, странная, сумасбродная и болезненная натура. Сочинения его — фортепьянные вещи — были большею частью не окончены: множество скерцо без трио, сонатное allegro, отрывки из музыки к Фаусту и законченное симфоническое allegro Es-dur, инструментованное Балакиревым. Все это была прекрасная музыка бетховенско-шумановского стиля. Балакирев руководил его сочинением, но ничего законченного не выходило. Гусаковский перебрасывался от одного сочинения к другому, и талантливые наброски иногда оставались даже незаписанными, а лишь помнились Балакиревым наизусть.

Со мною сладить Балакиреву не представляло труда; я с величайшею готовностью переделывал, по его указанию, сочиняемые мною части симфонии и приводил их к концу, пользуясь его советами и импровизациями. Балакирев смотрел на меня, как на симфониста по специальности; признавая, напротив, за Кюи склонность к опере он, до известной степени, давал ему свободу в творчестве, снисходительно относясь ко многим моментам, не соответствовавшим его личному вкусу. Оберовская жилка в музыке Кюи оправдывалась его полуфранцузским происхождением, и на нее смотрелось сквозь пальцы. Кюи не подавал надежды быть хорошим оркестратором, и Балакирев с готовностью инструментовал за него некоторые его вещи, напр., увертюру „Кавказского пленника". В ту пору эта опера была уже готова, и писался или, может быть, уж был окончен и „Сын мандарина" (одноактная опера на текст Крылова). Симфоническое allegro Es-dur Кюи писалось, повидимому, под строгим наблюдением Балакирева, но так и не было окончено, ибо не всякий,

подобно мне, мог покорно выдержать и усердно исполнять его требования. Законченными инструментальными сочинениями Кюи были в то время: скерцо для оркестра F-dur (Bamberg) [1]) и еще два скерцо C-dur и gis-moll для фортепьяно. Симфонические попытки Мусоргского повидимому тоже, под давлением Балакиревских указаний и требований, не привели к чему-либо. В ту пору единственным признанным в кружке сочинением Мусоргского был хор из „Эдипа". Скерцо Кюи, танцы из „Кавказского пленника", увертюра к „Лиру" Балакирева, упомянутый хор Мусоргского и Allegro Гусаковского (инстр. Балакиревым) были исполнены отчасти в концертах Р. Муз. Общества под управлением Рубинштейна, отчасти в каком-то театральном концерте под управлением К. Н. Лядова, еще до моего знакомства с Балакиревским кружком, но мне почему-то не пришлось их слышать.

Итак, кружок Балакирева в зиму 1861—62 г. г. состоял из Кюи, Мусоргского и меня. Несомненно то, что как для Кюи, так и для Мусоргского Балакирев был необходим, как советчик и цензор, и редактор, и учитель, без которого они и шагу ступить бы не могли. Кто кроме него мог посоветовать и показать, как надо исправить их сочинения в отношении формы? Кто мог бы упорядочить их голосоведение? Кто мог бы дать советы по оркестровке, а в случае надобности и наоркестровать за них. Кто мог бы исправить их простые описки, т.-е., так сказать, корректировать их сочинения?

Взявший несколько уроков у Монюшки, Кюи был далек от чистого и естественного голосоведения, а к оркестровке не имел ни склонности, ни способности. Мусоргский, будучи прекрасным пианистом, не имел ни малейшей технической подготовки как сочинитель. Оба они были не музыканты по профессии. Кюи был инженерным офицером, а Мусоргский офицером Преображенского полка в отставке. Один Балакирев был настоящим музыкантом. С юных лет он привык видеть себя среди улыбышевского оркестра; будучи хорошим пианистом, он выступал уже публично в университетских концертах, на вечерах у Львова, Одоевского, Вьельгорского,

1) Чуть ли тоже не инструментованное Балакиревым. (Прим. автора).

и др., он игрывал всевозможную камерную музыку с лучшими артистами того времени; аккомпанировал Вьетану и многим певицам. Сам М. И. Глинка благословил его на композиторскую деятельность, дав ему тему испанского марша для сочинения увертюры. Кюи и Мусоргский нужны были ему как друзья, единомышленники, последователи, товарищи-ученики; но без них он мог бы действовать. Музыкальная практика и жизнь дали возможность яркому таланту Балакирева развиться быстро. Развитие других началось позднее, шло медленнее и требовало руководителя. Этим руководителем и был Балакирев, добившийся всего своим изумительным разносторонне-музыкальным талантом и практикою, без труда и без системы, и потому не имевший понятия ни о каких системах. Скажу более: Балакирев, сам не прошедший какой-либо подготовительной школы, не признавал надобности в таковой и для других. Не надо подготовки; надо прямо сочинять, творить и учиться на собственном творчестве. Все, что будет недоделанного и неумелого в этом первоначальном творчестве у его друзей-учеников, доделает он сам; все выправит, в случае надобности и дополнит, и сочинение окажется готовым для выпуска в свет (для исполнения или печати). А выпускать в свет надо торопиться. Таланты несомненные. Между тем, Кюи уже 25 — 26 лет, Мусоргскому 21 — 22. Поздно для школы, пора жить и действовать и заявить себя. Несомненно то, что руководство и опека над не стоявшими на своих ногах композиторами накладывали на них гораздо сильнее, чем простое и безучастное руководство какого-нибудь профессора контрапункта, известную общую печать, печать балакиревского вкуса и приемов. Там на сцену являлись общие технические приемы контрапункта и гармонии, общие выводы из практиковавшихся музыкальных форм; здесь же фигурировали известные мелодические обороты, известные модуляционные приемы, известный колорит инструментовки и т. п., происхождение которых лежало в направлении балакиревского вкуса, в его собственной технике, далеко не безупречной и не разнообразной, и в его односторонних сведениях по части оркестровки, как это стало для меня видно впоследствии. Тем не менее, в ту пору, техника Балакирева и его знания, добытые им путем практики, благодаря собственным способностям, вкусу и прирож-

денной наблюдательности, бесконечно превышали технику и знания Гусаковского, Кюи и Мусоргского. Он был все-таки музыкант по существу и по профессии, а они—даровитые любители.

Правильны ли были отношения Балакирева к его друзьям-ученикам? По-моему, безусловно неправильны. Действительно талантливому ученику так мало надо; так легко показать ему все нужное по гармонии и контрапункту, чтобы поставить его на ноги в этом деле, так легко его направить в понимании форм сочинения, если только взяться за это умеючи. Каких-нибудь 1—2 года систематических занятий по развитию техники, несколько упражнений в свободном сочинении и оркестровке, при условии хорошего пианизма, и учение кончено. Ученик уже не ученик, не школьник, а стоящий на своих ногах начинающий композитор. Но не так было со всеми нами.

Балакирев делал то, что мог и умел; а если не понимал, как надо вести дело, то тому причиной те темные для музыки времена (у нас на Руси) и его полу-русская, полу-татарская, нервная нетерпеливая, легко возбуждающаяся и быстро устающая натура, его самородный блестящий талант, не встретивший к развитию своему ни в чем препятствий, и чисто русские самообольщение и лень. Помимо упомянутых особенностей своей натуры, Балакирев был человек, способный горячо и глубоко привязаться к симпатичным ему людям, и напротив, сразу по первому взгляду, готовый навсегда возненавидеть или презирать людей не вызвавших его расположения. Все эти сложные начала породили в нем массу противоречий, загадочности и обаяния и привели его позже к совершенно нежданным и невероятным в то время последствиям.

Из всех друзей-учеников я был самый младший, мне было всего 17 лет. Что нужно было мне? Пианизм, гармоническая и контрапунктическая техника и понятие о формах. Балакиреву следовало засадить меня за фортепиано и заставить выучиться хорошо играть. Ему это было так легко — я ведь перед ним благоговел и слушался во всем его советов. Но он не сделал этого; сразу об'явив меня не пианистом, на это дело он махнул рукой, как на далеко не очень

нужное. Ему следовало дать мне несколько уроков по гармонии и контрапункту, заставить написать несколько фуг и объяснить синтаксис музыкальных форм. Он этого не мог сделать, ибо сам не проходил этого систематически и не считал необходимым, а потому не посоветовал учиться у кого-либо другого. С первого знакомства посадив меня за сочинение симфонии, он отрезал мне дорогу к подготовительной работе и выработке техники. И я, не знающий названий всех интервалов и аккордов, из гармонии слыхавший лишь о пресловутом запрещении параллельных октав и квинт, не имеющий понятия о том, что такое двойной контрапункт, что называется кадансом, предложением, периодом,—я принялся за сочинение симфонии. Увертюра „Манфред" и 3-я симфония Шумана, „Князь Холмский" и „Аррагонская хота" Глинки и балакиревский „Король Лир" — вот те образцы, которым я подражал, сочиняя симфонию; подражал, благодаря своей наблюдательности и переимчивости. Что же касается до оркестровки, то чтение „Traité" Берлиоза и некоторых глинкинских партитур дало мне небольшие, отрывочные сведения. О трубах и валторнах я понятия не имел и путался между письмом на натуральные и хроматические. Но и сам Балакирев не знал этих инструментов, познакомившись с ними лишь по Берлиозу. Смычковые инструменты были для меня также совершенно неясны; движения смычка, штрихи мне были вовсе неизвестны; я назначал длиннейшие, неисполнимые legato. Об исполнении двойных нот и аккордов имел весьма смутное представление, слепо придерживаясь, в случае надобности, таблиц Берлиоза. Но и Балакирев не знал этой статьи, имея самые сбивчивые понятия о скрипичной игре и позициях. Я чувствовал, что многого не знаю, но был уверен, что Балакирев знает все на свете, а он ловко скрывал от меня и других недостаточность своих сведений. В колорите же оркестра и комбинациях инструментов он был хороший практик, и советы его для меня были неоцененны.

Так или иначе, а к маю 1862 г. первая часть, скерцо и финал симфонии были мною сочинены и кое-как оркестрованы. Финал в особенности заслужил тогда всеобщее одобрение. Попытки сочинять Adagio не увенчались успехом, да и трудно было его ожидать: сочинять певучую мелодию,

в те времена, было как-то совестно; боязнь впасть в пошлость мешала всякой искренности.

В течение весны я бывал у Балакирева каждую субботу и ждал этого вечера, как праздника. Бывал я также в доме у Кюи, который жил тогда на Воскресенском проспекте и держал пансион для приготовления мальчиков в военно-учебные заведения. У Кюи было два рояля, и каждый раз производилась игра в 8 рук. Играли—Балакирев, Мусоргский, брат Мусоргского (Филарет Петрович, называвшийся обыкновенно, почему-то, Евгением Петровичем), Кюи, а иногда Дмитрий Васильевич Стасов. В. В. Стасов тоже обыкновенно присутствовал. Играли в 8 рук скерцо „Маб" и „Бал у Капулетти" Берлиоза в переложении М. П. Мусоргского, а также шествие из „Короля Лира" Балакирева в его же переложении. В 4 руки игрались увертюры к „Кавказскому Пленнику" и „Сыну Мандарина", а также части моей симфонии, по мере их окончания. Мусоргский певал вместе с Кюи отрывки из опер последнего. У Мусоргского был недурной баритон и пел он прекрасно; Кюи пел композиторским голосом. Мальвина Рафаиловна, жена Кюи, в то время уже не пела, но, ранее моего знакомства с ними, была певицей-любительницей.

В мае Балакирев уехал на Кавказ на минеральные воды; Мусоргский отправился в деревню, Кюи—на дачу. Брат ушел в практическое плаванье; семья его, моя мать и дядя поехали на лето в Финляндию, на остров Сонион-Сари, близ Выборга. Все раз'ехались. Назначенный для заграничного плаванья на клипер „Алмаз", я должен был провести лето в Кронштадте при вооружавшемся судне. В Кронштадте я проживал у близкого знакомого брата моего—К. Е. Замбржицкого. Как провел я это лето, не помню совершенно. Помню лишь, что музыкой занимался мало и ничего не сочинял, но почему—не знаю. Убивал я время среди товарищей по выпуску. Однажды приезжал ко мне Канилле и прогостил у меня дня два. От Балакирева я получил несколько писем. На несколько дней я ездил в отпуск, к своим на Сонион-Сари. Так прошло все лето—скучно и вяло. Товарищеский кружок нельзя было назвать интеллигентным. Вообще, за все время 6-ти летнего пребывания моего в училище, я не могу похвастать интеллигентным направлением духа в вос-

питанниках морского училища. Это был вполне кадетский дух, унаследованный от николаевских времен и не успевший обновиться. Не всегда красивые шалости, грубые протесты против начальства, грубые отношения друг с другом, прозаическое сквернословие в беседах, циничное отношение к женскому полу, отсутствие охоты к чтению, презрение к общеобразовательным научным предметам и иностранным языкам, а летом в практическом плаваньи и пьянство—вот характеристика училищного духа того времени. Как мало соответствовала эта среда художественным стремлениям и как чахло произрастали в ней маломальски художественные натуры, если таковые изредка и попадались; произрастали загрязненные военно-будничной прозой училища. И я произрастал в этой сфере чахло и вяло в смысле общего художественно-поэтического и умственного развития. Из художественной литературы я прочитал, будучи в училище, Пушкина, Лермонтова и Гоголя, но дальше их дело не пошло. Переходя из класса в класс благополучно, я все-таки писал с позорными грамматическими ошибками; из истории ничего не знал; из физики и химии—тоже. Лишь математика и приложение ее к мореплаванию шли сносно. Летом, в практических плаваньях, изучение чисто морского дела, гребля на шлюпке, катанье под парусами, такелажные работы,—шли довольно вяло. Парусное ученье я любил и с удовольствием, довольно смело лазил по мачтам и реям. Я был охотник до купанья и вместе со Скрыдловым и другими товарищами оплывал вокруг корабля без остановки и отдыха до двух с половиною раз. Меня никогда не укачивало, и моря и морских опасностей я никогда не боялся. Но службы морской я в сущности не любил и способен к ней не был. Находчивости у меня не было, распорядительности—никакой. Впоследствии, во время заграничного плаванья, оказалось, что я совершенно не в состоянии приказывать по военному, покрикивать, ругаться, одобрять, взыскивать, говорить начальническим тоном с подчиненным и т. д. Все эти способности, необходимые в морском и военном деле, у меня безусловно отсутствовали. То время было—время линьков и битья по морде. Мне несколько раз, волею-неволею, приходилось присутствовать при наказании матросов 200—300 ударами линьков по обнаженной спине

в присутствии всей команды и слушать, как наказуемый умоляющим голосом выкрикивал: „Ваше высокоблагородие, пощадите!". На артиллерийском корабле „Прохор", когда по воскресеньям привозили пьяную команду с берега, лейтенант Дек, стоя у входной лестницы, встречал каждого пьяного матроса ударами кулака в зубы. В котором из двух—в пьяном матросе или в бившем его по зубам, из любви к искусству, лейтенанте—было больше скотского, решить не трудно в пользу лейтенанта. Командиры и офицеры, командуя работами, ругались виртуозно-изысканно, и отборная ругань наполняла воздух густым смрадом. Одни из офицеров славились пылкою фантазией и изобретательностью в ругательствах, другие зубодробительным искусством. В последнем особенно славился капитан I-го ранга Бубнов, у которого на корабле, во время поворота под парусами, устраивалось, как говорили, „мамаево побоище".

Я уже говорил, что при поступлении своем в училище, сразу дав отпор приставшим ко мне товарищам, я поставил себя хорошо. Но со второго или третьего года моего пребывания в училище, характер мой стал как-то не в меру мягок и робок, и однажды я не ответил товарищу М., ударившему меня ни с того ни с сего, в силу лишь злой воли, в лицо. Тем не менее меня вообще любили; я чужд был ссорам и во всем держался товарищеских узаконений. Вел себя вообще исправно, хотя начальства не боялся. В последний год, при поступлении брата директором, я стал учиться лучше и окончил курс шестым из 60—70-ти товарищей по выпуску.

Познакомившись с Балакиревым, я впервые услыхал от него, что следует читать, заботиться о самообразовании, знакомиться с историей, изящной литературой и критикой. За это спасибо ему! Балакирев, прошедший лишь гимназический курс и далеко не окончивший казанский университет, был, однако, значительно начитан по части русской литературы и истории и казался мне весьма образованным. Разговоров о религии в ту пору у меня с ним не было; но, кажется, и тогда уже он был совершенным скептиком. Что касается до меня, я был тогда никем, ни верующим ни скептиком, а просто религиозные вопросы меня не занимали. Выросши в глубоко религиозной семье, я тем не менее, почему-то с детства был довольно равнодушен к молитве.

Молясь ежедневно поутру и на ночь и ходя в церковь, я это делал только потому, что родители мои этого требовали. Странное дело! Будучи отроком и стоя на молитве, я рисковал иногда произносить мысленно богохульства, как бы из желания испытать: накажет ли меня за это господь бог. Он не наказывал меня, конечно, и сомнение западало в мою душу, а иногда выступало раскаяние и самоосуждение за свой глупый поступок, но, сколько помнится, неглубокое и несильное. Я полагаю, что подобные выходки следует отнести к разряду, так называемых в психиатрии, навязчивых идей. Будучи в училище я посещал по воскресеньям церковь и скучал в ней. Тихвинское же архимандритское служение и церковное пение мне всегда нравились своей красотой и торжественностью. Ежегодно великим постом, я говел по положению. Один год я почему-то относился к этому обряду с благоговением, в другие года— довольно заурядно. В последние два года пребывания в училище, я услыхал от своих товарищей Страковского и Корвин - Круковского, что „бога нет, и все это лишь выдумки". К. - К. уверял, что он читал философию Вольтера (?!). Я довольно охотно пристал к мнению, что „бога нет, и все это лишь выдумки". Таковая мысль однако беспокоила меня мало, и в сущности я не думал об этих важных материях; но и без того слабая моя религиозность совершенно исчезла и никакого душевного глада я не чувствовал. Припоминаю теперь, что, еще мальчиком 12—13 лет я не чужд был свободомыслия, и однажды приставал к матери с вопросами о свободе воли. Я говорил ей, что хотя все на свете делается по воле божьей и от него зависят все явления жизни, тем не менее человек должен быть свободен в выборе действий, и следовательно воля бога в этом отношении должна быть бессильна, ибо иначе как бы он мог допустить дурные поступки человека, а потом карать их. Разумеется, я выражался не совсем так, но мысль была эта самая, и мать затруднялась ответить мне на нее что-либо.

Я говорил уже об относительной грубости и низменности умственной жизни среди моих товарищей; так было по крайней мере в течение первых четырех годов моего пребывания в училище. В двух старших курсах почувствовалось все-таки некоторое повышение в этом отношении. Я упоми-

нал уже о склонности к музыке и хоровому пению между известной частью моих товарищей в старших курсах и о кружке, собиравшемся около меня, благодаря моей игре на гармониуме и разучиванию с моей помощью хоровых пиес. С товарищами моими И. А. Броневским и князем А. Д. Мышецким я вел оживленные беседы о музыке, с тех пор как более стал ею заниматься с Канилле и Балакиревым. С князем Мышецким я очень сблизился и подружился. Следует также упомянуть о кратковременной моей юношеской сердечной привязанности к хорошенькой особе Л. П. Д. в лето 1859 года, с которою я познакомился в Ревеле во время стоянки на тамошнем рейде. Она была, разумеется, в полтора раза старше меня и смотрела на меня, как на мальчика, при чем мое ухаживанье ее очевидно забавляло. В доме у Д. я бывал и в Петербурге осенью; но скоро склонность моя к ней прошла, я перестал с ней видеться, и жизнь моя потянулась обычным прозаичным, училищным порядком [1]). В обществе, как большая часть молодых людей подростков, я был диковат и дам чуждался.

Обозревая мою душевную и умственную жизнь за проведенные в училище года я уклонился от последовательного повествования. Перехожу вновь к прерванному рассказу.

Я говорил уже, что провел лето 1862 г. в Кронштадте скучно и вяло. От этих 3 - 4 летних месяцев у меня не сохранилось никаких живых воспоминаний. В сентябре клипер „Алмаз" вытянулся на рейд, готовый к заграничному плаванью. Семейство брата, мать и дядя вернулись в Петербург. Вернулись также Балакирев, Кюи и другие. Балакирев тщетно предлагал хлопотать об отмене моего путешествия за границу. Я должен был уехать по настоянию брата, и вот в конце октября состоялся наш выход в плаванье. В последний раз я виделся с Балакиревым, Кюи и Канилле на пароходной пристани в Петербурге, куда они пришли меня провожать, когда я окончательно прощался с Петербургом. Дня через два, 21 октября, мы снялись с якоря и простились с Россией и Кронштадтом (Написано в феврале 1893 г.).

---

[1]) Этот эпизод изображен подробно в названной статье А. Римского-Корсакова (ср. „Муз. Летоп." № 1.) В. А. Р.-К. был также неравнодушен к Л. П. Д. Тем не менее, он всячески поощрял склонность своего брата, считая, что „это... настоящая, первая юношеская пассия, такая, какой и быть следует", стр. 57.

ГЛАВА V.

1862—65.

Заграничное плаванье. Плаванье в Англию и к Либавским берегам. К-адмирал Лесовский. Плаванье в Америку. Пребывание в Соединенных Штатах. Назначение в Тихий океан. Капитан Зеленый. От Нью-Иорка до Рио-Жанейро и обратно в Европу.

Мы направились в Киль, где простояли дня три, а оттуда в Англию, в Гревзенд. По выходе в море оказалось, что мачты клипера коротки, а потому предполагалось заняться в Англии заказом новых мачт и перевооружением, что и было произведено вскоре после прибытия туда. Эта работа задержала нас в Англии (в Гревзенде и Гринайте) около 4-х месяцев. Я ездил раза два с товарищами в Лондон, где осматривал всякие достопримечательности, напр. Вестминстерское аббатство, Тауер, Кристальный дворец и т. д. Был и в Ковентгарденском театре, в опере; но что давали—не помню [1]).

На клипере нас было четверо гардемарин, товарищей по выпуску, и несколько кондукторов-штурманов и инженер-механиков. Мы помещались в одной небольшой каюте и в офицерскую кают-компанию не допускались. Нам, гардемаринам, не давали больших, ответственных поручений. Мы стояли по очереди на вахте, в помощь вахтенному офицеру. За всем этим свободного времени было довольно. На клипере была порядочная библиотека, и мы довольно много читали. Подчас велись оживленные разговоры и споры. Веянье 60-х годов коснулось и нас. Были между нами про-

[1]) Ср. Переп. Б. и Р.-К. „М. С." 1915/16 № 2, с. 105.

грессисты и ретрограды. К первым, главным образом, принадлежал П. А. Мордовин, ко вторым А. Я. Бахтеяров. Читался Бокль, бывший в большом ходу в 60-х годах, Маколей, Стюарт Милль, Белинский, Добролюбов и т. д. Читалась и беллетристика. Мордовин покупал в Англии массу книг английских и французских; между ними были всевозможные истории революций и цивилизаций. Было о чем поспорить. Это время было временем Герцена и Огарева с их „Колоколом". Получался и „Колокол". Тем временем началось польское восстание. Между Мордовиным и Бахтеяровым дело доходило до ссор из-за сочувствия первого полякам. Тем не менее все симпатии мои были к Мордовину. Бахтеяров, восхищавшийся Катковым, был мало симпатичен; да и убеждения его мне были не по сердцу: он был ярый крепостник и дворянин с сословной спесью [1]).

Кроме переписки с матерью и братом, я вел переписку с Балакиревым; он убеждал меня писать, если возможно, Andante симфонии. Я принялся за эту работу, взяв в основание русскую тему „Про татарский полон", данную мне Балакиревым, а ему сообщенную Якушкиным. Во время стоянки в Англии мне удалось написать Andante, и я послал партитуру по почте Балакиреву. Писал я его без помощи фортепьяно (у нас его не было); быть может, раза два удалось проиграть сочиненное на берегу в ресторане. Балакирев написал мне, по получении Andante, что весь кружок его остался доволен этим сочинением, признав его за лучшую часть симфонии. Тем не не менее, он письменно предложил мне некоторые изменения, каковыми я и воспользовался [2]).

В Лондоне был куплен небольшой гармонифлют. Я часто на нем играл, что только было возможно, для развлеченья своего и товарищей.

В конце февраля 1863 г., когда перевооружение наше было готово, клиперу „Алмаз" последовало новое неожиданное назначение. Польское восстание разгорелось; доходили вести о подвозе полякам оружия из-за границы к Либавскому берегу. Клиперу предстояло вернуться в Балтийское

[1]) К характеристике клиперного общества. Ср. Переп. Б. и Р.-К. „М. С." 1915/16, № 2 с. 106, п. XXIV, XXVIII.

[2]) Ср. ibid п. V-XXVI.

море, крейсировать в виду Либавского берега и следить, чтобы оружие не могло быть привозимо в Польшу. Несмотря на тайное сочувствие в молодых сердцах некоторых из нас, т.-е., членов гардемаринской каюты, делу, казавшемуся нам правым, делу свободы самостоятельной и родственной национальности, притесняемой ее родной сестрой— Россией, волей-неволей, по приказанию начальства, нам надо было отправиться служить верой и правдой последней. Простившись с туманною Англиею, клипер наш пошел в Либаву. Помнится, что при переходе через Немецкое море нас хватил порядочный шторм. Качка была ужасная, два дня нельзя было варить горячую пищу. Меня, однако, вовсе не укачивало.

Мы продержались у Либавского берега около четырех месяцев, заходя то в Либаву, то в Полангген для нагрузки угля и провизии. Крейсерство наше, может быть, и принесло пользу, устрашив собиравшихся передавать оружие и военные принадлежности мятежным полякам, но, тем не менее, нам не довелось видеть ни одного подозрительного судна сколько-нибудь близко. Однажды вдали показался дым какого-то парохода; мы помчались к нему полным ходом,— но пароход скоро скрылся из виду, и мы решительно не могли утверждать, было ли то враждебное судно, или пароход, случайно проходивший мимо. Крейсерство близ Либавы было скучное. Дурная погода и сильные ветры почти постоянно нас сопровождали. Либава не представляла ничего интересного; Полангген еще того менее. Изредка, находясь в Полангене и с'езжая на берег, мы предпринимали для развлечения поездки верхом. Помнится, что за это время я как-то начал отвыкать от потребности в музыке, и чтение меня занимало всецело.

В июне или июле наш клипер потребовали обратно в Кронштадт. Цель этого возвращения была нам неизвестна. Придя в Кронштадт и простояв на рейде дня три или четыре, мы были вновь отправлены в плаванье в эскадре адмирала Лесовского. С нами были следующие суда: фрегат „Александр Невский", корветы „Витязь" и „Варяг" и клипер „Жемчуг". Адмирал сидел на „Александре Невском". Во время пребывания в Кронштадте мне удалось с'ездить в Петербург и в Павловск, где жили на даче Головины и Новиковы.

Матери моей, семейства брата, а равно Балакирева, Кюи и прочих знакомых не было тогда в Петербурге по случаю летнего времени. В Павловске в то время дирижировал Иоган Штраус, и мне удалось слышать „Ночь в Мадриде". Я помню, что это доставило мне величайшее наслаждение.

По выходе в море, суда нашей эскадры разошлись и пошли каждое само по себе. Уже будучи в море мы узнали, что идем в Нью-Йорк, где соединимся с прочими судами эскадры, что цель нашего отправления чисто военная. Ожидалась война с Англией из-за польского восстания и, в случае войны, наша эскадра долженствовала угрожать английским судам в Атлантическом океане. Мы должны были придти в Америку незамеченными англичанами, и потому наш путь лежал на север Англии, ибо, делая этот крюк, мы избегали обычной дороги из Англии в Нью-Йорк и следовали по такому пути, на котором нельзя было встретить ни одного судна. По дороге мы зашли для нагрузки угля дня на два в Киль, сохраняя в строгой тайне цель нашего плавания. От Киля нам предстояло плыть без остановки до Нью-Йорка, обогнув север Англии. Большая часть этого перехода должна была совершиться под парусами, ибо у нас не хватило бы угля на такой продолжительный путь. Плаванье наше вышеупомянутым окольным путем продолжалось 67 дней. Огибая северную часть Англии, мы перестали встречать какие бы то ни было суда. Клипер наш, вступив в Атлантический океан, встретил упорные противные ветры, часто доходившие до степени штормов. Держась под полными парусами, при крепких противных ветрах, мы зачастую в течение нескольких дней буквально не двигались вперед. Погода стояла довольно холодная и сырая; часто не было варки, так как клипер качало ужасно на громадных океанских волнах. Пересекая путь вращающихся штормов (ураганов), идущих в это время года из Антильского моря вдоль берега Северной Америки и заворачивающих поперек океана по направлению к берегам Англии, в один прекрасный день мы заметили, что входим в круг одного из таких ураганов. Сильное падение барометра и духота в воздухе возвестили его приближение. Ветер крепчал все более и более и менял постоянно свое направление от левой руки к правой. Развело громадное волнение. Мы держались под одним неболь-

шим парусом. Наступила ночь, и виднелась молния. Качка была ужасная. Под утро поднятие барометра указало на удаление урагана. Мы перерезали его правую половину невдалеке от центра. Все обошлось благополучно. Но сильные бури не переставали нам надоедать.

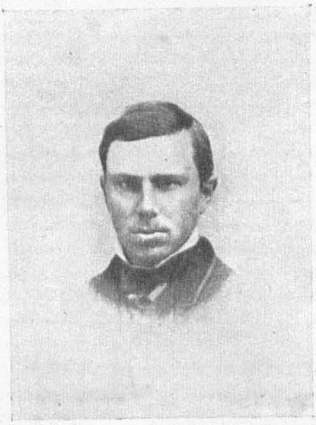
Неподалеку от американского берега мы пересекли теплое течение—Гольфстрем. Помню я, как мы были удивлены и обрадованы, выйдя утром на палубу и увидав совершенно изменившийся цвет океана: из зелено-серого он сделался чудным синим. Вместо холодного, пронизывающего воздуха + 18° R, солнце и очаровательная погода. Мы точно попали в тропики. Из воды каждую минуту выскакивали летучие рыбы. Ночью океан светился великолепным фосфорическим светом. На следующий день тоже. Опустили градусник в воду +18° R. На утро третьего дня по вступлении в Гольфстрем — опять перемена: серое небо, холодный воздух, цвет океана серо-зеленый, температура воды 3° или 4° R, летучие рыбы исчезли. Наш клипер вступил в новое холодное течение, лежащее бок-о-бок с Гольфстремом. Мы начали направлять свой путь на юго-запад, к Нью-Йорку, и вскоре нам стали попадаться встречные коммерческие суда. В октябре, не помню какого числа, показался американский берег. Мы потребовали лоцмана и вскоре, войдя в реку Гудзон, бросили якорь в Нью-Йорке, где нашли прочие суда нашей эскадры.

В Соединенных Штатах мы пробыли с октября 1863 по апрель 1864 года. Мы побывали, кроме Нью-Йорка, в Анаполисе и Балтиморе. Из Чизапикского залива ездили осматривать Вашингтон. Во время пребывания в Анаполисе были сильные морозы (до — 15° R); река, в которой стояли наш клипер и корвет „Варяг", замерзла. Лед был настолько крепок, что мы пробовали по нему ходить; но это длилось всего дня два или три, после чего реку взломало.

Из Нью-Йорка нам, гардемаринам и офицерам, довелось с'ездить на Ниагару. Поездка была совершена по реке Гудзону на пароходе до Альбани, а оттуда по железным дорогам. Берега Гудзона оказались очень красивыми, а Ниагарский водопад произвел на нас самое чудное впечатление. Это было, кажется, в ноябре. Листья на деревьях были разноцветные; погода стояла прекрасная. Мы облазили все скалы, проходили, насколько возможно, под скатерть водо-

1856 год.

(В Морском корпусе).



1863 год.

(Нью-Йорк).

пада с Канадской стороны, под'езжали по возможности ближе к водопаду на лодке. Впечатление, производимое водопадом с различных точек, в особенности с Терапиновой башни, ни с чем не сравнимо. Башня эта построена на скалах у самого падения; попадают на нее по легкому мостику, переброшенному с Козлиного острова, разделяющего водопад на две части: Американскую и Канадскую (Лошадиная подкова). Гул от водопада неописуемый и слышится за много миль. Американцы возили нас на Ниагару на свой счет, в видах гостеприимства, оказываемого ими русским заатлантическим друзьям. Мы были помещены в роскошном отеле. В поездке участвовали все офицеры и гардемарины нашей эскадры, разделенные на две партии. В нашей партии участвовал и адмирал Лесовский. В ниагарском отеле меня заставили играть на рояле для увеселения общества. Я, конечно, сопротивлялся, ушел в свой нумер и выставил сапоги за дверь, притворяясь спящим; но, по приказанию Лесовского, переданному мне кем-то через дверь, должен был одеться и выйти в салон. Я сел за фортепьяно и сыграл, кажется, краковяк и еще что-то из „Жизни за царя". Вскоре я заметил, что никто меня не слушает, и все заняты разговорами под мою музыку. Под шумок я прекратил игру и ушел спать. На другой вечер меня не беспокоили, ибо, в сущности, никому моя игра нужна не была, и в первый вечер она понадобилась лишь для удовлетворения каприза Лесовского, который в музыке ровно ничего не понимал и нисколько ее не любил. Кстати о Лесовском. Он был известный моряк, командовавший во время оно фрегатом „Диана", погибшим в Японии вследствие землетрясения. Лесовский отличался вспыльчивым и необузданным характером и однажды, в припадке гнева, подскочив к провинившемуся в чем-то матросу, откусил ему нос, за что впоследствии, как говорят, выхлопотал ему пенсию.

Пробыв на Ниагаре двое суток, мы возвратились в Нью-Йорк другим путем, через Эльмайру, при чем проезжали в виду озер Эри и Онтарио. Клипер наш вновь менял рангоут в Нью-Йорке, тот самый рангоут, который только что был сделан для него в Англии. Из семи месяцев, проведенных нами в Америке, первые три или четыре мы простояли в Нью-Йорке, затем совершено было плаванье в Чизапик-

ский залив, Анаполис и Балтимору, о котором я уже упоминал, а последние месяцы снова были проведены в Нью-Йорке. Ожидавшаяся война с Англией не состоялась, и нам не пришлось каперствовать и устрашать английских купцов в Атлантическом океане. Пока мы были в Чизапикском заливе, фрегат „Александр Невский" и корвет „Витязь" ходили в Гаванну. Под конец нашего пребывания в Северной Америке вся эскадра сошлась в Нью-Йорке. Во все время нашей стоянки в Соединенных Штатах, американцы вели свою междуусобную войну северных и южных штатов за рабовладельческий вопрос, и мы с интересом следили за ходом событий, сами держась исключительно в северных штатах, стоявших за свободу негров, под президентством Линкольна.

В чем состояло препровождение нашего времени в Америке? Присмотр за работами, стоянка на вахте, чтение в значительном количестве и довольно бестолковые поездки на берег чередовались между собою. При поездках на берег, по приходе в новую местность, обыкновенно осматривались кое-какие достопримечательности, а затем следовало хождение по ресторанам и сиденье в них, сопровождаемое едой, а иногда и выпивкой. Больших кутежей между нами не было, но излишнее количество вина стало потребляться частенько. Я тоже в этих случаях не отставал от других, хотя никогда не был одним из первых по этой части. Однажды, я помню, вся наша гардемаринская кают-компания уселась писать письма. Кто-то спросил бутылку вина; ее сейчас же роспили „для воображения"; за ней последовала другая, третья; письма были оставлены, и вскоре все общество поехало на берег, где продолжалась попойка. Иногда подобные попойки оканчивались поездкой к продажным женщинам... Низменно и грязно...

В Нью-Йорке я слышал „Роберта" Мейербера и „Фауста" Гуно в довольно плохом исполнении. Музыка была совершенно мною оставлена, если не считать игры на гармонифлюте, производившейся от времени до времени для увеселения гардемаринской кают-компании, и дуэтов этого инструмента со скрипкой, на которой играл американский лоцман м-р Томсон. Мы производили с ним различные национальные американские гимны и песни, при чем я,

к немалому его удивлению, тотчас же по слуху играл аккомпанименты к слышанным мною в первый раз мелодиям.

Чтение меня значительно увлекало в то время. Кроме исторических, критических и литературных произведений отчасти интересовали меня география, метеорология и путешествия. Находясь в Америке, я выучился немного и английскому языку.

К апрелю 1864 года стало известно, что войны с Англией не будет и что наша эскадра получит другое назначение. Действительно, вскоре было получено приказание нашему клиперу отправиться в Тихий океан вокруг мыса Горна; следовательно нам предстояло кругосветное путешествие, т.-е. еще года два или три плаванья. Корвет „Варяг" получил такое же назначение; прочие суда должны были вернуться в Европу. Капитану Зеленому почему-то весьма не хотелось идти кругом света. Я же отнесся к этому скорее радостно, чем наоборот. От музыки я к тому времени почти совсем отвык. Письма от Балакирева стали получаться редко, так как и я ему редко писал. Мысль сделаться музыкантом и сочинителем мало по малу совсем оставила меня, а далекие страны как-то начали к себе манить, хотя собственно морская служба мне нравилась мало и была не по характеру.

В апреле клипер наш покинул Нью-Йорк для следования к мысу Горну. Суда, идущие в это время года из Соединенных Штатов к мысу Горну, обыкновенно направляются на восток, к Европе, пользуясь господствующими западными ветрами; потом, не доходя немного до Азорских островов, спускаются на юг и, захватив попутный северо-восточный пассат, пересекают экватор по возможности далее от американского берега, чтобы юго-восточный пассат южного полушария оказался как можно более выгодным по направлению своему для достижения Рио-Жанейро или Монтевидео, куда суда обыкновенно заходят перед огибанием мыса Горна. Мы так и сделали. Плаванье наше совершено было под парусами от Нью-Йорка до Рио-Жанейро в 65 дней. Продолжительность его зависела, во-первых, оттого, что клипер „Алмаз", несмотря на дважды сделанную перемену мачт, оказался недостаточно хорошим ходоком; во-вторых, оттого,

что капитан Зеленый был несколько боязливый моряк и недоверчивый человек. Он совершенно не доверял своим вахтенным офицерам и старшему офицеру Л. В. Михайлову, которые обязаны были нести постоянно малые паруса, убираемые при малейшем усилении ветра. В то время, как встречные купеческие суда шли под полными парусами, мы не рисковали подражать им и плелись потихоньку. Во время плаванья Зеленый целые дни проводил на палубе, сам командуя судном, а ночью дремал, сидя одетый на лесенке своей каюты, готовый при первом шуме выскочить наверх и вмешаться в командованье. Вследствие такого недоверия, вахтенные офицеры не приучались к самостоятельности и с каждым пустейшим делом обращались к командиру, который, при малейшем недочете с их стороны, срезывал их и унижал при всей команде. Не *любили* его ни офицеры, ни гардемарины за грубость и недоверие; не любили и потому, что чувствовали невозможность приобрести опытность под его руководством. По воскресеньям, собрав к образу всю команду, Зеленый обыкновенно сам читал молитвы, а потом на верхней палубе прочитывал морской устав и законы, в которых говорилось о его неограниченной власти над командой в отдельном плавании. Сечь команду он не любил, в чем следует ему отдать справедливость, но волю рукам давал и грубо и неприлично бранился.

Но оставлю в стороне впечатления плавания, касающиеся собственно морской службы и морского дела и общества, впечатления, о которых было уже довольно говорено, и обращусь к впечатлениям плаванья, как путешествия в тесном смысле слова. Эти впечатления были совсем другого рода.

Сначала плавание наше носило тот же суровый характер, как и переход из России в Нью-Йорк. Свежие и бурные ветры сопровождали нас на пути к берегам Европы, хотя Атлантический океан на этот раз был все-таки менее угрюм по причине весеннего времени. Начиная с поворота на юг (невдалеке от Азорских островов) погода начала улучшаться, небо становилось все более и более голубым, все сильнее и сильнее веяло теплом и, наконец, мы вступили в полосу северо-восточного пассата и вскоре пересекли тропик Рака. Чудная погода, ровный, теплый ветер, легко взволнованное море, темно-лазоревое небо с белыми куче-

выми облаками не изменялись во все время перехода по благодатной полосе пассата. Чудные дни и чудные ночи! Дивный, темно-лазоревый цвет океана днем, сменялся фантастическим фосфорическим свечением ночью. С приближением к югу сумерки становились все короче и короче, а южное небо с новыми созвездиями все более и более открывалось. Какое сияние млечного пути с созвездием Южного Креста, какая чудная звезда Канопус (созвездие Корабля), звезды Центавра, ярко горящий красный Антарес (в Скорпионе), видимый у нас как бледная звезда в светлые летние ночи! Сириус, известный нам по зимним ночам, казался здесь вдвое больше и ярче. Вскоре все звезды обоих полушарий стали видны. Большая Медведица стояла низко над горизонтом, а Южный Крест поднимался все выше и выше. Свет ныряющего среди кучевых облаков месяца в полнолуние — просто ослепителен. Чудесен тропический океан со своей лазурью и фосфорическим светом, чудесны тропическое солнце и облака, но ночное тропическое небо на океане чудеснее всего на свете.

По мере приближения к экватору разница в температуре дня и ночи все уменьшалась: днем 24° R (в тени, конечно), ночью — 23°; температура воды тоже 24° или 23°. Я не чувствовал жары. Чудный пассатный ветер дает ощущение какой-то теплой прохлады. Ночью в каютах, конечно, душно; поэтому я любил ночные вахты, во время которых можно дышать чудным воздухом и любоваться небом и морем. Купанье, по причине опасности от акул, заменялось обливаньем по нескольку раз в день. Однажды мы долго следили за акулой, плывшей позади судна; пробовали ее поймать, но это почему-то не удалось. Киты, выпускающие фонтаны, видны были зачастую, а летучие рыбы с утра до ночи виднелись по сторонам судна. Одна из них даже залетела и шлепнулась на палубу. Мы заходили дня на два в Порто-Гранде на островах Зеленого мыса. Пустынный и каменистый остров с жалкою, выжженною растительностью и небольшим городком с запасами каменного угля доставил нам все-таки известное развлечение: мы покатались на ослах, которых проводники, мальчишки-негры, нещадно тыкали и колотили палками. Запасшись провизией и углем, клипер направился в Рио-Жанейро. Штилевую полосу мы пересекли

под парами. Жаркая погода, облачное небо, частые шквалы с дождями сопровождали наш пароход в этой полосе. На небосклоне зачастую виднелись мрачные смерчи в виде воронок, соединяющих облака с морем. Переход через экватор ознаменовался обычным празднеством шествия Нептуна и обливаньем водою, празднеством много раз описанным во всевозможных путешествиях.

Пересекши штилевую полосу, мы получили юго-восточный пассат, и вновь установилась дивная тропическая погода. С приближением к тропику Козерога, Большая Медведица опускалась все более и более (Полярная звезда давно уже исчезла), а Южный Крест сиял все выше и выше. Около 10 июня показался Бразильский берег; скала, называемая Сахарною головою, указывала вход в Рио-Жанейрский залив, и вскоре якорь был брошен на Рио-Жанейрском рейде.

Какая чудесная местность! Закрытый со всех сторон, но просторный залив окружают зеленеющие горы с Корковадо во главе, у подошвы которой раскинулся город. Стоял июнь — зимний месяц южного полушария. Но какая удивительная зима под тропиком Козерога! Днем около 20° R в тени, ночью от 14 до 16° R; частые грозы, но вообще ясная и тихая погода. Днем зелено-синяя, ночью светящаяся вода залива, а берега и горы в роскошной зелени. В городе и на пристанях негры всевозможных оттенков — от бурого до лоснящегося черного, в рубашках и полунагие, и бразильцы в черных сюртуках и цилиндрах. На рынке несметное количество апельсинов, мандаринов и чудных бананов, а также обезьяны и попугаи. Новый Свет, южное полушарие, тропическая зима в июне! Все иначе, не так, как у нас.

Я много бродил с товарищами, в особенности с И. П. Андреевым по окрестностям Рио в лесах и горах, делая прогулки в 30—40 верст в сутки и наслаждаясь чудной природой и дивными видами. Несколько раз был на водопаде Тижука, всходил на горы Корковадо и Говия. Однажды наше сбившееся с дороги общество должно было заночевать в лесу, что, однако, не представляло опасности, так как зверей в окрестностях города не водится. Я любил также посещать ботанический сад с чудной аллеей королевских пальм, высоких и прямых, как колонны. Я с восхищением рассматривал чудесные и разнообразные деревья сада,

в котором, помимо туземных, были и азиатские растения, например гвоздичное и коричневое деревья, камфарный лавр и т. д. Крошечные птицы-мухи и огромные бабочки летали там днем, а вечером носились в воздухе светящиеся насекомые.

Мы ездили дня на два в Петрополис — местопребывание бразильского императора, — местечко, лежащее в горах. Там совершили мы чудесную прогулку на водопад Итемароти, около которого в лесу росли замечательно высокие древовидные папортники. Не могу забыть также удивительную, длинную и темную бамбуковую аллею близ Рио, представлявшую как бы готический свод, образуемый соединившимися верхушками бамбука. Мы пробыли в Рио-Жанейро всего около четырех месяцев по следующему поводу. Простояв там недели с две, простившись было с Рио, мы вышли на юг по направлению к мысу Горну. На широте острова Св. Екатерины задул сильный памперос (так называются бури, случающиеся частенько около берегов Рио де ла Платы). Ветер был очень крепкий, волнение развело громадное,—но капитан на этот раз почему-то держал клипер под парами. Оголявшийся при каждом под'еме кормы винт производил страшное сотрясение, и вскоре оказалось, что в судне открылась значительная течь. Итти далее было нельзя; пришлось вернуться в Рио-Жанейро и войти для починок в док. В Россию было послано донесение о ненадежности клипера для долгого кругосветного плаванья. В донесении были значительные преувеличения: например, при описании памперoса говорилось, что палуба судна ходила, как клавиши фортепиано. В действительности этого не было; не следовало лишь держаться под парами и расшатывать корму сотрясениями оголявшегося от качки винта. Все прежние испытанные нами бури мы обыкновенно благополучно выдерживали под малыми парусами. Так или иначе надо было чиниться. Починка была долгая, а донесение было послано. Работа задержала нас в Рио до октября, т.-е. до того времени, когда из России было получено предписание возвратиться в Европу, отложив помыслы о кругосветном плавании (к удовольствию капитана, скажу между прочим).

Окончив работы по исправлению течи, до получения окончательного предписания итти в Европу, клипер наш выходил на несколько дней из Рио-Жанейро к небольшому

острову Илья-Гранде, лежащему неподалеку к югу от Рио, для производства артиллерийского ученья. Мы простояли у Илья-Гранде дней пять или шесть. Это—гористый островок, покрытый густым тропическим лесом. На одной стороне его имеются сахарные и кофейные плантации. Мы много гуляли в его чудесных лесах. По возвращении нашем в Рио-Жанейро с Илья-Гранде, вскоре получено было предписание. Стоял уже октябрь месяц: начиналось лето, и жара возрастала. Я с некоторым сожалением покинул Рио с его чудесной природой.

Клипер наш направлялся в Кадикс, где предполагалось ожидать дальнейших предписаний. Обратный путь в северное полушарие был совершон в 60—65 дней. Опять чудные полосы пассатов, в обратном порядке, появление звезд северного полушария и исчезновение южных созвездий. Где-то по сю сторону экватора нам удалось в течение двух ночей кряду быть зрителями необычайного фосфорического свечения океана. Мы, вероятно, попали в так называемое море Соргассо, т.-е. область, изобилующую морскими водорослями и молюсками, придающими особую силу фосфорическому свечению воды. Дул довольно сильный пассат, и море волновалось. Вся поверхность океана, от судна до горизонта, была залита фосфорическим светом, бросавшим свой отблеск на паруса. Не видав, невозможно представить себе картину такой красоты. На третью ночь свечение воды уменьшилось, и океан принял свой обычный ночной вид. Мы пришли в Кадикс, кажется, в начале декабря. Простояв там дня три, мы вышли, согласно полученному предписанию, в Средиземное море, где в Вилла-Франке долженствовали вступить в находившуюся там эскадру Лесовского, состоявшую при покойном наследнике цесаревиче Николае Александровиче, по болезни проводившем эту зиму в Ницце. По дороге мы заходили в Гибралтар, где осматривали знаменитую скалу с укреплениями, а также в Порт-Магон на острове Минорке. С тропическим теплом мы уже давно простились; тем не менее погода стояла чудесная, хоть и прохладная. Такою же погодою встретила нас и Вилла-Франка, куда мы прибыли в конце декабря.

В Вилла-Франке мы обрели эскадру Лесовского, к которой и присоединились. Стоянка в Вилла-Франке разнообразилась небольшими плаваниями в Тулон, Геную и Специю.

Будучи в Тулоне, я посетил Марсель, а из Генуи ездил на знаменитую Виллу-Паллавичини. Прелестная прогулка пешком в Ниццу была обыкновенным моим препровождением времени в свободные от службы дни. Делались также и прогулки в горы с И. П. Андреевым. Красивые каменистые горы, оливковые и апельсинные рощи и прекрасное море оставили во мне прелестное впечатление. Случилось побывать и в пресловутом Монако, куда ходил из Вилла-Франки пароход по имени „Бульдог", отличавшийся необыкновенно неприятной качкой, так что меня, привыкшего к океанской качке, укачало во время поездки в Монако. Я пробовал играть в рулетку; но проиграв несколько золотых, остановился, так как никакого вкуса к игре не почувствовал. В Ницце в то время была итальянская опера, но я ее не посещал. Во время поездок на берег с товарищами, любителями музыки, я частенько им игрывал на фортепьяно „Фауста" Гуно, которого слышал еще в Нью-Йорке. „Фауст" в то время начинал входить в моду. Я где-то достал клавираусцуг. Мои слушатели восхищались; скажу по правде, и мне он тогда значительно нравился.

Я и товарищи были в то время уже произведены в мичманы, т.-е. в настоящие офицеры, и были приняты в офицерскую кают-кампанию.

В апреле скончался наследник цесаревич. Тело его было перенесено с большими церемониями на фрегат „Александр Невский", и вся эскадра наша направилась в Россию. Мы заходили в Плимут и Христианзанд. В Норвегии в апреле было тепло, и зелень была в полной красе. Я ездил из Христианзанда на какой-то красивый водопад, названия которого не помню. По мере приближения к Финскому заливу становилось все холоднее и холоднее, и в заливе мы встретили даже льдины. В последних числах апреля мы бросили якорь на кронштадтском рейде.

Мое заграничное плаванье закончилось [1]). Много неизгладимых воспоминаний о чудной природе далеких стран

---

[1]) Для понимания психологии Н. А. в период дальнего плавания огромное значение имеют первые 35 писем из переписки его с Балакиревым. Отзвуки горьких, временами, переживаний, связанных с отношением к музыке и морской службе со стороны близких людей, можно найти в обширной неизданной переписке Н. А. с матерью и братом.

и далекого моря; много низких, грубых и отталкивающих впечатлений морской службы было вынесено мною из плавания, продолжавшегося 2 года 8 месяцев. А что сказать о музыке? Музыка была забыта, и влеченье к художественной деятельности заглушено; заглушено настолько, что, повидавшись с матерью, семейством брата и Балакиревым, которые скоро раз'ехались из Петербурга на летнее время, проводя лето в Кронштадте при разоружении клипера и живя на квартире у знакомого офицера К. Е. Замбржицкого, где было фортепьяно, я не занимался музыкой вовсе. Я не могу считать за занятие музыкой игру сонат со скрипкой, с которой приходили ко мне от времени до времени знакомые дилетанты-моряки. Я сам стал офицером-дилетантом, который не прочь иногда поиграть или послушать музыку; мечты же о художественной деятельности разлетелись совершенно, и не было мне жаль тех разлетевшихся мечтаний. (Написано в феврале и марте 1893 г.).

ГЛАВА VI.

1865—66.

Возвращение к музыке. Знакомство с Бородиным. Моя 1-ая симфония. Балакирев и члены его кружка. Исполнение 1-ой симфонии. Музыкальная жизнь кружка. Увертюра на русские темы. Мой первый романс.

В сентябре 1865 года, по окончании разоружения клипера „Алмаз", меня перевели в Петербург с частью 1-го флотского экипажа, в котором состояла команда нашего клипера, и для меня началась береговая и петербургская жизнь.

Брат с семейством и мать моя вернулись в Петербург после лета; с'ехались и музыкальные друзья: Балакирев, Кюи и Мусоргский. Я начал посещать Балакирева, стал снова сначала привыкать к музыке, а потом втягиваться в нее. В бытность мою за границей много воды утекло, много появилось нового в музыкальном мире. Основана была Бесплатная Музыкальная школа [1]); Балакирев стал дирижером ее концертов вместе с Г. Я. Ломакиным. На Мариинской сцене была поставлена „Юдифь" [2]), и автор ее Серов выдвинулся на арену, как композитор. Рихард Вагнер приезжал, приглашенный Филармоническим обществом, и познакомил музыкальный Петербург со своими сочинениями и с образцовым исполнением оркестра под его управлением [3]). По примеру Вагнера, с той поры все дирижеры повернулись спиной к публике и стали лицом к оркестру, чтобы иметь его у себя перед глазами.

[1]) Открыта 18 марта 1862 г.

[2]) Первое представление состоялось 16 мая 1863 г.

[3]) В феврале 1863 г.

При первых же посещениях Балакирева я услыхал, что в его кружке появился новый член, подающий большие надежды. Это был А. П. Бородин [1]). По переезде моем в Петербург, в первое время его там не было, он не вернулся еще после лета. Балакирев наигрывал мне в отрывках первую часть его Es-dur-ной симфонии, которая скорее меня удивила, чем понравилась мне. Бородин вскоре приехал; я познакомился с ним, и с этих пор началась наша дружба, хотя он был старше меня лет на десять. Я познакомился с его женою Екатериною Сергеевной. Бородин уж был тогда профессором химии в Медицинской Академии и жил у Литейного моста в здании Академии, оставаясь и впоследствии до самой смерти в одной и той же квартире. Бородину понравилась моя симфония, которую сыграли ему в 4 руки Балакирев и Мусоргский. У него же первая часть симфонии Es-dur не была докончена, а для остальных частей уже имелся материал, сочиненный им летом за границей. Я был в восхищении от этих отрывков, уразумев также и первую часть, только удивившую меня при первом знакомстве. Я стал часто бывать у Бородина, оставаясь нередко и ночевать. Мы много толковали с ним о музыке; он мне играл свои проекты и показывал наброски симфонии. Он был более меня сведущ в практической части оркестровки, ибо играл на виолончели, гобое и флейте. Бородин был в высшей степени душевный и образованный человек, приятный и своеобразно остроумный собеседник. Приходя к нему, я часто заставал его работающим в лаборатории, которая помещалась рядом с его квартирой. Когда он сидел над колбами, наполненными каким-нибудь бесцветным газом, перегоняя его посредством трубки из одного сосуда в другой,—я говорил ему, что он переливает из пустого в порожнее. Докончив работу, он уходил со мной к себе на квартиру, и мы принимались за музыкальные действия или беседы, среди которых он вскакивал, бегал снова в лабораторию, чтобы посмотреть, не перегорело или не перекипятилось ли там что-либо, оглашая при этом корридор какими-нибудь невероятными секвенциями из последовательностей нон или септим; затем возвращался, и мы продолжали начатую музыку

[1]) Знакомство Бородина с Балакиревым произошло осенью 1862 г.

или прерванный разговор. Екатерина Сергеевна была милая, образованная женщина, прекрасная пьянистка, боготворившая талант своего мужа.

Наша команда, переведенная в Петербург, помещалась в Галерной Гавани, в так называемом Дерябином доме. Я жил в меблированной комнате на 15-ой линии Васильевского острова у какого-то типографщика или наборщика. Обедать я ходил к брату в морское училище. Я не мог тогда жить вместе со всеми своими, так как, несмотря на большую директорскую квартиру брата, в ней не было свободного места. Служба меня занимала не много: часа два или три каждое утро я должен был проводить в Дерябином доме в канцелярии, где заведывал письменной частью и строчил всякие рапорты и отношения, начинавшиеся: „Имею честь донести вашему превосходительству", или „Прилагая при сем список, прошу" и т. п.

Я посещал Балакирева весьма часто. Приходя к нему вечером, я иногда оставался у него ночевать. Посещения мои Бородина я уже описывал. Бывал я также и у Кюи. Частенько собиралась у кого-нибудь из них наша музыкальная компания: Балакирев, Кюи, Мусоргский, Бородин, В. В. Стасов и другие; много играно было в 4 руки. По настоянию Балакирева, я вновь принялся за свою симфонию; сочинил трио к скерцо, которого у меня до того не было [1]); по указанию его же, я всю ее переоркестровал и начисто переписал. Балакирев, дирижировавший в то время концертами Бесплатной Музыкальной Школы вместе с Г. Я. Ломакиным, решил ее исполнить и велел расписать ее партии. Но что за ужасная была эта партитура! Впрочем, об этом после; скажу одно: нахватавшись всяких верхов, я в ту пору не знал азбуки. Тем не менее симфония Es-moll существовала и предназначена была к исполнению. Концерт был назначен на 19 декабря в зале Думы, и ему предшествовали две репетиции (обычное в те времена число). Дирижерское искусство было для меня тогда тайной, и я благоговел перед Балакиревым, который эту тайну знал. Его уход на спевки Школы и рассказы про эти спевки, про Ломакина, про разные музыкальные дела и про различных петербург-

[1]) Трио сочинено в октябре 1865 г.

ских деятелей, все это было для меня исполнено какой-то таинственной прелести. Я сознавал, что я—мальчишка, написавший нечто, но при этом ничего не знающий и не умеющий даже порядочно играть морской офицерик; а тут рассказы о том и о другом, касающемся музыки, о тех или других настоящих деятелях, и вместе с этим Балакирев, который все знает, все умеет и которого все уважают, как настоящего музыканта. Кюи в то время уже начал свою критическую деятельность в „С.-П. Ведомостях" (Корша), а потому, помимо любви к его сочинениям, возбуждал во мне тоже невольное уважение, как настоящий художественный деятель. Что же касается до Мусоргского и Бородина, то я видел в них более товарищей, а не учителей, подобно Балакиреву и Кюи. Бородина сочинений еще не исполняли, да у него тогда только что начата была первая его крупная работа—Симфония Es-dur; в оркестровке он был столь же неопытен, как и я, хотя инструменты знал все же лучше меня. Что же касается до Мусоргского, то, хотя он был прекрасный пьянист и отличный певец (правда, уже спавший в то время с голоса) и хотя две его небольшие вещицы—скерцо B-dur и хор из „Эдипа"—были уже исполнены публично под управлением А. Г. Рубинштейна, все же он был мало сведущ в оркестровке, так как игранные его сочинения прошли через руки Балакирева. С другой стороны, он не был музыкантом-специалистом, и служа в каком-то министерстве [1]), занимался музыкой лишь на досуге. Кстати: Бородин рассказывал мне, что помнил Мусоргского очень молодым. Бородин был дежурным врачом по какому-то военному госпиталю, а Мусоргский дежурным офицером в этом самом госпитале (он тогда еще служил в гвардии). Тут они и познакомились. Вскоре после того Бородин еще раз встретил его у каких-то общих знакомых, и Мусоргский, молоденький офицер, отлично говоривший по-французски, занимал дам, играя им что-то из „Трубадура". Каковы времена [2])!.. Замечу, что Балакирев и Кюи в шестидесятых годах, будучи очень близки с Мусоргским и искренно любя его, относились к нему, как к меньшому и при том

[1]) Мусоргский служил в это время в Лесном Департаменте.

[2]) Ср. А. П. Бородин. Его жизнь, переписка и муз. статьи. СПБ., 1889, стр. 13.

мало подающему надежды, несмотря на несомненную талантливость. Им казалось, что у него чего-то не хватает, и в их глазах он был особенно нуждающимся в советах и критике. Балакирев частенько выражался, что у него „нет головы" или что у него „слабы мозги" [1]). Между тем у Кюи и Балакирева установились следующие отношения: Балакирев считал, что Кюи мало понимает в симфонии и форме и ничего в оркестровке, зато по части вокальной и оперной— большой мастер; Кюи же считал Балакирева мастером симфоний, формы и оркестровки, но мало симпатизирующим *оперной* и вообще вокальной композиции. Таким образом, они друг друга дополняли, но чувствовали себя, каждый по своему, зрелыми и б о л ь ш и м и. Бородин же, Мусоргский и я—мы были незрелыми и м а л е н ь к и м и. Очевидно, что и отношение наше к Балакиреву и Кюи было несколько подчиненное; мнение их выслушивалось *безусловно, наматывалось на ус и принималось к* исполнению. Напротив, Балакирев и Кюи, в сущности, в нашем мнении не нуждались. Итак, отношение мое, Бородина и Мусоргского между собой было вполне товарищеское, а к Балакиреву и Кюи— ученическое. Сверх того, я говорил уже, как лично я благоговел перед Балакиревым и *считал его своею альфой и* омегой.

После благополучных репетиций, на которых музыканты меня с любопытством рассматривали, ибо я был в военном сюртуке, состоялся и концерт. Программа его была: „Реквием" Моцарта и моя симфония. В „Реквиеме", *между прочим, солистами пели* братья Мельниковы. Я полагаю, что И. А. Мельников выступил тогда в первый раз. Симфония прошла хорошо. Меня вызывали, и я своим офицерским видом немало удивил публику. Многие знакомились со мной и поздравляли меня. Конечно, я был счастлив. Считаю нужным упомянуть, что перед концертом я весьма мало волновался, и эта малая склонность к авторскому волнению осталась у меня на всю жизнь. В печати меня, кажется, одобрили, хотя и не слишком, а Кюи в „Петербургских Ведомостях" написал очень сочувственную статью, выставляя меня, как написавшего п е р в у ю русскую симфонию (Рубинштейн

[1]) Ср. Переписку Балакирева *со Стасовым*, стр. 173 и 183.

в счет не шел) [1]), и я поверил, что был первый в последовательности русских симфонических композиторов. (Написано в Ялте 22 июня 1893 г.).

Вскоре после исполнения моей симфонии состоялся обед членов Бесплатной Музыкальной Школы, на который был приглашен и я. Говорили какие-то тосты и пили за мое здоровье.

Весною 1866 года симфония моя была исполнена еще раз и на этот раз уже не Балакиревым. В великом посту, когда в театрах не было спектаклей, дирекцией театров давались симфонические концерты; первоначально они были под управлением Карла Шуберта (о чем я уже упоминал), а со смертью его перешли в руки оперного капельмейстера К. Н. Лядова. Театральная дирекция пожелала исполнить и мою симфонию. Как это случилось,—я не могу об'яснить. Вероятно, это было устроено не без влияния Балакирева на Кологривова, бывшего в то время инспектором музыкантов при императорских театрах. Я передал в дирекцию партитуру, и симфония была сыграна под дирижерством Лядова с некоторым успехом. Я на репетиции приглашен не был. Очевидно, и Лядов, и дирекция обо мне заботились мало. Исполнением я был не особенно доволен, хотя, помнится, оно было вовсе не дурно [2]); но, во-первых, я считал себя обиженным за неприглашение на репетиции; во-вторых, разве я мог быть доволен Лядовым, когда у меня был единственный бог — Балакирев? К тому же к Лядову, как к дирижеру, в кружке Балакирева относились неблагосклонно, как и ко всем дирижерам, кроме него самого. Кюи в статьях своих нередко ставил Балакирева, как дирижера, наряду с Вагнером и Берлиозом. Замечу кстати, что в ту пору Кюи еще не слышал Берлиоза. Балакирев сам, несомненно, верил в свое превосходство и могущество, и надо сказать правду, что в те времена из дирижеров мы знали лишь его, А. Г. Рубинштейна и Лядова. Рубинштейн был в этом отношении на плохом счету, а Лядов уже кло-

[1]) См. СПБ. Ведом. 1865 г. № 340. Перепеч. в книге Ц. Кюи „Муз. крит. статьи". Петрогр. 1918 г., т. I, стр. 339.

[2]) Ср. отчет Ц. Кюи в СПБ. Ведомостях 1866 г., № 82: „Искажение симфонии было полное, характер ее извращен, прелестная ее музыка обезображена и т. д."

нился к упадку, вследствие своей беспутной жизни. Некоторой долей доброй памяти пользовался Карл Шуберт; что же касается до заграничных дирижеров, то мы их не знали, за исключением Р. Вагнера, считавшегося гениальным в этом смысле. И вот наряду с ним и Берлиозом, которого помнил только Стасов, ставился Балакирев. Такое положение его, относительно Вагнера и Берлиоза, в моих глазах было несомненно, хотя я не слыхал ни того, ни другого. Итак, исполнением своей симфонии в симфоническом концерте дирекции я должен был быть недоволен. Тем не менее меня, помнится, вызывали.

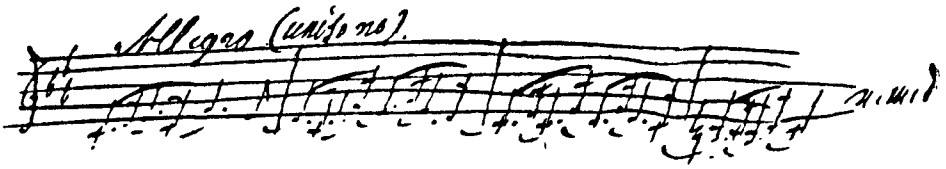
Как прошла весна 1866 года, я не припомню; знаю только, что я ничего не писал, а почему—не могу дать себе отчета. Должно быть потому, что сочинение в ту пору было для меня трудно по неимению техники, а от природы я усидчив не был. Балакирев меня не торопил, не побуждал к знанию; время у него самого уходило как-то бестолково. Я часто с ним проводил вечера. Помнится, что в то время он гармонизировал собранные им русские песни, долго возился с ними и много переделывал. Присутствуя при этом, я хорошо познакомился с собранным им песенным материалом и способом его гармонизации. Балакирев владел в те времена большим запасом восточных мелодий и плясок, запомненных им во время поездок на Кавказ. Он часто игрывал их мне и другим в своей прелестнейшей гармонизации и аранжировке. Знакомство с русскими и восточными песнями в те времена положило начало моей любви к народной музыке, которой впоследствии я и отдался. Помнится также, что у Балакирева были начатки его C-dur-ной симфонии. Около одной трети 1-ой части симфонии было уже написано в партитуре. Сверх того существовали наброски для скерцо, а также и финала на русскую тему „Шарлатарла из партарлы", сообщенную ему мною, а мне петую дядей Петром Петровичем [1]). Второю темою в финале предполагалась песня „А мы просо сеяли", в h-moll, приблизительно в том виде, как она помещена в его сборнике 40 песен.

---

[1]) Ср. Переп. Б. и Р.-К. п. IX.

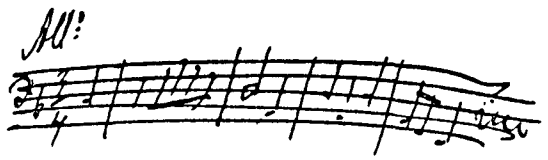
Что касается до скерцо, то Балакирев однажды при мне с'имровизировал его начало:

Впоследствии, однако, он заменил его другим. Из концерта его для фортепьяно 1-ая часть была готова и оркестрована; для Adagio имелись чудесные намерения, а для финала тема:



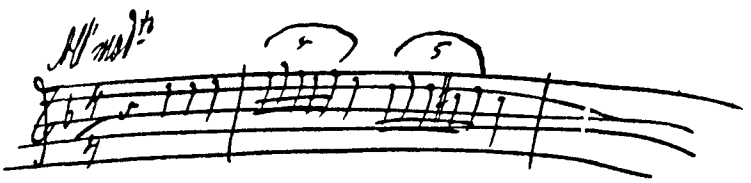
Затем, в середине финала должна была явиться церковная тема: „се жених грядет", а фортепьяно должно было сопровождать ее подобием колокольного звона. Сверх того у него существовали начатки октета или нонета с фортепьяно F-dur:

1-ая часть с темою



и прелестное скерцо. К задуманной им опере „Жар Птица" он относился в то время уже несколько холодно, хотя играл много превосходных отрывков, преимущественно сочиненных на восточные темы. Превосходны были львы, стерегущие золотые яблоки, и полет жар-птицы. Помнятся также некоторые песни и служба огнепоклонников на персидскую

тему:



Кюи в то время сочинял Ратклиффа; если не ошибаюсь, то сцена „У черного камня“ и романс Марии уже существовали. Мусоргский был занят сочинением оперы на сюжет „Саламбо“ [1]). Изредка он играл ее отрывки у Балакирева и Кюи. Отрывки эти вызывали частью величайшее одобрение за красоту своих тем и мыслей, частью жесточайшие порицания за беспорядочность и сумбур. М. Р. Кюи, помнится, не переносила некоей шумной и безалаберной бури в этой опере. Бородин продолжал свою симфонию и часто приносил Балакиреву куски партитуры для просмотра.

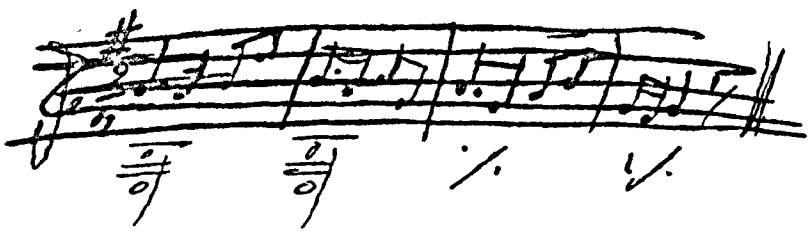
Описанное выше представляло для меня главную музыкальную пищу того времени. Я беспрестанно проводил вечера у Балакирева, частенько бывал у Кюи и Бородина. Но сам, как сказано выше, мало или ничего не сочинял весною 1866 года, а к лету задумал написать увертюру на русские темы [2]). Конечно, балакиревские увертюры „1000 лет“ и увертюра h-moll были для меня идеалами. Я выбрал темы: „Слава“, „У ворот, ворот“ и „На Иванушке чапан“. Балакирев не вполне одобрил выбор двух последних, находя их несколько однородными; но я почему-то уперся на своем,—повидимому оттого, что на обе эти темы мне удалось сочинить кое-какие вариации и гармонические фокусы и уже не хотелось расставаться с тем, что начато.

Лето 1866 года я провел большей частью в Петербурге, за исключением одного месяца, когда я был в плавании на яхте „Волна“ в финляндских шхерах. Вернувшись из этого небольшого плавания, я написал затеянную увертюру, и партитура ее была готова к концу лета. Где провел Балакирев это лето, я не припоминю; скорее всего в Клину у отца. Вернувшись осенью, он часто стал наигрывать две восточные темы, послужившие впоследствии для его фортепьянной фантазии „Исламей“. Первую тему Des-dur он запомнил на Кавказе, а вторую D-dur слышал чуть ли не в это лето в Москве от какого-то певца (кажется Николаева). Одновре-

---

[1]) Неоконченная опера „Саламбо“ сочинялась с конца 1863 до начала 1866 г. См. „Муз. Совр.“ 1916/17, № 5—6. В. Каратыгин. Перечень сочин. М. П. М-ого.

[2]) „Увертюра на русские темы“ сочинена в промежутке февраль-июнь 1866 г. На автографной рукописи ее партитуры значится: „Питер 10-го июня 1866 года“.

менно с этим он все чаще и чаще наигрывал темы для оркестровой фантазии „Тамара". Для первой темы Allegro им была взята мелодия, слышанная нами вместе при посещении казарм конвоя его величества в Шпалерной улице. Как теперь помню, как восточные „человеки" наигрывали музыку на каком-то балалайко- или гитарообразном инструменте. Сверх того они пели хором мелодию „Персидского хора" Глинки с некоторым изменением ее:

В течение 1866—67 года значительная часть „Тамары" была им уже наимпровизирована и часто игралась при мне и других. Вскоре понемногу стал складываться и „Исламей". Симфония C-dur не подвинулась вперед, а равно и все прочие начатки.

Между иностранной музыкой, просматриваемой в кружке Балакирева и играемой для нас преимущественно, с этого года все чаще и чаще стали появляться сочинения Листа, в особенности „Mephisto Walzer" и „Danse Macabre". Сколько помнится, „Danse Macabre" был сыгран профессором консерватории Герке в 1-й раз в концерте Русского Музыкального Общества под управлением Рубинштейна в 1865 или 1866 году [1]). Балакирев с ужасом рассказывал мнение Рубинштейна об этой пьесе. Рубинштейн уподобил эту музыку беспорядочному топтанию фортепьянных клавишей или чему-то в этом роде. Впоследствии Рубинштейн, хотя и не любил Листа, но все-таки относился иначе к этому сочинению. Помнится, что „Danse Macabre" меня поразил на первый

[1]) В концерте Р. М. О. 3 марта 1866 г.

раз несколько неприятно, но вскоре я вник в него. Напротив Вальс Мефистофеля мне нравился беспредельно. Я приобрел себе его партитуру и даже научился сносно его играть в собственной арранжировке. Вообще в этот год я довольно усердно занимался игрой на фортепьяно один у себя на квартире. Я жил тогда, кажется, на 10-ой линии, в меблированной комнате, ценою за 10 рублей в месяц. Я усердно зубрил „Tägliche Studien" Черни, играл гаммы в терциях и октавами, учил даже шопеновские этюды. Занятия эти происходили тайком от Балакирева, который никогда не наводил меня на мысль заняться фортепьяно (а это так было необходимо!). Балакирев давно отпел меня, как пьяниста; мои сочинения проигрывал большею частию сам; если и садился иногда играть со мною в 4 руки, то при первом затруднении моем бросал играть, говоря, что лучше сыграет это потом с Мусоргским. Вообще он приучил меня стесняться его, и я играл при нем обыкновенно хуже, чем мог.— Не скажу ему спасибо за это!—Я чувствовал, что все-таки делаю успехи в игре, занимаясь довольно много дома; но при Балакиреве играть боялся, и он решительно не замечал моих успехов, а вместе с этим я был и у других на счету „неспособного к игре", особенно у Кюи. Ох, худые были времена! Надо мной и Бородиным кружок часто посмеивался за пьянизм, а потому мы и сами потеряли в себя веру. Но в те времена я еще не был вполне разочарован и старался выучиться втихомолку. Замечательно, что в доме брата и других знакомых, вне круга Балакирева, меня считали за хорошо играющего, просили сыграть при дамах и гостях и т. п. Я играл. Многие восхищались от непонимания. В итоге выходила какая-то ложь и глупость.

Служба меня занимала мало. Я был переведен в 8-ой флотский экипаж, находившийся в Петербурге. Занятия мои заключались в дежурствах по экипажу и по магазинам морского ведомства, называемым Новой Голландией; иногда я бывал назначаем в караул в тюрьму. Музыкальная моя жизнь раздваивалась: в одной половине, в кружке Балакирева, меня считали композиторским талантом, плохим пьянистом или вовсе не пьянистом, милым и недалеким офицериком; в другой половине, между знакомыми и родными семейства Воина Андреивича, я был морской офицер, дале-

тант, прекрасно играющий на фортепьяно и знаток серьезной музыки, между прочим, что-то сочиняющий. По вечерам в воскресенье, когда у брата собирались родственники его жены, молодые люди, я играл им для танцев кадрили из „Прекрасной Елены“ или „Марты“ собственного изделия, иногда в антрактах превращаясь в пьяниста, наигрывающего с прекрасным туше отрывки из опер. У П. Н. Новиковой я удивлял своим искусством, играя „Mephisto Walzer“. У приятеля брата П. Ив. Величковского играл с его дочерьми в 4 руки. Величковский играл на виолончели, к нему ходили также его знакомые скрипачи, и я арранжировал „Камаринскую“ и „Ночь в Мадриде“ для скрипки, альта, виолончели и фортепьяно в 4 руки, что мы и исполняли у них в доме. Обо всех этих подвигах Балакирев и его кружок не имели понятия; я тщательно от них скрывал эту мою дилетантскую деятельность.

Увертюрой моей Балакирев не был доволен, но, сделав мне некоторые поправки и указания, все-таки решил ее исполнить в концерте Бесплатной Школы. Концерт состоялся 11 декабря 1866 года. Вместе с моей увертюрой исполнялся и „Мефисто-Вальс“. Так помню, как Г. Я. Ламакин, слушая на репетиции Вальс и жмуря, как бы от удовольствия, глаза, сказал мне: „Как Михаил Иванович любил такую музыку!“ Что значило такая музыка? Вероятно, „чувственная, сладострастная“, подразумевал Ламакин. „Мефисто-Вальс“ восхитил весь кружок и меня, конечно. Балакирев чувствовал себя окончательно гениальным дирижером; также думал о нем и весь кружок. Моя увертюра прошла хорошо и более или менее понравилась. Меня вызвали. Помнится, что звучала она довольно цветисто, и ударные инструменты были расположены мною со вкусом. Газетных отзывов об этой увертюре я не помню [1]).

Кажется, в декабре 1866 года я сочинил свой первый романс: „Щекою к щеке ты моей приложись“ на слова

---

[1]) „Увертюра эта—произведение милое, стройное, хотя по степени оригинальности и силы уступает несколько прошлогодней симфонии... Инструментована она прекрасно: талант г. Корсакова к инструментовке видимо развивается; в его инструментовке много очень значительных эффектов“. СПБ. Ведом. 1866, № 339. Муз. заметки (Ц. Кюи).

Гейне [1]). Отчего мне пришла охота сочинить его, — не помню; вероятнее всего, из желания подражать Балакиреву, романсами которого я восхищался. Балакирев довольно одобрил его, но найдя аккомпанимент недостаточно фортепьянным, какового и надо было ожидать от меня, не пьяниста, совершенно заново его переделал и собственноручно написал. С этим аккомпаниментом и был напечатан впоследствии мой романс.

---

[1]) Неточно: романс „Щекою к щеке", напечатанный у М. Бернарда вместе с 3 другими, разрешен цензурою к печати 13 мая 1866 г. (см. печатн. издание). Таким образом как время сочинения этого первого романса, так и описанное на стр. 90 знакомство Н. А. с Л. И. Шестаковой и с С. И. Зотовой и сочинение трех других романсов, входящих во 2-ой ор., должно быть отодвинуто приблизительно на год назад. На автографном листочке с перечнем сочиненного за годы 1862, 1865 и 1866, первым романсом назван несохранившийся на слова „В крови горит" (март 1865 г.), романс же „Щекою к щеке" отнесен к ноябрю 1865 г.

ГЛАВА VII.

1866—67.

„Рогнеда". Отношение кружка к Серову. Сочинение Сербской фантазии. Знакомство с Л. И. Шестаковой. Славянский концерт. Сближение с Мусоргским. Знакомство с П. И. Чайковским. Н. Н. Лодыженский. Поездка Балакирева в Прагу. Сочинение „Садко" и романсов. Разбор „Садко".

К сезону 1866—67 г.г. относится постановка „Рогнеды" на Мариинской сцене [1]). Поставив „Юдифь" во время моего заграничного путешествия, Серов после нескольких лет промежутка разрешился этой второй своей оперой.

В публике „Рогнеда" произвела фурор. Серов вырос на целую голову. В кружке Балакирева над „Рогнедой" сильно подсмеивались, выставляя в ней, как единственную путную вещь, идоложертвенный хор 1-го действия и некоторые такты из хора в гриднице [2]). Не могу не сознаться, что „Рогнеда" меня сильно заинтересовала, и многое мне в ней понравилось, например, колдунья, идоложертвенный хор, хор в гриднице, пляска скоморохов, охотничья прелюдия, хор в $^7/_4$, финал и многое другое—отрывочно. Нравилась мне также ее грубоватая, но колоритная и эффектная оркестровка, которую, кстати сказать, Лядов значительно поумерил в силе на репетициях. Я не смел во всем этом сознаться в балакиревском кружке и даже, в качестве человека искренно преданного идеям кружка, побранивал эту оперу среди знакомых, между которыми распространялась моя дилетантская деятельность. Помню, как это удивляло брата моего, кото-

[1]) Неточно: первое представление „Рогнеды" состоялось 27 октября 1865 г.

[2]) Ср. отзыв Ц. Кюи. СПБ. Ведом. 1865 г., № 292.

рому „Рогнеда" нравилась. Я многое запомнил, прослушав эту оперу раза два или три, и с удовольствием играл ее отрывки на память, иногда даже на дилетантской половине. Серов в те времена начал нещадно поносить Балакирева, как дирижера, композитора и музыканта вообще в своих статьях. С Кюи у него тоже завязалась перебранка, и в газетах рознь шла невообразимая. Отношения Серова к Балакиреву, Кюи и Стасову в прежние времена (до появления моего на музыкальном горизонте) для меня до сих пор непонятны. Серов был близок к ним, но из-за чего последовало расхождение, мне неизвестно. В балакиревском кружке об этом умалчивали. Мельком доходили до меня отрывочные воспоминания о Серове, большею частью иронические. Рассказывался какой-то скандальный случай с Серовым (в бане) нецензурного свойства и т. п. В то время, когда я появился в балакиревском кружке, между Серовым и этим кружком отношения были самые неприязненные. Подозреваю, что Серов был бы рад сойтись с кружком, но Балакирев к этому был неспособен.

В сезоне 1866—67 года Балакирев много занимался просмотром народных песен, преимущественно славянских и мадьярских. Он окружил себя большим числом всевозможных сборников. Я тоже их просматривал с величайшим восхищением и с восхищением же слушал, как Балакирев играл их с собственной изящной гармонизацией. В ту пору он сильно стал интересоваться славянскими делами. Приблизительно тогда же возник славянский комитет. У Балакирева в квартире я часто встречал каких-то заезжих чехов и других славянских братьев. Я прислушивался к их разговорам, но, признаюсь, мало в этом понимал и мало был заинтересован этим течением. Весною ожидались какие-то славянские гости, и затеян был в честь их концерт, дирижировать которым должен был Балакирев. Повидимому, этот концерт и вызвал сочинение увертюры на чешские темы, и увертюра эта была написана Балакиревым против обыкновения довольно быстро. А я, по мысли Балакирева, принялся за сочинение „Сербской фантазии", я увлекался отнюдь не славянством, а только прелестными темами, выбранными для меня Балакиревым. „Сербская фантазия" была написана мною скоро и понравилась Балакиреву. Во вступлении имеется одна

его поправка или, лучше сказать, вставка такта в четыре; за исключением этого все прочее принадлежит мне. Оркестровка, помимо позорного употребления натуральных медных инструментов, была тоже удовлетворительна. Кружок Балакирева не имел понятия в то время о том, что повсеместно уже введены хроматические медные инструменты, и руководствовался, с благословения своего вождя и дирижера, наставлениями из „Traité d'instrumentation" Берлиоза об употреблении натуральных труб и валторн. Мы выбирали валторны во всевозможных строях, чтобы избегать мнимых закрытых нот, расчитывали, измышляли и путались невообразимо. Между тем стоило лишь поговорить и посоветоваться с каким-нибудь практическим музыкантом; но это было для нас слишком унизительно. Мы были единомышленниками с Берлиозом, а не с каким-нибудь бездарным капельмейстером... Но раньше, чем говорить о славянском концерте, состоявшемся уже весною, я расскажу следующее.

В январе или феврале 1867 года Балакирев захватил меня с собою вечером к Людмиле Ивановне Шестаковой, сестре Глинки, с которою он был знаком и дружен со времен Михаила Ивановича, но которой я еще представлен не был. У Людмилы Ивановны были в тот вечер гости; между прочими А. С. Даргомыжский, Кюи и Мусоргский. Был и В. В. Стасов. О Даргомыжском говорили в то время, что он принялся за сочинение музыки к пушкинскому „Каменному гостю". Я припоминаю спор Стасова с Даргомыжским в этот вечер по поводу „Русалки". Стасов, отдавая должное почтение многим местам этой оперы, в особенности речитативам, сильно порицал Даргомыжского за многое, по его мнению, слабое, упрекая в особенности за многие ритурнели в ариях. Даргомыжский, сыграв на фортепьяно один из таковых ритурнелей, неодобряемых Стасовым, закрыл с досадою фортепьяно и прекратил спор, как будто говоря: „если вы не способны этого ценить, то с вами не стоит и разговаривать".

Между гостями Л. И. была некто С. И. Зотова, урожденная Беленицына, сестра Л. И. Кармалиной, известной певицы времен Даргомыжского и Глинки. С. И. спела несколько романсов, в том числе и „Золотую Рыбку" Балакирева, при общих одобрениях. Ее пение мне очень понравилось и рас-

положило к сочинению романсов (до этих пор у меня был всего один). В течение весны я написал их еще три: Восточный романс, Колыбельную песню и „Из слез моих", и уже с собственными аккомпаниментами [1]).

С этих пор я стал довольно часто бывать у Людмилы Ивановны. Балакирев бывал там тоже. Он любил иногда поиграть в карты, и у Л. И. составлялась для него партия, в которой я, однако, никогда не участвовал, ибо карт терпеть не мог и к игре в карты способности не имел, может быть, еще более, чем к игре на фортепьяно. Балакирев любил играть, но не на деньги или по маленькой. За картами у Л. И. открывалось поле для его остроумия, ибо его слушали с почтением. Часто какой-нибудь король треф уподоблялся почему-то митрополиту Исидору. „Исидоринька", — говорил Балакирев,—„у него и нос картошкой". „Желал бы я знать, чем бы господь бог теперь покрыл эту взятку!"— говорил Балакирев, кроя козырным тузом, и так далее в этом роде. Иногда я обречен бывал смотреть на игру для того, чтобы потом проводить Балакирева до дому. Вообще он моего времени не ценил и меня не приучал ценить время. Много его было порастеряно в ту пору!

Весною наехали братья-славяне, и концерт состоялся в зале Думы 12-го мая. На первой репетиции произошел небольшой скандал: в партиях „Чешской увертюры" оказалось невероятное число ошибок; музыканты были недовольны. Балакирев раздражался. Первый скрипач Величковский (брат П. А., о котором я упоминал) в чем-то ошибся; Балакирев сказал ему: „Вы не понимаете дирижерских знаков!". Величковский обиделся и ушел с репетиции. Вечером в квартире Балакирева я и Мусоргский помогали ему в исправлении партий. Вторая репетиция прошла благополучно. Величковского заменил Пиккель. В этом концерте дана была в 1-ый раз и моя „Сербская фантазия" [2]).

В течение сезона 1866—67 годов я более сблизился с Мусоргским. Я бывал у него; а жил он со своим женатым

---

[1]) Ср. стр. 87, примеч. На упомянутом автографном листочке романсы, здесь названные, приурочены: Восточный—к февралю, Колыбельная Песня—к марту и „Из слез моих"—к апрелю 1866 г.

[2]) Ср. статью В. Стасова „Славянский концерт г. Балакирева". СПБ Ведом. 1867, № 78 или собр. Сочин. В. Стасова т. III, стр. 217 и сл.

братом Филаретом близ Кашина моста. Он много мне играл отрывков из своей „Саламбо", которые меня очень восхищали. Кажется, тогда же играл он мне свою фантазию „Иванова ночь" для фортепьяно с оркестром, затеянную под влиянием „Danse macabre". Впоследствии музыка этой фантазии, претерпев многие метаморфозы, послужила материалом для „Ночи на Лысой горе". Играл он также мне свои прелестные еврейские хоры: „Поражение Сенахериба" [1] и „Иисус Навин". Музыка последнего была взята им из оп. „Саламбо" [2]. Тема этого хора была подслушана Мусоргским у евреев, живших с ним в одном дворе и справлявших праздник кущей. Играл мне Мусоргский и романсы свои, которые не имели успеха у Балакирева и Кюи. Между ними были: „Калистрат" и красивая фантазия „Ночь" на слова Пушкина [3]. Романс „Калистрат" был предтечею того реального направления, которое позднее принял Мусоргский; романс же „Ночь" был представителем той идеальной стороны его таланта, которую впоследствии он сам втоптал в грязь, но запасом которой при случае пользовался. Запас этот был заготовлен им в „Саламбо" и еврейских хорах, когда он еще мало думал о сером мужике. Замечу, что большая часть его идеального стиля, например, ариозо царя Бориса, фразы самозванца у фонтана, хор в боярской думе, смерть Бориса и т. д.—взяты им из „Саламбо". Его идеальному стилю недоставало подходящей кристалически-прозрачной отделки и изящной формы; недоставало потому, что не было у него знания гармонии и контрапункта. Балакиревская среда осмеивала сначала эти ненужные науки, потом об'явила их недоступными для Мусоргского. Так он без них и прожил, возводя для собственного утешения свое незнание в доблесть, а технику других в рутину и консерватизм. Но когда красивая и плавная последовательность удавалась ему, наперекор предвзятым взглядам, как он был счастлив! Я был свидетелем этого не один раз.

Во время посещений моих Мусоргского мы с ним беседовали на свободе без контроля Балакирева или Кюи. Я восхищался многим из игранного им; он был в восторге и сво-

[1]) Сочинен в январе 1867 г.

[2]) Переработана в хор „Иисус Навин" в 1874—75 гг.

[3]) Сочинены: первый в мае 1864 г., второй—в апреле того же года.

бодно сообщал мне свои планы. У него их было больше, чем у меня. Одним из его сочинительских планов был „Садко"; но он давно уже оставил мысль писать его и предложил это мне. Балакирев одобрил эту мысль, и я принялся за сочинение [1]). (Написано 24-го июня 1893 года в Ялте).

К сезону 1866 — 67 года относится знакомство нашего кружка с П. И. Чайковским [2]). По окончании консерваторского курса, Чайковский, получивший приглашение вступить в число профессоров Московской консерватории, переселился в Москву. Кружок наш знал о нем лишь то, что им сочинена симфония g-moll, из которой две средние части исполнялись в концертах Русского Музыкального Общества в Петербурге [3]). К Чайковскому в кружке нашем относились, если не свысока, то несколько небрежно, как к детищу консерватории, и, за отсутствием его в Петербурге, не могло состояться и личное знакомство с ним. Не знаю, как это случилось, но, в один из приездов своих в Петербург, Чайковский появился на вечере у Балакирева, и знакомство завязалось. Он оказался милым собеседником и симпатичным человеком, умевшим держать себя просто и говорить как бы всегда искренно и задушевно. В первый вечер знакомства, по настоянию Балакирева, он сыграл нам 1-ую часть своей симфонии g-moll, весьма понравившуюся нам, и прежнее мнение наше о нем переменилось и заменилось более симпатизирующим, хотя консерваторское образование Чайковского представляло собою все-таки значительную грань между ним и нами. Пребывание Чайковского в Петербурге было кратко, но в следующие за сим годы Чайковский, наезжая в Петербург, обыкновенно появлялся у Балакирева, и мы видались с ним. В одно из таковых

[1]) Первая мысль о Садко, как сюжете для музыкального произведения, принадлежала В. В. Стасову. См. его переписку с Балакиревым п. 66 (1861 г. 13 февраля). От Стасова через Балакирева эта мысль передалась Мусоргскому, а от последнего Н. А. Найденная в бумагах Стасова программа „Садко" написана его рукою и только кое-где исправлена рукою Н. А. Ср. В. Каренина. Предисловие к переписке Н. А. и Стасова. „Р. М." 1910 г., кн. VI.

[2]) Знакомство Кружка с Чайковским относится, повидимому, к 1868 г. (весна). Ср. М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. I, стр. 288 и сл.

[3]) В концерте 11 февраля 1867 г.

свиданий В. В. Стасов да и все мы были восхищены его певучей темой из увертюры „Ромео и Джульетта", что впоследствии дало повод В. В. Стасову предложить Чайковскому шекспировскую „Бурю", как сюжет для симфонической поэмы. Вскоре после первого знакомства с Чайковским, Балакирев уговорил меня поехать вместе с ним в Москву на несколько дней. Дело было на рождественских праздниках. В ту зиму сгорел известный Мстинский мост [1]), и по пути в Москву мне и Балакиреву пришлось переправляться через реку Мсту в крестьянских санях на поезд, дожидавшийся нас за рекою. В Москве мы проводили все время наше по гостям: у Н. Г. Рубинштейна, жившего с Чайковским, у Ларош, Дюбюка и других. Какая была цель поездки Балакирева— сказать трудно. Мне кажется, что целью было сближение с Н. Г. Рубинштейном. Балакирев всегда враждебно относился к деятельности Антона Григорьевича Рубинштейна, не признавая в нем композитора и, по возможности, унижая достоинства его, как великого пьяниста. В противоположность ему, как на пьяниста стоявшего выше, обыкновенно указывалось на Николая Григ. Рубинштейна. При этом артистическая лень и бесшабашная жизнь прощались последнему и об'яснялись, как следствия чудной московской жизни. Наоборот, Антону Григ. всякое лыко ставилось в строку. Меня же потащил Балакирев в Москву просто от скуки и в качестве своего ад'ютанта. Иначе трудно об'яснить нашу поездку в Москву к далеким людям.

В течение того же 1866—67 года наш музыкальный кружок увеличился присоединением к нему еще одного члена— Николая Николаевича Лодыженского [2]). Лодыженский, разорившийся в ту пору помещик Тверской губ., был молодой, образованный человек, странный, увлекающийся и одаренный сильным, чисто лирическим композиторским талантом, недурно владевший фортепьяно при исполнении собственных сочинений [3]). Сочинения его состояли из огромного коли-

[1]) Мстинский мост сгорел в ночь с 17 на 18 окт. 1869 г. К 15 февраля 1870 г. правильное движение было полностью восстановлено. Таким образом поездка в Москву, если опираться в ее датировке на этот факт, должна быть передвинута на два года вперед, именно на декабрь—январь 1869/70 г.

[2]) Ныне русский консул в Нью-Йорке (прим. автора).

[3]) О Н. Н. Лодыженском см. „Муз. Совр." 1915/16, кн. 7. В. Каратыгин. Н. Н. Лодыженский, и Временник Разряда Истор. Муз. Инст. Ист.

чества большею частию незаписанных импровизаций. Тут были и отдельные пьесы, и начатки симфоний, а также опера „Дмитрий Самозванец" (на несуществующее, но лишь предполагаемое либретто) и просто никуда непристроенные музыкальные отрывки. Все это было, тем не менее, так изящно, красиво, выразительно и даже правильно, что тотчас же привлекло к нему наше общее внимание и расположение. Из сочинений его особенно восхищали нас: свадебная сцена Дмитрия с Мариной, а также Solo с хором на лермонтовскую „Русалку". Все это так и осталось неконченным (последствие российского дилетантизма), за исключением нескольких романсов, по настоянию моему и других, отделанных и напечатанных впоследствии.

В числе событий 1866—67 г. следует отметить также поездку Балакирева в Прагу для постановки там „Руслана", первое представление которого, под управлением Балакирева, состоялось 5 февраля 1867 года *) [1]).

В настоящее время я не упомню многочисленных рассказов Милия Алексеевича о Праге, репетициях и представлении „Руслана". Во всяком случае, они сосредоточивались около интриг, окружавших русского дирижера в среде чешских музыкальных и театральных деятелей. Не малая тень падала и на композитора Сметану, бывшего в то время оперным капельмейстером и долженствовавшего подготовить разучку оперы к приезду М. А. Музыка Глинки оказывалась часто непонятой; так напр. темп арии Людмилы в черноморовом замке ($\frac{3}{4}$ h-moll) был заучен необычайно быстрый. Перед представлением оркестровая партитура куда-то пропала; но Балакирев вышел из критического положения вполне победоносно: взял да и продирижировал все представление наизусть, чем немало удивил и смутил подставлявших ему ногу. Успех по рассказам М. А. был полный; опера прошла прекрасно. М. А. в особенности нахваливал баритона Льва

Искусств „De Musica" Вып. I. Лгр. 1925 г. В. Каратыгин. „Реквием любви" Н. Н. Лодыженского, стр. 91 и сл. Ср. также указатель имен к этой книге.

*) Прилагаю при сем три записки, данные мне Л. И Шестаковой по моей просьбе: одну собственноручную и две продиктованные, заключающие в себе краткую историю постановки „Руслана" в Праге и издания партитуры этого произведения. См. приложение № 1. (Прим. автора).

[1]) Ср. Гр. Н. Тимофеев. Балакирев в Праге. Ср. также переписку Б. и Р.-К. п. XXXVII—XXXVIII.

(Руслан) и баса Палечека (Фарлаф). Последний вскоре после того, покинув пражскую оперу, переселился в Петербург, поступив в Мариинский театр, где впоследствии сделался режиссером и учителем сцены, руководя сценической постановкой всех опер и в том числе моих, начиная с „Млады". Поездка Балакирева в Прагу и завязала те отношения его к приезжим в Петербург братьям славянам, о которых я упоминал выше.

С наступлением летнего времени друзья мои раз'ехались; Балакирев уехал не помню куда, чуть ли не снова на Кавказ, Мусоргский в деревню, Кюи куда-то на дачу и т. д. Я оставался в городе один, так как семья брата жила в Терваиоки (близ Выборга). В это лето и следующую за ним осень были сочинены мною — „Садко" [1]) и восемь романсов (от № 5 до 12), а первые четыре романса, к моему великому удовольствию, были, по настоянию Балакирева, напечатаны и изданы Бернаром, разумеется не заплатившим мне ни копейки [2]). (Написано в Риве 19 июня 1906 г.).

В сентябре 1867 г., раз'ехавшийся на лето наш музыкальный кружок вновь собрался. Партитура „Садки", начатая 14-го июля, была окончена 30-го сентября. Мой „Садко" заслужил всеобщее одобрение, в особенности его третья часть

[1]) 13 июля 1867 г. Н. А. вернулся из деревни (Тервайоки), где провел у своих 3 недели. Там был сочинен большой кусок „Садко"; черновая же запись сочиненного была сделана лишь по возвращении в Петербург. Назначение в плавание прервало эту работу. Закончен Садко был по возвращении из плаванья. В письме к Мусоргскому от 8 октября Н. А. пишет: „Садко окончен 30 сентября и уже отдан в переплет. Скажу Вам, что совершенно им доволен, это решительно лучшая моя вещь... Вам, Модест великое спасибо за идею, которую Вы мне подали, у Кюи, накануне от'езда Мальвины в Минск. Еще раз спасибо. Теперь подожду, ибо башка маленько умаялась при усиленном напряжении... Милий решительно доволен Садкой и не хотел сделать никаких замечаний". (Ср. письма Н. А. к Мусоргскому и письмо его же к Балакиреву—XXXIX).

[2]) Ср. стр. 87 Примечание. Указанные здесь 8 романсов сочинены не в 1867 г., как утверждается здесь, а в 1866 г. На автографном листочке дается такая хронология сочинения части из них:

„На северном голом утесе", (Ель и пальма)—апрель
„Южная ночь", „Ночевала тучка" и „На холмах Грузии"—май,
„Что в имени тебе моем"—июнь,
„Ты скоро меня позабудешь"—июль.
} 1866 г.

Дата цензурного разрешения на печатных экземплярах этих романсов—16 сент. 1866 г.

(пляска $\frac{2}{4}$), что было вполне правильно. Какие музыкальные веяния руководили моей фантазией при сочинении этой симфонической картины? Вступление — картина спокойно волнующегося моря — заключает в себе гармоническую и модуляционную основу начала листовского „Ce qu'on entend sur la montagne" (модуляция на м. терцию вниз). Начало allegro $\frac{3}{4}$, рисующее падение Садка в море и увлечение его в глубь Морским царем, напоминает приемом момент похищения Людмилы Черномором в I действии „Руслана", при чем однако нисходящая гамма Глинки целыми тонами является замененной нисходящею же гаммою: полутон, тон, полутон, тон, сыгравшею впоследствии значительную роль во многих моих сочинениях. D-dur'ная часть, allegro $\frac{4}{4}$, рисующая пир у Морского царя, в гармоническом, а отчасти и в мелодическом отношении напоминает любимый мною в то время романс Балакирева „Песня золотой рыбки" и вступление к речитативу „Русалки" из IV действия оперы Даргомыжского, а частью его же хор Волшебных дев и некоторые гармонические и фигурационные приемы Листовского Mephisto-Walzer'a. Вполне оригинальной выдумкой является плясовая тема третьей части (Des dur $\frac{2}{4}$), а равно и следующая за нею певучая тема. Вариации обеих тем, переходящие в мало-по-малу разрастающуюся бурю, сочинены отчасти под влиянием некоторых моментов „Mephisto-Walzer"'a, отчасти же представляют собой некоторые отзвуки балакиревской „Тамары", далеко не оконченной в то время, но хорошо известной мне по исполнению автором ее отрывков. Заключительная часть „Садки", подобно вступительной, заканчивается красивым аккордовым ходом, самостоятельного происхождения. Главные тональности „Садки" (Des dur—D dur—Des dur) избраны как бы в угоду Балакиреву, питавшему в те времена к ним какую-то исключительную склонность. Форма моей фантазии сложилась в зависимости от избранного мною сюжета, при чем эпизод появления угодника Николы, к сожалению, был мною пропущен, и струны Садкиных гусель разрывались сами собою. В общем форма „Садки" удовлетворительна, но средней его части D-dur $\frac{4}{4}$ (пир у Морского царя) отведено слишком много места по сравнению с картиной спокойного моря и пляской под наигрыш „Садки"; большее развитие последней с переходом

в бурю, было бы весьма желательно. Меня несколько удручает краткость и лаконичность этого произведения вообще, произведения, которому приличествовали бы более широкие формы. Если растянутость и многословие составляют недостаток многих композиторов, то слишком большая сжатость и лаконичность были тогдашним моим недостатком, и причиною их—недостаточность техники. Тем не менее оригинальность задачи и вытекающей из нее формы, оригинальность тем плясовой и певучей с чисто русским пошибом, налагавшим свою печать и на несколько заимствованные в смысле приемов вариации, каким-то чудом схваченный оркестровый колорит, несмотря на значительное мое невежество в области оркестровки,— все это делало мою пиесу привлекательной и достойной внимания многих музыкантов различных направлений, как то оказалось впоследствии. Балакирев, голос которого был в то время преобладающим и решающим в нашем кружке, отдавая моему произведению известную дань покровительственного и поощрительного восхищения, характеризовал мою сочинительскую природу, как женскую, нуждающуюся в оплодотворении чужими музыкальными мыслями. Таковое мнение он не раз высказывал и позже, до тех пор, пока я не начал проявлять свое личное *я* в области творчества. Тогда он стал мало-по-малу охладевать к этому *я*, уже менее отражавшему симпатичные ему отзвуки Листа и его самого.

ГЛАВА VIII.

1867—68.

Концерты Р. М. О. Берлиоз. Композиторская деятельность кружка. Вечера у Даргомыжского. Знакомство с семейством Пургольд. Сочинение „Антара" и первая мысль о „Псковитянке". Поездка к Лодыженскому. Сочинение „Псковитянки".

Сезон 1867-68 года в Петербурге был весьма оживленный. Управление концертами Русского Музыкального Общества, благодаря настояниям Кологривова пред великою княгинею Еленой Павловной, было предложено Балакиреву, а по настоянию последнего был приглашен на 6 концертов сам Гектор Берлиоз [1]). Концерты под управлением Балакирева шли вперемежку с концертами Берлиоза, выступившего в первый раз 16-го ноября [2]). В балакиревских концертах были даны, между прочим, интродукция „Руслана", хор из „Пророка", (в хоре пели малолетние А. К. Лядов и Г. О. Дютш — ученики консерватории, дети наших известных музыкантов), увертюра „Фауст" Вагнера (единственная пиеса этого автора, чтимая в нашем кружке), „Чешская увертюра" Балакирева, моя „Сербская фантазия" (вторично) и, наконец, мой „Садко" в концерте 9-го декабря. „Садко" прошел

---

[1]) 13 февраля 1866 г. скончался председатель дирекции Петербургского отделения Р. М. О гр. Матв. Ю. Виельгорский. Его преемником был избран А. С. Даргомыжский; 6 января 1867 г. отказался от должности директора Консерватории А. Г. Рубинштейн.

[2]) Концерты под управлением Балакирева в 1867/68 г. состоялись: 1 и 26 окт., 9 ноября и 9 декабря; под упр. Берлиоза—16 и 25 ноября, 2 и 16 декабря, 13 и 27 янв.

с успехом; оркестровка всех удовлетворила, и меня несколько раз вызвали [1]).

Гектор Берлиоз явился к нам уже стариком, хотя и бодрым во время дирижированья, но угнетаемым болезнью, а потому совершенно безразлично относившимся к русской музыке и русским музыкантам. Большую часть свободного времени он проводил лежа, жалуясь на болезнь и видаясь только с Балакиревым и с директорами. Однажды, впрочем, его угостили спектаклем „Жизни за царя" в Мариинском театре, но он не высидел и двух действий. В другой раз состоялся какой-то обед дирекции с Д. В. Стасовым и Балакиревым, на котором Берлиозу пришлось-таки присутствовать. Полагаю, что не только болезненность, но и самомнение гения и приличествующая таковому обособленность были причиною полного равнодушия Берлиоза к русской и петербургской музыкальной жизни. Признание за русскими некоторого музыкального значения делалось, да и до сих пор делается иноземными величинами весьма свысока. О знакомстве моем, Мусоргского и Бородина с Берлиозом не было и речи. Стеснялся ли Балакирев испросить у Берлиоза разрешения представить нас, чувствуя его полнейшее равнодушие к этому предмету, или сам Берлиоз просил уволить его от знакомства с подающими надежды молодыми русскими композиторами, — сказать не могу, помню только, что мы сами на это знакомство не напрашивались и не заводили с Балакиревым об этом речи.

В шести берлиозовских концертах им были даны: симфония „Гарольд", „Эпизод из жизни артиста", несколько его увертюр, отрывки из „Ромео и Джульетты" и „Фауста", несколько мелочей, а также 3, 4, 5 и 6-я симфонии Бетховена и отрывки из опер Глюка. Словом — Бетховен, Глюк и „я". Впрочем, к этому надо прибавить увертюры: „Волшебный стрелок" и „Оберон" Вебера. Разумеется, Мендельсон, Шуберт и Шуман отсутствовали, не говоря уже о Листе и Вагнере.

Исполнение было прекрасное; обаяние знаменитой личности делало все. Взмах Берлиоза простой, ясный, красивый.

---

[1]) Ср. крайне сочувственные отзывы А. Н. Серова: о „Сербской фантазии", Критические статьи т. IV, стр. 1835, и о „Садко"—ibid. 1841—1843 и 2026—2028.

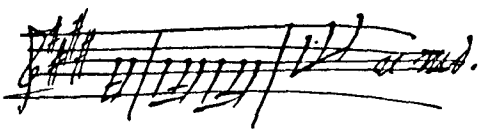
Никакой вычуры в оттенках. Тем не менее, (передаю со слов Балакирева) на репетиции в собственной вещи, Берлиоз сбивался и начинал дирижировать три вместо двух или наоборот. Оркестр, стараясь не смотреть на него, продолжал играть верно, и все проходило благополучно. Итак, Берлиоз, великий дирижер своего времени, приехал к нам в период уже слабеющих под влиянием старости, болезни и утомления способностей. Публика этого не заметила, оркестр простил ему это. Дирижерство — темное дело...

Сделавшись капельмейстером концертов Русского Музыкального Общества, Балакирев стал присяжным дирижером в концертах всяких солистов: Ауэра, Лешетицкого, Кросса и т. д., начинавшихся, по обычаю того времени, с великого поста. Следует упомянуть об одной замечательной репетиции, устроенной им на счет Русского Музыкального Общества в зале Михайловского дворца для пробы накопившихся новых русских произведений [1]). Капитальным нумером этой пробы была 1-ая Es-dur'ная симфония Бородина, оконченная к тому времени автором. К сожалению, множество ошибок в дурно переписанных партиях помешали сколько-нибудь сносному и безостановочному исполнению этого сочинения. Оркестровые музыканты сердились на неисправность голосов и постоянные остановки. Тем не менее все-таки можно было судить о великих достоинствах симфонии и ее превосходной оркестровке. Кроме бородинской симфонии исполнялись также: какая-то увертюра Рубца, увертюра Столыпина — композитора, так с тех пор и исчезнувшего с музыкального горизонта, а также увертюра и антракты к шиллеровскому „Вильгельму Теллю" А. С. Фаминцына, профессора истории музыки в С.-Петербургской консерватории, бездарного композитора и довольно начитанного, но консервативного и тупого музыкального рецензента. Между ним и Балакиревым приключился, между прочим, следующий анекдот: когда Фаминцын заявил Балакиреву, что у него имеется

---

[1]) Репетиция эта состоялась 24 февр. 1868 г. Подробнее о ней см. А. П. Бородин. Его жизнь, переписка и муз. статьи. СПб. 1889 г. стр. 34. Ср. также „Неизданные и забытые письма А. П. Бородина", „Муз. Летопись" 1922 г. № 1, стр. 159 и сл.

музыка к „Вильгельму Теллю", то последний, не долго думая, спросил его, есть ли у него мотив



Фаминцын был чрезвычайно обижен и никогда не мог простить Балакиреву его выходки.

Композиторская деятельность нашего кружка представлялась в следующем виде. Балакирев оканчивал или уже окончил своего „Исламея" — пиесу, считавшуюся необычайно трудной для исполнения. Он часто нам наигрывал ее в отрывках и целиком, чем приводил нас в великое восхищение. Как я уже упоминал, главная тема „Исламея" была записана Балакиревым на Кавказе, вторая — побочная (как бы трио) была сообщена автору в Москве, каким-то оперным певцом, грузином или армянином по происхождению, по фамилии чуть ли не Николаевым.

Если не ошибаюсь, Мусоргский, вернувшись после летнего пребывания в деревне, привез сочиненные им удивительные „Светик Савишну" и „Гопак" (на слова Тар. Шевченки), и ими открыл серию своих гениальных по своеобразности вокальных произведений: — „По грибы", „Сорока", „Козел" и проч., начавших появляться быстро, одно за другим [1]).

Кюи доканчивал своего чудесного „Ратклиффа", сочиняя быстро нумер за нумером.

Бородин заканчивал партитуру 1-ой симфонии, о пробном исполнении которой я упоминал выше. Сверх того мысль об опере на сюжет „Князя Игоря" уже зарождалась с прошлого сезона, и первые наброски и импровизации этого произведения уже были налицо. Сценарий оперы был набросан В. В. Стасовым, которому принадлежала и первая мысль этого сочинения; Бородин же добросовестно изучал „Слово о полку Игореве" и Ипатьевскую летопись для выработки

[1]) „Светик Савишна" и „Гопак" датированы летом 1866 г., прочие, названные здесь произведения, сочинены в 1867 г.

подробностей и текста своей оперы [1]). К тому же времени относится и сочинение его романса „Спящая княжна".

Лодыженский неистощимо импровизировал интереснейшие отрывки, из которых большею частью ничего не выходило, а из некоторых сложились впоследствии его изданные романсы.

Меня же тянула к себе мысль написать вторую симфонию h-moll [2]) (тональность опять-таки любезная Балакиреву). Еще с прошлого года у меня в голове сидел матерьял для пятидольного скерцо (Es-dur), которое долженствовало войти в число частей задуманной симфонии. Первая часть своим началом и некоторыми приемами напоминала начало 9-ой симфонии Бетховена (см. пример, стр. 104).

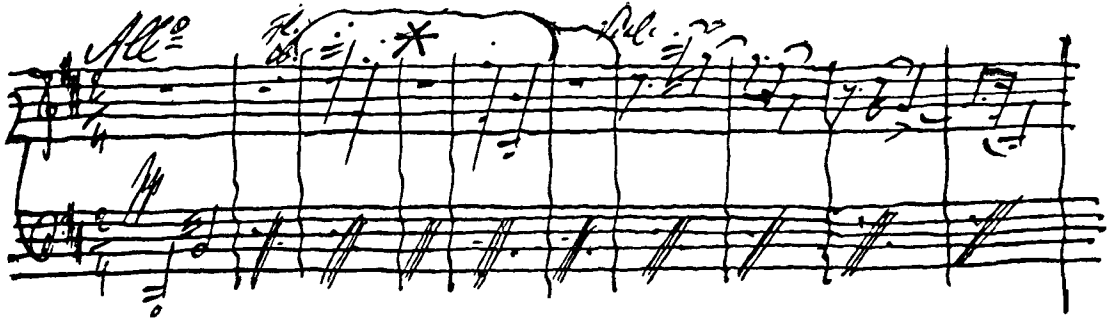
Вторая тема (D-dur) имела нежелательное сходство с темой Кюи в трио хора „Сыны свободные Кавказа" из 1-го действия „Пленника", а заключительная певучая фраза, более оригинального происхождения, была впоследствии мною взята в „Снегурочку" (Мизгирь — „О люби, меня, люби!").

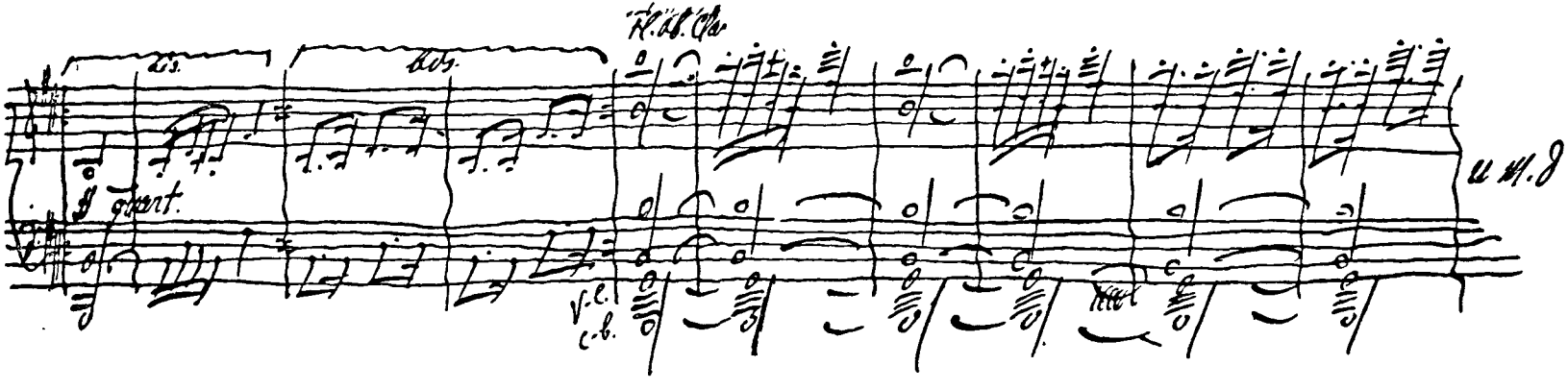
Свою симфонию я довел только до разработки. Форма изложения тем не удовлетворила Балакирева, а за ним и прочих друзей. Я был разочарован. Балакирев никак не мог мне растолковать сколько-нибудь ясно недостатки формы, употребляя, как и всегда он делал, вместо терминов, заимствованных из синтаксиса или логики, термины кулинарные,

---

[1]) Зарождение мысли об „Игоре" относится к несколько более позднему времени, именно к весне 1869 г. Ср. А. П. Бородин. СПБ. 1889 г. стр. 35.

[2]) Ср. Переписку Б. и Р.-К. п. XXXVII—XL и примечания к ним. Из этих писем видно, что сочинение Allegro h-moll относится к началу 1867 г. Поэтому, упоминание об Allegro и его неудачной судьбе должно бы быть приурочено к предшествующей главе (1866—1867). Кроме того п. XXXIX, любопытное, как одно из первых проявлений развивающейся самостоятельности Н. А. по отношению к своему духовному опекуну, внушает мысль о том, что Allegro существовало, как законченная вещь. („По моему, это Allegro все-таки лучшая вещь, которую я когда-либо сочинил. Я готов Вам поверить на слово, что оно не хорошо, но убедиться в этом не могу, ведь вот уже довольно, кажется, времени прошло со дня окончания его".). В списке сочинений Н. А., составленном в 1871 г. для Л. И. Шестаковой, об этом аллегро, отнесенном к 1866 г., сказано: „Сочинено и после уничтожено Allegro 2 симфонии". (Пушкинский дом., Арх. Стасовых).



и т. д. crescendo с учащающейся фигурацией мотива и наконец fortissimo:

говоря, что у меня есть соус и каенский перец, а нет ростбифа и т. п. Термины: период, предложение, ход, дополнение и т. д. не существовали по неведению в те времена в балакиревском и, следовательно, в нашем общем обиходе, и в музыкальных формах все было неясно и загадочно. Повторяю,— я был разочарован в своем детище и вскоре бросил мысль писать вторую симфонию, или отложил на неопределенное время.

Продолжая жить попрежнему в меблированной комнате один, на Васильевском острове, обедая в семье брата, вечера я проводил большею частью у Балакирева, Бородина, Лодыженского, реже у Кюи. С Мусоргским видался тоже часто. Бывал также у Беленицыных [1]), живших с матерью. С Мусоргским мы много беседовали об искусстве. Он мне играл отрывки из своей „Саламбо" или пел вновь сочиненные романсы. С Лодыженским мы просиживали вечера за импровизациями и различными гармоническими опытами. У Бородина просматривали вместе партитуру его симфонии, говорили о „Князе Игоре" и „Царской невесте", желание сочинить которую было одно время мимолетной композиторской мечтой сначала Бородина, потом моей. Распределение дня у Бородина было какое-то странное [2]). Екатерина Сергеевна, страдавшая бессонницей по ночам, должна была высыпаться днем, вставая и одеваясь частенько в 4 или 5 часов дня. Обедали они иногда в 11 часов вечера (!!). Я засиживался у них до 3 или 4 часов ночи и возвращался домой, переплывая Неву на ялике, по случаю ночной разводки старого деревянного Литейного моста.

Со второй половины сезона, к весне 1868 года, большая часть членов нашего кружка начала почти еженедельно по вечерам собираться у А. С. Даргомыжского, раскрывшего для нас свои двери. Сочинение „Каменного гостя" было на всем ходу. Первая картина была уже окончена, а вторая доведена до поединка, прочее же сочинялось почти что на наших глазах, приводя нас в великое восхищение. Даргомыжский, окружавший себя до этого времени почитателями из любителей или из музыкантов, стоящих значительно

---

[1]) Старшая из них, по мужу (с которым в то время разошлась) Зотова, впоследствии княгиня Голицына. (Прим. автора).

[2]) Описываемое здесь распределение дня А. П. Бородина относится к более позднему времени—началу 70-х годов.

ниже его (Щиглев, Соколов — автор нескольких романсов и инспектор консерватории, Демидов и другие), предавшись сочинению „Каменного гостя", произведения, передовое значение которого было для него ясно, почувствовал потребность делиться выливавшимися новыми музыкальными мыслями с передовыми музыкантами и таким образом совершенно изменил состав окружавшего его общества. Посетителями его вечеров стали: Балакирев, Кюи, Мусоргский, Бородин, я и В. В. Стасов, а также любитель музыки и усердный певец генерал Вельяминов. Сверх того постоянными посетительницами его были молодые девицы, сестры Александра и Надежда Николаевны Пургольд, с семейством которых А. С. был издавна дружен. Александра Николаевна была прекрасная, даровитая певица (высокое меццо-сопрано), а Надежда Николаевна прекрасная пьянистка, ученица Герке и Заремби, высокоталантливая музыкальная натура[1]).

С каждым вечером у А. С. „Каменный гость" выростал в постепенном порядке на значительный кусок и тотчас же исполнялся в следующем составе: автор, обладавший старческим и сиплым тенором, тем не менее превосходно воспроизводил партию самого Дон-Жуана, Мусоргский—Лепорелло и Дон-Карлоса, Вельяминов—монаха и командора, А. Н. Пургольд—Лауру и Донну-Анну, а Н. Ник. аккомпанировала на фортепьяно. Иногда исполнялись романсы Мусоргского (автор и А. Н. Пургольд), романсы Балакирева, Кюи и мои. Игрались в 4 руки мой „Садко" и „Чухонская фантазия" Даргомыжского, переложенные Надеждой Николаевной. Вечера были интересны в высшей степени.

К концу весны (1868 г.) образовалось знакомство нашего кружка с семьею Пургольд. Семья состояла из матери—Анны Антоновны, трех сестер—Софьи Николаевны (впоследствии Ахшарумовой), Александры Николаевны и Надежды Николаевны и пожилого дяди их Владимира Федоровича, чудесного человека, заменявшего девицам Пургольд их умершего отца. Остальные сестры Пургольд были замужем, а братья жили отдельно. Собрания в семействе Пургольд были тоже чисто музыкальные. Игра Балакирева и Мусорг-

[1]) Ср. Воспоминания Н. Н. Р.-К., напечатанные в „Русской Молве", 1913 г., № 53. „Мои воспоминания о А. С. Даргомыжском".

ского, игра в 4 руки, пение Александры Николаевны и беседы о музыке делали их интересными. Даргомыжский, Стасов и Вельяминов тоже посещали эти вечера. Забавен был генерал Вельяминов: держась за стул аккомпаньятора, откинув одну ногу назад, в правой руке почему-то держа непременно ключ, он тщился петь „Светик Савишна", не находя в себе достаточно дыхания, и чуть не на каждом такте пятидольного размера умолял аккомпаньятора дать ему вздохнуть. Быстро выговорив эту просьбу, он продолжал петь; потом снова взывал: „Дайте вздохнуть!" и т. д. Даргомыжский, одержимый болезнью сердца, чувствовал себя в то время не вполне хорошо; тем не менее, увлеченный сочинением, бодрился, был весел и оживлен.

Отложив на неопределенное время сочинение симфонии h-moll, я, по мысли Балакирева и Мусоргского, обратился к красивой сказке Сенковского (барона Брамбеуса) „Антар", задумав написать симфонию или симфоническую поэму в четырех частях на ее сюжет. Пустыня, разочарованный Антар, эпизод с газелью и птицей, развалины Пальмиры, видение Пери, три сладости жизни — мщение, власть и любовь,— и затем смерть Антара, — все это было весьма соблазнительно для композитора. Я принялся за сочинение в середине зимы. К этому же времени относится и зарождение первой мысли об опере на сюжет меевской „Псковитянки". На мысль эту навели меня опять-таки Балакирев и Мусоргский, лучше меня знавшие русскую литературу [1]). Некоторое

[1]) В Архиве Н. А. имеется либретто „Псковитянки", написанное Всеволодом Крестовским. Из неопубликованного письма Н. А. к Мусоргскому видно, что Н. А. имел намерение почерпнуть оттуда текст хора девушек в лесу. В ответ на это письмо Мусоргский прислал Н. А. свой текст: „Ах, ты, дубрава, дубравушка" (заимствован из псковской песни). В дальнейшей обработке либретто принимал участие также В. В. Стасов (см. его письмо к Н. А. от II/XI 69 г. „Р. М." 1910 г., кн. VI). Мусоргским написан (подыскан) текст и еще одного хора —„Из под холмика, под зеленого"... Тексты обоих хоров имеются в Архиве Н. А. в собственноручных списках Мусоргского, при чем второй включен в письмо следующего содержания: „Друг Корсинька, вот Вам текст для бабусек, чествующих Ваньку: по моему уразумению, лучше, если они станут величать царя в самом конце—ибо не даром он г р о з н ы й... (в конце после текста песни). Крепко целую Вас, друг, до Среды—Ваш Модест. 27 марта 1871 года".

Приоритет в выборе „Псковитянки" для музыкальных иллюстраций принадлежит К. Вильбоа. См. Л. Мей. Псковитянка с прил. музык. номеров соч. К. Вильбоа. Ф. Стелловский. СПБ

затруднение, казалось тогда, представляло 1-ое действие драмы (ныне—пролог). По общему совещанию решено было его упразднить и начать оперу прямо со сцены горелок, а содержание пролога передать как-нибудь в рассказе, в беседе Ивана с Токмаковым. Вопрос о либреттисте не возникал; предполагалось, что либретто я буду писать сам по мере надобности. Однако, в настоящую минуту на первый план выступало для меня сочинение „Антара". За исключением главной темы самого Антара, сочиненной под несомненным впечатлением некоторых фраз Вильяма Ратклиффа и темы пери Гюль Назар с восточными цветистыми украшениями, прочие чисто певучие темы (мелодия Fis-dur $\frac{6}{8}$ в I части и мелодия A-dur $\frac{4}{4}$ — *побочная тема* III части) были заимствованы мною из какого-то французского издания арабских мелодий Алжира, оказавшегося в руках у Бородина [1]); главная же тема IV части была дана мне А. С. Даргомыжским с его гармонизацией, а им взята из сборника арабских мелодий Христиановича. Для начала Adagio этой части я сохранил оригинальную гармонизацию Даргомыжского (cor. ingl. и 2 fag.). I и IV части „Антара" были окончены мною в течение зимы 1867—68 года и заслужили похвалу друзей, за исключением Балакирева, одобрявшего их несколько условно. Сочиненная тогда же II часть—„Сладость мести" в h-moll,— оказалась совсем неудачною и была мною оставлена без употребления. Замечу кстати, что в течение весны 1868 года, во время сочинения „Антара", между мною и Балакиревым начали ощущаться впервые некоторые признаки охлаждения. Пробуждавшаяся во мне мало-по-малу самостоятельность (мне шел уже 25-ый год) к этому времени стала проявлять свои права гражданства, и острый отеческий деспотизм Балакирева начинал становиться тяжел. Трудно определить, в чем заключались эти первые признаки охлаждения, но вскоре полная откровенность моя перед Милием Алексеевичем стала уменьшаться, затем стала уменьшаться и потребность частых свиданий. Приятно было собраться и провести вечер с ним, но, может быть, еще приятнее было провести его без Балакирева. Мне кажется, что не я один это чувствовал, а чувствовали и прочие члены кружка, но никогда друг

[1]) Сборник Алжирских мелодий Salvador Daniel'я см. „Муз. Совр," 1916, 17 г, № 1, стр. 85, прим. 2.

с другом мы об этом не говорили и не критиковали старшего товарища. Я говорю старшего по положению и значению. Кюи был на год старше Балакирева, а Бородин на год старше Кюи.

В конце весны сочинение „Антара" прервано было другой работой: Балакирев заставил меня наоркестровать большой a-moll-ный шубертовский марш для общедоступного концерта Кологривова в манеже. Оркестровка чужого большого сочинения, да еще с изобильным forte и tutti, для меня, так мало знавшего в этой области, была несомненно более трудной задачей, чем оркестровка сочинений собственной фантазии. Здесь на первое место выступали знание инструментов и оркестровых приемов и опытность, — та опытность, которая имеется у хорошего капельмейстера-ремесленника. У меня имелось некоторое оркестровое воображение, которое и сослужило мне службу в собственных сочинениях, но опытности у меня не было. Не было ее и у Балакирева; научить меня было некому. Оркестровка вышла безжизненная, бледная и никому не нужная. Тем не менее марш Шуберта был сыгран, но эффекта отнюдь не произвел.

В. А. Кологривов (говорят, хороший любитель-виолончелист) был инспектором оркестров театральной дирекции и один из учредителей и директоров Русского Музыкального Общества. В качестве инспектора театральных оркестров ему представлялась возможность собирать всех оркестровых музыкантов и устраивать concerts-monstres, происходившие в Михайловском манеже. Первый такой концерт состоялся весною 1867 г. под управлением Балакирева и К. Н. Лядова; второй концерт был в 1868 году весною под управлением одного Балакирева. Кроме громадного оркестра участвовал и огромный хор. Приведу дословно небезинтересную афишу этого концерта:

Воскресенье, 5-го мая, 1868 года концерт А. Кологривова в Михайловском манеже.

ЧАСТЬ I.

1) Интродукция к оратории „Павел" . . . . . Мендельсона.
2) Gloria Patri (хор без оркестра) . . . . . Турчанинова.
3) Молитва Ne perdas (с оркестром) . . . . . Даргомыжского.
4) Похоронный марш . . . . . Шопена-Мауера.

5) Отрывки из Stabat Mater . . . . . Львова.
а) „Кто без печали и скорби".
б) „О, греха каратель вечный".
6) Симфоническое произведение с народным гимном . Рубинштейна.

ЧАСТЬ II.

1) Интродукция к библейской легенде ор. 74 . . . . Мендельсона.
2) Gloria Domini (хор без оркестра) . . . . . Бахметева.
3) Интродукция к „Fuite en Egypte" . . . . . Берлиоза.
4) Отрывок из псалма . . . . . Бортнянского.
5) Марш на коронование Николая I, оркестрованный Римским-Корсаковым . . . . . Шуберта.
6) Боже, царя храни.

Дирижировать будет М. А. Балакирев.

Все эти хоры Турчанинова, Бортнянского и Бахметева были не что иное, как православные песнопения этих авторов, исполненные на латинском языке в виду того, что цензура не разрешала исполнения православных духовных песнопений в концертах совместно со светской музыкой. В число таких quasi католических молитв попал и хор восточных отшельников Даргомыжского на текст Пушкина с подставленными словами „Ne perdas", чтобы не ввести в искушение духовную цензуру. Симфоническое же произведение с народным гимном Рубинштейна было не что иное, как его „Festouverture", переименованная так с тою же целью. Итак, с помощью некоего музыкального маскарада, духовную цензуру с ее нелепыми правилами надули.

С наступлением лета кружок наш, по обыкновению, раз'ехался. В Петербурге остались—Даргомыжский, Кюи и я. Пургольды переехали на дачу в Лесной.

Я жил летом, как и прежде, в пустой директорской квартире брата в морском училище, остававшейся пустою за от'ездом его в практическое плаванье, а семейства его и матери моей—на дачу в Терваиоки, близ Выборга.

В течение лета 1868 года мною были сочинены: II часть „Антара" в cis-moll (вместо прежней неудавшейся h-moll-ной) и III часть („Сладость власти"). Таким образом сочинение „Антара" в партитуре было вполне закончено к концу лета. Я назвал свое произведение—и довольно неудачно—второй симфонией, много лет спустя переименовав его в симфоническую сюиту. Термин сюита вообще был неизвестен нашему кружку того времени, да не был в ходу и в западной

музыкальной литературе. Тем не менее, называя „Антара" симфонией, я был не прав. „Антар" мой был поэма, сюита, сказка, рассказ, или что угодно, но не симфония. С симфонией его сближала лишь форма четырех отдельных частей. Берлиозовские: „Гарольд" и „Эпизод из жизни артиста", несмотря на их програмность, все-таки беспорные симфонии; симфоническая разработка тем и сонатная форма первой части этих произведений отнимают всякое сомнение в несоответствии содержания с условиями формы симфонии. В „Антаре", напротив, I часть есть свободное музыкальное изображение следующих один за другим эпизодов рассказа, об'единенных в музыке всюду проходящей главной темой самого Антара. Никакой тематической разработки в ней нет, а имеются только вариации и парафразы. В общем, музыка вступления (пустыня, Антар и эпизод с газелью) как бы окружает скерцообразную часть Fis-dur $\frac{1}{8}$ и, образуя заключение I части, придает ей закругленное строение с намеками на неполную трехчастную форму. II часть („Сладость мести") своим строением более напоминает сонатную форму, но построена всего лишь на одной основной теме самого Антара и вступительной фразе грозного характера. Первая тема есть в сущности разработка мотивов темы Антара и вступительной фразы; побочной же темы не существует, и ее заменяет та же антарова тема в первоначальном полном виде (Tr-boni a-moll); далее следует разработка того же матерьяла с пропуском момента возвращения к первой теме и ведущая прямо к полной теме Антара (Tr-boni cis-moll), исполняющей должность побочной темы, далее кода на вступительной фразе и успокаивающее заключение опять на главной теме Антара. III часть („Сладость власти") — род торжественного марша (h-moll, D-dur) с побочною певучей восточной мелодией и заключением на теме Антара. Род средней части и легкой разработки обеих главных тем, возвращение к главной теме марша, переход к заключительной антаровой теме и кода из побочной восточной темы. В заключение, расходящийся ход аккордов на восходящей 8-ми ступенной гамме— тон, полутон, тон, полутон и т. д., уже примененной однажды в „Садко".

IV часть („Сладость любви"), после краткого вступления, заимствованного из I части (снова Антар появляется

в развалинах Пальмиры), представляет собою Adagio, построенное, главным образом, на певучей арабской теме (данной Даргомыжским) и ее разработке, совместно с фразой пери Гюль Назар и главной темой Антара. По форме своей это—род простого рондо с одной темой и побочными фразами—эпизодическими и входящими то там, то сям, в ходообразную разработку, с длинной кодой на темах Антара и Гюль Назар. Итак, несмотря на округленность форм и постоянное применение симфонической разработки,—„Антар"—все-таки не симфония, с представлением о формах которой для меня связывается нечто другое. Тональности четырех частей „Антара" представляют тоже необычную последовательность: Fis-moll—Fis-dur, Cis-moll, h-moll—D-dur и наконец Des-dur (как доминанта Fis).

Рассматривая теперь, по прошествии многих лет, форму „Антара", я могу засвидетельствовать, что форма эта далась мне помимо всяких посторонних влияний и указаний. Если форма I части вытекает из формы самого повествования, то задачи изображения сладости мести, власти и любви, как задачи чисто лирические, ни на какую форму не указывают, обозначая лишь настроения и их изменения, и дают полную свободу самому музыкальному строению. Откуда взялись у меня в то время эта складность и логичность строения и изобретательность на новые формальные приемы—об'яснить трудно; но, оглядывая опытным глазом форму „Антара", я не могу не чувствовать значительной удовлетворенности. Не удовлетворяет меня лишь некоторая излишняя лаконичность формы II и III частей „Антара". Задача требовала бы более широких форм, но трудность, или даже невозможность дать более широкое развитие II части, при условии отсутствия побочных тем, почти очевидна. Заметна некоторая нескладность в выборе тональности cis-moll для II части по отношению к тональностям I—Fis и III—h. В общем же игра тональностями в каждой части произведения интересна, красива и закономерна; распределение тональностей указывает на пробуждавшееся во мне в те времена понимание взаимодействия тональностей и отношений между ними, служившее мне в течение всей последующей моей музыкальной деятельности. О, сколько композиторов на свете лишены этого понимания! И в числе их Даргомыжский, да

пожалуй что и Вагнер! К тому времени относится и вырабатывавшееся во мне все более и более чувство абсолютного значения или оттенка каждой тональности. Исключительно ли оно суб'ективно или подлежит каким-либо общим законам? Думаю—то и другое. Вряд ли найдется много композиторов, считающих A-dur не за тональность юности, веселья, весны или утренней зари, а, напротив, связывающих эту тональность с представлениями о глубокой думе или темной звездной ночи. Несмотря на неизбежные промахи, сопряженные с незнанием элементарных истин и приемов, „Антар" представлял значительный шаг вперед в гармонии, фигурации, контрапунктических попытках и оркестровке по сравнению с „Садко". Соединение некоторых мотивов, вплетение одного в другой были удачны, например, сопровождение певучей темы III части плясовой ритмическо-мелодической фигурацией или вступление темы Антара в Flauto во время фигурации альтов или проведение двухнотного мотива наперекор ритму певучей темы в Des-dur в IV части. Вступительную фразу и образуемую ею гармонию во II части, грозного характера, нельзя не назвать счастливою мыслью. Аккордовые ходы, заключающие собою III часть, а также ходы, рисующие летящую за газелью хищную птицу—оригинальны и логичны.

По инструментовке имелись новости и удачное применение уже известных приемов: низкие регистры флейт и кларнетов, арфа и т. д.; главная тема Антара, порученная альтам, сколько помнится в угоду Мусоргскому, особенно любившему альты. Сказывалось знакомство с партитурой „Руслана и Людмилы" и листовскими Symphonische Dichtungen. 3 фагота, впоследствии уменьшенные на 2, указывали на влияние оркестровки „Eine Faust-Ouverture". Балакиревская оркестровка „Чешской увертюры" тоже не осталась без влияния. В общем оркестровка была колоритна и фантастична, а в forte ее выручало всегдашнее мое инстинктивное стремление заполнять средние октавы, что далеко не всегда применялось Берлиозом.

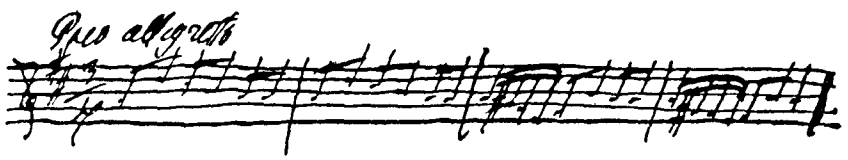
Обще-музыкальные веянья, заметные на „Антаре", заносились из глинкинского персидского хора (E-dur-ная вариация побочной темы в III части), хора цветов (вступление в Fis-dur в I части и начало IV), из Hunnenschlacht Листа

и „eine Faust-Ouverture“ Вагнера (во II части „Антара“); сверх того некоторые приемы „Чешской увертюры“, „Тамары“ Балакирева и влияние фраз „Вильяма Ратклиффа“ неизменно чувствовались в музыке „Антара“. Триольная фигурация, сопровождающая тему Антара в III части, навеяна подобной фигурацией в финале „Рогнеды“, только моя получше и потоньше серовской. Обильное применение восточных тем придавало сочинению моему своеобразный характер, далеко неиспользованный еще в те времена, а удачно выбранная программа придавала ему интерес. Мне кажется, что возможность выразить сладость мести и власти была удачно понята мною с помощью внешней стороны; первая,—как картина кровавой битвы, вторая,—как пышная обстановка восточного властелина.

Сверх того, в течение лета 1868 года, по просьбе Кюи, торопившегося с окончанием партитуры „Ратклиффа“, мною был инструментован № 1 его оперы, т.-е. свадебный хор C-dur и благословение новобрачных. Оркестровка чужого произведения, да еще преимущественно Tutti, была мне не по силам и результата хорошего не дала; тем не менее номер этот исполнялся в опере в моей оркестровке. Вообще дело оркестровки затрудняло Кюи в те времена и как-то мало его интересовало. Во многих случаях он прибегал к советам Балекирева и моим. Но что дельного мог я посоветовать ему в ту пору? Кстати замечу, что известный романс Марии в III действии был оркестрован Балакиревым.

В первый раз я посетил Пургольдов на даче в Лесном в сопровождении Даргомыжского и супругов Кюи; мы ездили туда в коляске. После этого я ездил к ним неоднократно один. Написанные в это лето два романса—„Ночь“ и „Тайна“—были посвящены сестрам Пургольд, первый Надежде, второй Александре Николаевне. К событиям моей жизни этого лета следует также отнести поездку в Кашинский уезд Тверской губернии, в имение Ивана Николаевича Лодыженского, где на этот раз проводили лето супруги Бородины. Н. Н. Лодыженский, проживавший в начале лета в Петербурге, в маленькой комнатке близ Николы Трунилы (на Петербургской стороне), в июле собрался в свою деревню и зазвал меня с собою. Помню, как, сидя однажды у себя (в квартире

брата), я получил его записку с назначением дня от'езда. Помню, как картина предстоящей поездки в глушь, во внутрь Руси, мгновенно возбудила во мне прилив какой-то любви к русской народной жизни, к ее истории вообще и к „Псковитянке" в частности, и как, под впечатлением этих ощущений, я присел к роялю и тотчас же с'импровизировал тему хора встречи царя Ивана псковским народом (среди сочинения „Антара" я уже подумывал в то время и об опере). В Маковницах — имении братьев Лодыженских — я провел приятно около недели, глядя на хороводы, катаясь верхом с хозяевами и Бородиным, обмениваясь всякими музыкальными мыслями с последним за роялем. В бытность мою в Маковницах, Бородин сочинил свой романс „Морская царевна" с его курьезными секундами в фигурациях аккомпанимента. Припомню, кстати, песню, слышанную мною в Маковницах в хороводе:



к сожалению, почему-то непригодившуюся мне впоследствии.

Воротившись в Петербург и окончив сочинение „Антара", я принялся за некоторые моменты „Псковитянки" и написал сказку „Про царевну Ладу", а также набросал вчерне хор „По малину, по смородину" и игру в горелки. А. Н. Пургольд была превосходною исполнительницей моей сказки. В. В. Стасов восторгался, гудел и шумел. Впрочем сказка нравилась и не одному ему.

По возвращении в Петербург, осенью, Бородины рассказывали о странных событиях, происходивших на их глазах в Маковницах после моего от'езда . . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Я слышал рассказы о том, как под влиянием временного аскетизма Н. Н. Лодыженский спал на голых досках, говорят даже утыканных гвоздями; как, говея в деревне, молился он в старом запачканном платье, как ездил на старой кляче к исповеди и как на другое утро, одетый во все новое, на

нарядной тройке, едучи к причастию, он повернул назад домой, воскликнув: „Все это вздор!“, и дома принялся танцовать польку или что-то в этом роде. Странный, непонятный чудодей! Умный, образованный и талантливый и при том как будто ни на что не годившийся. Сказано: „Все образуется“, и действительно, гораздо позже все „образовалось“, и из Н. Н. вышел дельный дипломат или, по крайней мере, дельный чиновник м-ва иностранных дел.

ГЛАВА IX.

1868—70.

„Женитьба" Мусоргского. Концерты Р. М. О. Смерть Даргомыжского. „Нижегородцы" и „Ратклифф" на Мариинской сцене. „Борис Годунов". Концерты Б. М. Ш. „Млада" Гедеонова. Окончание оркестровки „Каменного гостя". Романсы.

Итак, к началу сезона 1868—69 года я оказался с *оконченной вполне партитурой* „Антара". Мусоргский вернулся в Петербург с готовым (в наброске для пения с ф. п.) I действием „Женитьбы" Гоголя[1]). Бородин—с новыми отрывками для „Князя Игоря" [2]), с начатками II симфонии h-moll и с романсом „Морская царевна". Романсы же „Фальшивая нота" и „Отравой полны мои песни" *были уже сочинены им* раньше [3]). У Кюи же был окончен „Ратклифф", которого он немедленно и представил в театральную дирекцию. „Каменный гость" был также окончен, за исключением конца I картины (со слов Лепорелло: „Вот еще! куда как нужно!"), почему-то недосочиненного. В начале сезона вечера у Даргомыжского возобновились. „Каменный гость" исполнялся целиком. Не малый интерес вызвала и „Женитьба". Все были поражены задачей Мусоргского, восхищались его характеристиками и многими речитативными фразами, недоумевали

---

1) Ср. Письмо Н. А. к Мусоргскому 7 августа 1868 г. (Арх. Н. А. Римского-Корсакова).

2) А. Бородин в письме к жене (3/X 1869 г.) пишет: „Музикусов я также ублаготворил первым нумером „Игоря", где сон Ярославны вышел прелестен..." А. П. Бородин. СПБ. 1889 г., стр. 62. Таким образом, упоминанием в данном месте о новых отрывках для „Князя Игоря" Н. А. значительно опережает факты.

3) Сочинены осенью 1868 г.

перед некоторыми аккордами и гармоническими последовательностями. При исполнении сам Мусоргский со свойственным ему неподражаемым талантом пел Подколесина, Алекс. Ник. — Феклу, Вельяминов — Степана, Над. Ник. аккомпанировала, а в высшей степени заинтересованный Даргомыжский собственноручно выписал для себя партию Кочкарева и исполнял ее с увлечением. В особенности всех утешали Фекла и Кочкарев, распространяющийся об „экспедиторченках, канальченках", с презабавной характеристикой в аккомпанименте. В. В. Стасов был в восторге. Даргомыжский говаривал, что композитор немножко далеко хватил. Балакирев и Кюи видели в „Женитьбе" только курьез с интересными декламационными моментами.

Сочинив I действие, Мусоргский, однако, не решился продолжать „Женитьбу" и обратился мыслью к сюжету пушкинского „Бориса", за которого вскоре и принялся. Сверх того он тогда же начал „Детскую" [1]), эту серию своеобразных произведений для голоса и фортепьяно, превосходной исполнительницей которых явилась Ал. Ник. Пургольд.

Здоровье Александра Сергеевича, страдавшего болезнью сердца, с осени 1868 года стало ухудшаться, и вечера его вскоре прекратились. „Если я умру", говаривал А. С., „то Кюи докончит „Каменного гостя", а Р.-Корсаков его наинструментует". До окончания „Каменного гостя" оставалось всего несколько стихов из I сцены, как я уже упоминал. Кюи считался в нашем кружке за композитора по преимуществу вокального и оперного, так как „Ратклифф" был уже третьей его оперой, хотя „Кавказский пленник" и „Сын мандарина" на театре поставлены пока не были. Я же слыл за талантливого инструментатора. Способность к оркестровому колориту в связи с наклонностью к чистоте голосоведения и гармонии у меня действительно была, но опытности и основного знания не было. Не знал я скрипичных позиций, не знал хорошо штрихов; сбитый с толку берлиозовским Traité, я имел спутанное понятие о трубах и валторнах. Прочие члены кружка тоже этого не знали; Бородин, игравший на флейте и виолончели, знал несколько больше.

[1]) Первый номер „Детской" „Дитя с няней" датирован 26 апреля 1868 г., второй — по пятый относятся к 1870 г., дополнительные — к 1872 г.

Не упомню, в начале ли осени 1868 г. или предыдущею весной, в послепасхальный сезон на Мариинской сцене дан был в 1-ый раз вагнеровский „Лоэнгрин“ [1]). Дирижировал К. Н. Лядов. Балакирев, Кюи, Мусоргский и я были в ложе вместе с Даргомыжским. „Лоэнгрину“ было выражено, с нашей стороны, полное презрение, а со стороны Даргомыжского неистощимый поток юмора, насмешек и ядовитых придирок. А в это самое время „Нибелунги“ уже были наполовину готовы, и сочинены были „Нюренбергские певцы“, в которых Вагнер опытной и умелой рукой пробивал дорогу искусству куда далее вперед по сравнению с нами, русскими передовиками! Не помню, тогда ли или по поводу более поздних представлений „Лоэнгрина“, Кюи написал свою статью: „Лоэнгрин или наказанное любопытство“. Статья эта была посвящена мне, хотя в Петербургских Ведомостях, где Кюи был рецензентом, об этом посвящении не упоминалось [2]).

Все концерты Русск. Муз. Общества сезона 1868—69 г. шли под дирижерством Балакирева, [3]) за исключением одного (25 января), для управления которым был приглашен Николай Гр. Рубинштейн, давший увертюру „Сакунтала“ и „Океан“ А. Г. Рубинштейна и сыгравший концерты Листа и Литольфа. Программы балакиревских концертов были в высшей степени интересны. Исполнялись: Бетховена—IX симфония и ув. Леонора; Шумана — II симфония и увертюра, скерцо и финал; Берлиоза — 3 части из „Ромео и Джульетты“ и II действие оперы „Троянцы“ (охота, наяды и гроза в пустыне); Листа—„Прелюды“ и 2 эпизода из „Фауста“ Ленау; Глинки — Камаринская и хор „Погибнет“; Даргомыжского—

---

[1]) Первое представление состоялось 4 окт. 1868 г.

[2]) Фельетон Ц. Кюи (***) „Лоэнгрин, муз. драма Р. Вагнера“ напечатан в СПБ. Вед. 11 окт. 1868 г. (№ 278).

[3]) Их всего состоялось 10. В бумагах Н. А. сохранилось его собственноручное заявление от 18 декабря 1868 г. на имя командира 8 Флотского Экипажа, в котором он просит исходатайствовать ему разрешение дирижировать оркестром при исполнении своих произведений, „т. к. СПб. Р. М. О. изъявило ему на это свое особенное желание“. Резолюция морск. мин. П. Краббе на этом прошении гласит: „Государю императору не благоугодно, чтобы г.г. офицеры вообще являлись публично участниками в исполнении как в концертах, так равно и в театральных представлениях.“

„Чухонская фантазия" (в 1-ый раз) и хоры из „Русалки". Не надо удивляться тому, что отрывки из „Руслана" или „Русалки" представляли в те времена интерес для симфонических концертов: „Руслан" на сцене давался с огромными купюрами, а „Русалка" вовсе не давалась.

Вероятно, под давлением дирекции Р. Муз. Общества, Балакирев решился вставить в программу концертов и вагнеровскую увертюру к „Нюренбергским певцам", которую он ненавидел [1]). Об исполнении этой увертюры Серов писал, что любой второй скрипач из оркестра с'умел бы продирижировать ее как Балакирев [2]). Разумеется, это была лишь партийная выходка со стороны далеко не беспристрастного Серова. Из сочинений композиторов кружка стояли на программе — симфония Бородина, мой „Антар" и сочиненный к тому времени „Встречный хор" из „Псковитянки", о теме которого я упоминал. Программа балакиревских концертов подверглась всевозможным нападкам в газетах со стороны Серова, Ростислава (Феофила Матв. Толстого) и профессора Фаминцына. Их возмущала и недостаточная классичность программы, и новшества в виде симфонии Бородина, и партийность, сказывавшаяся в пристрастии к сочинениям кружка или „могучей кучки", как бестактно обозвал наш кружок В. В. Стасов [3]), и также в отсутствии сочинений Серова, Фаминцына и проч. Главные нападки сыпались со стороны Фаминцына, обиженного за симфонию Бородина. При исполнении ее в концерте не обошлось без легкого шиканья. Критиками порицалось и балакиревское исполнение. Зато в статьях Кюи в СПБ. Ведомостях, оно превозносилось выше

---

[1]) Исполн. в концерте 22 февраля. Ср. отзыв об этом произведении А. П. Бородина (СПБ. Ведомости, 1869 г., № 78, перепечатан В. Стасовым в книге о Бородине, стр. 300 и сл.).

[2]) Серов писал: „В одном из концертов Общества он (Балакирев) с г у б и л образцовое произведение Вагнера, увертюру к опере „Нюренбергские Мейстерзингеры" (Голос, 1869 г., № 119). Фраза, приведенная Н. А. на память, была сказана в той же статье, но по поводу исполнения героической симфонии и реквиема под управлением Балакирева („я уверен, что самый последний музыкант из водевильного оркестра продирижировал бы и героической симфонией, и реквиемом л у ч ш е г. Балакирева").

[3]) См. последнюю фразу статьи В. Стасова „Славянский концерт г. Балакирева", СПБ. Ведом. 1867 г., № 130. Перепеч. в собр. соч. В. Стасова, т. III, стр. 217—219.

всяких похвал. Между Кюи и упомянутыми рецензентами шла перебранка, колкости, насмешки, словом партийная полемика в полной силе. В Петерб. Вед. доставалось попутно и бездарным Вагнеру и Рубинштейну, и кислосладкому, мещанскому Мендельсону, и сухому, детскому Моцарту и т. д. в этом роде. С противной стороны летели обвинения в невежестве, партийности, кучкизме.

Мой хор из „Псковитянки" прошел мало-замеченным [1]). „Антар", сыгранный благополучно в 1-ый раз 10 марта 1869 г., в общем понравился, и я был вызван. Балакирев, далеко не одобрявший его в целом и в особенности вторую часть, на первой репетиции, сыгравши эту часть, сказал однако: „Да, это действительно очень хорошо!". Я был доволен. Ф. М. Толстой (Ростислав), после исполнения „Антара", высказал мне свое сомнение относительно возможности выразить музыкой сладость власти. Не помню, что писали об „Антаре" Серов и Фаминцын. После исполнения „Садко" последний разразился по моему адресу порицательной статьей, обвиняя меня в подражании „Камаринской" (!!!), что дало повод Мусоргскому создать своего „Классика" [2]), осмеивавшего критика печального образа, при чем в средней части, на словах: „Я враг новейших ухищрений", являлся мотив, напоминающий море из „Садко". Исполнением своего „Классика" Мусоргский премного утешал нас всех и в особенности В. В. Стасова.

К концу 1868 года здоровье Даргомыжского все более и более ухудшалось; к болезни сердца присоединился чуть ли не заворот кишек, и 5-го января 1869 г. облетела весть о его кончине. По соглашению с наследниками его „Каменный гость" был передан мне для оркестровки и Кюи для окончания I картины.

В начале зимы на Мариинской сцене была поставлена в 1-ый раз опера Направника „Нижегородцы" [3]); сверх того

---

[1]) А. П. Бородин в письме к жене от 16/I 70 г., упоминая о вторичном исполнении этого хора в конц. Славянск. Комитета 15/I 70 г., говорит, что на этот раз „Эффект был слабее, хотя Корсиньку и вызвали 2 раза, но менее единодушно". См. Письма А. П. Бородина с прим. С. А. Дианина. Вып. I (печатается).

[2]) „Классик" сочинен в конце 1867 или в начале 1868 года. Издан в 1870 г.

[3]) Первое представление—27 дек. 1868 г.

готовился для постановки и „Вилльям Ратклифф" под управлением Направника. Совершенно уходивший себя вином К. Н. Лядов уже заканчивал или даже закончил свою карьеру дирижера. Я не упомню времени его кончины [1]).

С постановкою „Нижегородцев" Кюи очутился в неловком положении: надо было писать о „Нижегородцах"; ничего хорошего он от этой оперы не ждал, между тем, Направник должен был начать разучивать его „Ратклиффа". Кюи нашел выход из этого, обратившись ко мне с настоятельною просьбою написать статью о „Нижегородцах". По наивности душевной я взялся за это: для милого дружка и сережка из ушка. „Нижегородцев" дали, и я написал желаемую статью. Опера мне искренно не понравилась, и статья была порицательного смысла, а по стилю и приемам напоминала самого Кюи. Тут были и „мендельсоновская закваска", и „мещанские мысли", и т. п. характеристики. Статья появилась за моею полною подписью [2]). Конечно, статьею этой я испортил на всю жизнь свои отношения с Направником, с которым мне вскоре пришлось познакомиться и варить кашу в течение всей композиторской оперной деятельности. Разумеется, Направник никогда не позволил себе намекнуть на мою статью, но не думаю, чтобы он о ней мог забыть. Репетиции „Ратклиффа" вскоре начались. С помощью Кюи я стал их постоянным посетителем. В „Ратклиффе" нравилось мне все, не исключая и оркестровки. Я внимательно следил за Направником, удивлялся его слуху, распорядительности, знанию партитуры. В феврале состоялось первое представление [3]). Публика приняла оперу хорошо. Исполнители: Мельников, Платонова, Леонова, Васильев I и другие — старались, и все шло исправно. При дальнейших представлениях, по обыкновению, заведенному издавна и сохранившемуся до наших дней, исполнение становилось менее старательным; но публика, хотя и не наполнявшая весь зал, слушала внимательно и относилась хорошо. Моя критическая деятельность со статьею о „Нижегородцах" еще не иссякла: Кюи

---

[1]) К. Н. Лядов умер 7 дек. 1868 г.

[2]) СПБ. Ведомости. 3 января 1869 г. Перепеч. в книге Н. Римский-Корсаков, „Музык. статьи и заметки". СПБ. 1911, стр. 5 и сл. Выражение „мещанские мысли" в этой статье не встречается.

[3]) Первое представление 14 февраля 1869 г.

просил меня написать для „Петербургских Ведомостей" статью о „Ратклиффе". Статья была написана и оказалась полным панегириком произведению и его автору, панегириком от чистого сердца, но от невеликого критического ума [1]). Впрочем, беззаветное увлечение высокоталантливым произведением, в момент его первого появления, было вполне естественно с моей стороны. В статье моей были высказаны некоторые решительные, но несомненно верные суждения. Напр., смело было заявлено, что любовный дуэт III действия— лучший любовный дуэт во всей музыкальной литературе того времени; мнение, за которое не мало хвалил меня В. В. Стасов [2]). Странно, что Кюи, бывший, естественно, весьма высокого мнения о своей опере, предпочитал этому дуэту многие другие моменты, напр., так называемую сцену „у Черного камня". Автор придавал значение комическим выходкам Леслея, считавшимся в кружке нашем более слабыми моментами.

Нечего и говорить, что вся прочая петербургская музыкальная критика ожесточенно набросилась на Кюи и его оперу, оказывая не малое влияние и на суждения публики.

Окончив серию концертов Р. Муз. Общества, Балакирев дал еще один концерт в Бесплатной Муз. Школе с I симфонией Шумана и Реквиемом Моцарта. Оговариваюсь: быть может, фраза Серова о том, что любой второй скрипач может не хуже Балакирева продирижировать, относилась к моцартовскому Реквиему, а не к увертюре „Нюренбергских певцов" [3]), как это было сказано у меня раньше; но, я полагаю, это решительно безразлично: партийное мнение остается таковым и блещет своею пристрастностью и несправедливостью. Во всяком случае, критика и происки противной партии (Серов изо всех сил метил попасть в число директоров Рус. Муз. Общества) были причиною, что отношения Балакирева к дирекции испортились. Дирекция была им недовольна. Муза Евтерпа (вел. кн. Елена Павловна)—

---

[1]) СПБ. Ведом., 1869 г., № 52. Перепечат. в книге Н. Римский-Корсаков, „Муз. статьи и заметки", СПБ, 1911 г.

[2]) „О ней (любовная сцена) мы не задумываемся сказать, что такого любовного дуэта не бывало никогда ни в какой опере", ibid.

[3]) Ср. стр. 120, прим. 2.

тоже. Вероятно, нетерпимый, нетактичный и несдержанный Балакирев был тоже несколько повинен в возникших неудовольствиях. Говорили, что год тому назад великая княгиня, благоволившая тогда к нему, любезно хотела послать М. А. за границу — людей посмотреть; что будто бы Балакирев с пренебрежением отверг это предложение. Быть может, это только росказни, но в результате был отказ Балакирева от управления концертами Р. Муз. Общества, положивший начало неравной, затянувшейся на несколько лет борьбе между ним и Обществом, борьбе прогресса и консерватизма. Однажды придя к Балакиреву весною 1869 года, я застал у него А. М. Климченко, одного из членов дирекции Муз. Общества. По нескольким словам разговора, кончавшегося при моем появлении, я заключил, что разговор был решительный.

Получив в свои руки „Каменного гостя" я принялся за его оркестровку. В течение весны II картина была окончена. Сверх того сочинение „Псковитянки" мало-по-малу продолжалось. (Написано в Риве 24 июня 1906 г.).

Лето 1869 г. протекло для меня без всяких внешних событий. Жил я в пустой квартире брата, ездил на некоторое время в Терваиоки [1]) к его семейству. Знакомых в Петербурге не было. Пургольды жили на даче в Петергофе. Сочинение „Псковитянки" в набросках подвигалось то подряд, то в разброску. Служба моя состояла в скучных хождениях на дежурства и в караулы.

Сезон 1869—70 г. ознаменовался борьбою Балакирева с дирекцией Р. М. Общества, концерты которого были поручены Э. Ф. Направнику. Соперничество концертов Музыкального Общества и Бесплатной Школы стало главною целью дирижерской деятельности М. А. с момента разрыва его с дирекцией. 5 концертов Школы были об'явлены и вместе с сим — война не на живот, а на смерть. Программа концертов была превосходная, интересная и передовая. Привожу ее целиком *).

В общем программа концертов Р. Муз. Общества была тоже небезынтересна, но более консервативна. Начались

---

[1]) О пребывании в Тервайоки см. письмо Н. А. к Балакиреву от 27/VII 1869 г.

*) См. приложение № 2.

концерты, началась и газетная перебранка. Публики в Музыкальном Обществе было не особенно много, не было ее много и в Бесплатной Школе. Но у Музыкального Общества были деньги, а у Бесплатной Школы их не было. В результате — дефицит в ее концертах и полная невозможность предпринять концерты в следующем сезоне, а у Р. М. Общества полная возможность продолжать концерты и в последующие годы, а следовательно и победа. Не буду описывать с каким напряжением весь кружок Балакирева и все близкие этому кружку следили за борьбой двух концертных учреждений, симпатизируя одному и желая всяких препятствий другому [1]). Р. М. О., в лице своих представителей, сохраняло чиновничье олимпийское спокойствие, возбужденное же состояние Балакирева было для всех очевидно. К этому времени относится начало его знакомства и таинственных посещений некой гадальщицы, жившей на Николаевской улице. Об этих посещениях М. А. иногда, как бы нехотя, проговаривался мне, но ото всех вообще скрывал свои мистические похождения. Со своей стороны и я не выдавал его тайны. Мне неизвестно имя гадальщицы, но повидимому гаданье и предсказыванье будущего было ее исключительным занятием. Через кого с ней познакомился Балакирев — не знаю. По его словам это была довольно молодая женщина с большими черными глазами. Гаданье заключалось в смотрении в зеркало, в котором перед нею появлялись те или другие личности; о их мыслях и намереньях она и сообщала своему клиенту. Впоследствии жена Т. И. Филиппова, знавшая почему-то эту гадальщицу, говорила мне, что это была „попросту настоящая ведьма". Неверовавший в бога Балакирев уверовал в чорта. Чорт сделал то, что он уверовал впоследствии и в бога... Л. И. Шестакова рассказывала мне, что однажды гадалка эта приходила к ней, отыскивая зачем-то Балакирева, но его там не было. Л. И. уверяла меня, что гадалка была влюблена в него. Все это очень странно... Целью балакиревских гаданий было узнать грядущую судьбу своих концертов и своей борьбы с ненавистным ему Р. М. Обществом, а также угадать мысли и намеренья лиц, руко-

[1]) Ср. письмо А. П. Бородина к жене от 16 ноября 1869 г. См. также В. В. Стасов. Двадцатипятилетие Бесплатной Муз. Школы. СПБ. 1887 г.

водивших последним. По словам его, гадалка описывала ему видимых ею в зеркале лиц по их внешним признакам; тут являлись и вел. кн. Елена Павловна, и Направник, и члены дирекции, и т. д. При этом сообщались вкратце их мысли и намерения, напр.: этот черный замышляет что-то дурное, этот белокурый — напротив, не желает зла и т. п. В общем рассказы Балакирева были отрывисты, неясны, недоговариваемы; гаданье происходившее в полутьме, наводило на него страх, и он рассказывал как бы нехотя, хотя сам всегда заводил о нем речь, начиная с намеков, как будто проговаривался, а потом резко сопротивлялся каким-либо расспросам. Впрочем, разговор со мною о сих таинственных вещах возникал редко, но вызывал его не я, а сам Балакирев. Однажды вечером, идучи со мною по Николаевской улице, он даже показал мне дом, где жила ведьма (если не ошибаюсь дом Лесли) [1]).

По случаю исполнения моего „Садко", я вновь переписал его партитуру и кое-что исправил и улучшил [2]). „Садко", через посредство Балакирева, был сдан фирме Юргенсона в Москве для издания в виде оркестровой партитуры и четырехручного переложения, сделанного Н. Н. Пургольд. Она же взяла на себя труд сделать четырехручное переложение „Антара", приготовлявшегося к изданию у Бесселя. Сколько

---

[1]) Эта страница была пропущена в I и II изданиях „Летописи".

[2]) В концерте 16 ноября 1869 г. Письмо Бородина, на которое сделана ссылка в примечании на стр. 125, написано в день концерта и содержит полный отчет о нем. О Садко там сказано: „Садко в новой редакции, где исправлены многие промахи оркестровки и усовершенствованы прежние эффекты—прелесть. Публика приняла пьесу восторженно, и Корсиньку вызывали три раза". Серов писал по поводу этого исполнения „Садко": „Г. Римский-Корсаков, один из всей партии, одарен громадным талантом, установившимся, замечательным, глубоко симпатичным. Среди своего злосчастного антуража он блестит, как алмаз среди булыжника. Один выбор сюжета указывает уже на богатство воображения". В примечании С. отметил с видимым удовлетворением: „когда я слышал произведение г. Р.-К. в первый раз (в 1867 г.), оно было озаглавлено „Музыкальная былина"—что было не совсем верно, т. к. часть не составляет целого. После моего замечания по этому поводу (Музыка и театр № 15), автор написал в своей программе: „Эпизод из былины „Садко", музыкальная картина для оркестра. Это заглавие безукоризненно, как и самое произведение". А. Н. Серов, Критич. статьи, т. IV, стр. 2028.

мне помнится как Юргенсон, так и Бессель заплатили мне за право издания этих сочинений по сто рублей.

В течение этого же сезона оконченный „Борис Годунов" был представлен Мусоргским в дирекцию императорских театров. Рассмотренный комитетом, состоявшим из Направника — капельмейстера оперы, Манжана и Беца — капельмейстеров французской и немецкой драмы и контрабасиста Джиованни Ферреро, он был забракован. Новизна и необычайность музыки поставили втупик почтенный комитет, упрекавший, между прочим, автора и за отсутствие сколько-нибудь значительной женской партии. Действительно, в партитуре первоначального вида не существовало польского акта, следовательно роль Марины отсутствовала. Многие придирки комитета были просто смешны, как напр.: контрабасы divisi, играющие хроматическими терциями, при сопровождении второй песни Варлаама, сильно поразили контрабасиста Ферреро, и он не мог простить автору такого приема. Огорченный и обиженный Мусоргский взял свою партитуру назад, но, подумав, решился подвергнуть ее основательным переделкам и дополнениям. Задуманы были—польский акт в двух картинах и картина „Под Кромами"; сцена же, где рассказывается о том, как самозванца предают анафеме: „вышел братцы, диакон, здоровенный да толстый, да как закричит: Гришка Отрепьев анафема!" и т. д.—была упразднена, а Юродивый, появлявшийся в этой сцене, был перенесен в сцену „Под Кромами". Картина эта предполагалась как предпоследняя оперы, впоследствии же была переставлена автором на конец произведения. Мусоргский усердно принялся за означенные переделки с целью, по выполнении их, вновь представить своего „Бориса" в дирекцию императорских театров [1]).

С тем же временем совпадает следующая работа, выпавшая на долю членов нашего кружка. Тогдашний директор императорских театров Гедеонов задумал осуществить произведение, соединяющее в себе балет, оперу и феерию. С этою целью он написал программу сценического представления в 4-х действиях, заимствовав сюжет из жизни полабских славян, и поручил разработку текста В. А. Крылову.

---

[1]) Об этом подробнее см. А. Римский-Корсаков. „Борис Годунов М. П. Мусоргского", Муз. Совр. 1916—17 г., № 5—6.

Сюжет „Млады" с его фантастическими и бытовыми сценами являлся весьма благодарным для воспроизведения в музыке. Сочинение этой музыки было предложено Гедеоновым Кюи, Бородину, Мусоргскому и мне; сверх того чисто балетные танцы должен был сочинить официальный балетный композитор при императорских театрах — Минкус. Откуда шел почин этого заказа, я не знаю. Предполагаю здесь влияние Лукашевича, чиновника театральной дирекции, начинавшего входить в силу при Гедеонове. Лукашевич был близок к певице Ю. Ф. Платоновой и знаменитому О. А. Петрову; последние оба пользовались симпатией Л. И. Шестаковой; таким образом устанавливалась некоторая связь между нашим кружком и директором театров. Полагаю также, что это дело не обошлось без участия В. В. Стасова. Мы четверо были приглашены к Гедеонову для совместного обсуждения работы. 1-ое действие, как наиболее драматичное, было поручено наиболее драматическому композитору — Кюи; 4-ое, смесь драматического и стихийного — Бородину; 2-ое и 3-е действия были распределены между мною и Мусоргским, при чем некоторые части 2-го действия (бытовые хоры) достались мне, а в 3-ем мне была предоставлена первая его половина: полет теней и явление Млады, а Мусоргский взял на себя вторую половину — явление Чернобога, в которую он намеревался пристроить оставшуюся не у дел „Ночь на Лысой горе" [1]).

Мысль о „Младе" и сделанные мною некоторые наброски отвлекали меня от „Псковитянки" и от работы над „Каменным гостем". Кюи довольно быстро сочинил все 1-ое действие „Млады"; Бородин, несколько разочарованный в ту пору в сочинении „Князя Игоря", взяв из последнего много подходящего матерьяла, а некоторое сочинив вновь, написал почти-что весь эскиз 4-го действия. Мусоргский сочинил „Марш князей" на русскую тему (впоследствии изданный отдельно с трио alla Turca) и еще кое-что для 2-го действия, а также переделал соответственно свою „Ночь на Лысой горе", приспособив ее для явления Чернобога в 3-ем действии

[1]) История сочинения „Млады" по почину С. А. Гедеонова относится к 1871—1872 годам. Таким образом, упоминанием об этом „батраческом деле", по выражению Мусоргского (см. его письма к В. В. Стасову стр. 16—17), Н. А. забегает значительно вперед. О Гедеоновской „Младе" подробнее см. у Стасова. А. П. Бородин, стр. 38, и сл.

2-я половина 60-х годов.

70-е годы.

Н. Н. Пургольд—Римская-Корсакова.

„Млады". Мои же наброски хора из 2-го действия и полета теней 3-го оставались недоделанными и не клеились, по некоторой неясности и неопределенности самой задачи с недостаточно выработанной сценической программой.

Затее Гедеонова не суждено было осуществиться: вскоре он покинул должность директора императорских театров и куда-то скрылся из виду. Дело с „Младой" заглохло, и мы все снова принялись за покинутые из-за нее на время работы, а все сделанное нами для „Млады" впоследствии разошлось по другим сочинениям. Я принялся за оркестровку „Каменного гостя"; в марте месяце мною была наоркестрована 1-ая картина, а затем вновь стало на очередь сочинение „Псковитянки". Сочинение ее ограничивалось пока обдумыванием и писаньем эскиза, а из оркестровой партитуры существовал только встречный хор, впоследствии переделанный с прибавкою оркестра на сцене, и сказка Власьевны с предшествующей сценой Стеши, оркестрованная в октябре 1869 г.

Лето 1870 г. протекло для меня подобно предыдущему: я проживал в пустой квартире брата и уезжал на 2 месяца в отпуск в Терваиоки [1]). В Петербурге знакомых не было, за исключением семейства моего товарища по морскому училищу Благодарева (большого любителя музыки), которого я посещал от времени до времени. Пургольды были на этот раз за границей, где между прочим А. Н. и Н. Н. редактировали „Семинариста" Мусоргского, печатавшегося в Лейпциге, так как условия российской цензуры не позволяли сделать этого в Петербурге. Кроме „Псковитянки", эскиз которой выростал лишь мало-по-малу, в бытность мою в Терваиоки, мною была закончена оркестровка III и IV картин „Каменного гостя", а вместе с сим и вся работа над этим детищем Даргомыжского. Сверх того задуманы и написаны отчасти летом, отчасти весною того же года романсы: „Где ты, там мысль моя летает", „Еврейская песня", „В царство розы и вина приди", „Я верю, я любим", „К моей песне". (Riva sul lago di Garda. 14 июля 1906 г.).

[1]) О посещении Н. А. 2 мая 1870 г. Бородиным см. письмо последнего к жене (п. 10) „Корсинька живет теперь один, нанимает комнатку за 11 рублей. Он обрадовался мне неописанно..." и т. д. А. П. Бородин, стр. 76 и сл. „К июлю вся разбойничья компания разбрелась понемножку. Адмирал (Н. А.) уже в Финляндии и даже успел на минутку оттуда воротиться..." и т. д. См. письмо В. В. Стасова к Н. Н. Пургольд. „Р. М." 1910 г., кн. VI, стр. 177

ГЛАВА X.

1870—71.

Оркестровка „Псковитянки". Вступление в должность профессора С.П.Б. консерватории.

Сезон 1870—71 г. для деятельности Беспл. Муз. Школы оказался пустым. Деньги, имевшиеся у нее, были истрачены на устройство пяти концертов прошлого сезона; приходилось временно прекратить войну с дирекцией Р. М. Общества. Балакиреву оставалось покориться обстоятельствам; тем не менее мысль о продолжении состязания в будущем году не покидала его. Выждав год без расходов на концерты и поправив денежные дела Школы, он надеялся вновь начать концертную деятельность с сезона 1871—72 г. Посещения гадалки время от времени, сколько мне помнится, продолжались. С окончанием „Исламея" композиторская деятельность М. А. затихла, сочинение „Тамары" приостановилось, и лишь мысль о будущих концертах всецело его поглощала. Тем не менее на вечерах Л. И. Шестаковой и Пургольдов он довольно охотно играл своего „Исламея" и чужую музыку.

В декабре заболела и скончалась мать семейства Пургольд, Анна Антоновна, и собрания в их доме нарушились. В течение осени мною был написан ряд романсов, о которых я упоминал выше, а с февраля я принялся усердно за оркестровку „Псковитянки", почти готовой вчерне к этому времени. В течение февраля I действие от начала до дуэта Тучи с Ольгой было оркестровано. Не припомню почему, но в следующие три месяца писание партитуры моей оперы вновь приостановилось и возобновилось лишь в июне. В лето 1871 г. я жил, как и в прошлые года, в квартире брата

Воина Андреевича. В это лето Мусоргский или совсем не уезжал из Петербурга, или уезжал не надолго и весьма рано возвратился. Я виделся с ним очень часто, при чем обыкновенно он приходил ко мне. В одно из его посещений я познакомил его с моим братом, не надолго приезжавшим из плаванья в Петербург. Брат, воспитанный на музыке блестящих времен петербургской итальянской оперы, тем не менее с большим интересом прислушивался к отрывкам „Бориса Годунова", которые Модест охотно играл по его просьбе. Неоднократно мы с Мусоргским езжали к Пургольдам, жившим на этот раз в 1-ом Парголове, у озера. Н. Н. Лодыженский, проводивший это лето в Петербурге, однажды тоже был у них со мною вместе . . . . . .

. . . . . .

Все лето я усердно работал над партитурой „Псковитянки". С июня до сентября I, II действия и 1-ая картина III-го были вполне окончены в виде оркестровой партитуры. (Написано в Риве 15 июля 1906 г.).

Летом 1871 года случилось важное событие в моей музыкальной жизни. В один прекрасный день ко мне приехал Азанчевский, только что вступивший в должность директора С. П. Б. консерватории вместо вышедшего Н. И. Заремба. К удивлению моему он пригласил меня вступить в консерваторию профессором практического сочинения и инструментовки, а также профессором, т.-е. руководителем оркестрового класса. Очевидно мыслью Азанчевского было освежить заплесневевшее при Зарембе руководство этими предметами приглашением в лице моем молодой силы. Исполнение моего „Садко" в одном из концертов Р. М. Общества в истекшем сезоне [1]) имело, очевидно, значение предварительного шага, намеченного Азанчевским для сближения со мною и для подготовления общественного мнения к ни кем не жданному приглашению меня в профессора консерватории [2]). Сознавая

---

[1]) В концерте 13 марта 1871 г. под управлением Э. Ф. Направника.

[2]) В неизданном письме к С. В. Римской-Корсаковой (без даты, но с ее карандашной пометкой—15 июля 1871 г.) Н. А. делится своими соображениями в пользу принятия предложения: „Подумав несколько, я пришел к тому, что предложение для меня выгодно во многих отношениях, во-первых, в денежном, во-вторых, в том, что я буду занят делом, которое мне нравится и к которому я наиболее способен, в третьих, это будет для меня хорошей

свою полную неподготовленность к предлагаемому занятию, я не дал положительного ответа Азанчевскому и обещал подумать. Друзья мои советовали мне принять приглашение[1]). Балакирев, один, в сущности, понимавший мою неподготовленность, тоже настаивал на моем положительном ответе, главным образом имея в виду провести своего во враждебную ему консерваторию. Настояния друзей и собственное заблуждение восторжествовали, и я согласился на сделанное мне предложение. С осени я должен был вступить профессором в консерваторию, не покидая пока морского мундира.

Еслиб я хоть капельку поучился, еслиб я хоть на капельку знал более, чем знал в действительности, то для меня было бы ясно, что я не могу и не имею права взяться за предложенное мне дело; что пойти в профессора было бы с моей стороны и глупо и недобросовестно. Но я — автор „Садко", „Антара" и „Псковитянки", сочинений, которые были складны и недурно звучали, сочинений, одобряемых публикой и многими музыкантами — я был дилетант, я ничего не знал. В этом я сознаюсь откровенно и свидетельствую об этом перед всеми. Я был молод и самонадеян, самонадеянность мою поощряли, и я пошел в консерваторию. Между тем, я не только не в состоянии был тогда гармонизировать прилично хорал, не писал никогда в жизни ни одного контрапункта, имел самое смутное понятие о строении фуги, но я не знал даже названий увеличенных и уменьшенных интервалов, аккордов, кроме основного трезвучия, доминанты и уменьшенного септаккорда, хотя пел что угодно с листа и различал всевозможные аккорды; термины: секстаккорд и квартсекстаккорд мне были неизвестны. В сочинениях же своих я стремился к правильности голосоведения и достигал его инстинктивно и по слуху; правильности орфо-

---

практикой, в дирижерском деле в особенности, и, наконец, в том, что является возможность поставить себя окончательно на музыкальном поприще и развязаться со службою, которую продолжать долгое время не считаю делом вполне честным и благовидным. После всех сих соображений я дал Консерватории согласие..."

[1]) См. письма А. П. Бородина к Н. А. (письма 12 и 13). „За Вас я искренно радуюсь: Вы как нельзя более на своем месте и можете принести громадную пользу музыкальному делу и учащейся молодежи..." Давыдково. 22 августа 1871 г.

графии я достигал тоже инстинктивно. Понятия о музыкальных формах у меня были тоже смутны — в особенности о формах рондо. Я, инструментовавший свои сочинения довольно колоритно, не имел надлежащих сведений о технике смычковых, о действительных, на практике употребительных строях валторн, труб и тромбонов. О дирижерском деле я, никогда в жизни не дирижировавший оркестром, даже никогда в жизни не разучивший ни одного хора, конечно не имел понятия. И вот музыканта с такими-то сведениями Азанчевский задумал пригласить в профессора, и такой музыкант *не уклонился от этого.*

Быть может возразят, что все перечисленные недоставшие мне сведения вовсе были ненужны для композитора, написавшего „Садко" и „Антара", и что самый факт существования „Садко" и „Антара" доказывает ненужность этих сведений. Конечно, важнее слышать и угадывать интервал или аккорд, чем знать, как он называется, тем более, что выучить названия можно в один день, если бы то понадобилось. Важнее колоритно инструментовать, чем знать инструменты, как их *знают военные капельмейстеры, инструментующие* рутинно. Конечно интереснее сочинить „Антара" или „Садко", чем уметь гармонизировать протестантский хорал или писать четырехголосные контрапункты, нужные, повидимому, только одним органистам. Но ведь стыдно не знать таких вещей и узнавать о них от своих учеников. Да и кроме того отсутствие гармонической и контрапунктической техники вскоре после сочинения „Псковитянки", сказалось остановкою моей сочинительской фантазии, в основу которой стали входить все одни и те же заезженные уже мною приемы, и только развитие этой техники, к которой я обратился, дало возможность новым, живым струям влиться в мое творчество и развязало мне руки для дальнейшей сочинительской деятельности. Во всяком случае, со сведениями имевшимися у меня, нельзя было браться за профессорскую деятельность, деятельность, через которую должны были проходить ученики всевозможных оттенков: будущие композиторы, капельмейстеры, органисты, учителя и т. д.

Но шаг был сделан. Взявшись руководить консерваторскими учениками, пришлось притворяться, что все, мол, что следует, знаешь, что понимаешь толк в их задачах. Прихо-

дилось отделываться общими замечаниями, в чем помогал личный вкус, способность к форме, понимание оркестрового колорита и некоторая опытность в общей композиторской практике, а самому хватать на лету сведения от учеников. В оркестровом же классе пришлось призвать на помощь возможное самообладание. Мне помогало то, что никто из учеников моих, на первых порах не мог себе представить, чтобы я ничего не знал, а к тому времени, когда они могли начать меня раскусывать, я уже кое-чему понаучился. Что дальше произошло из всего этого? А то, что первые ученики, кончившие при мне консерваторию,— Галлер [1]), Люджер и Старцев,— были всецело учениками Зарембы, а от меня не научились ничему. Казбирюк, способная натура (спившийся и погибший впоследствии), окончивший консерваторию 2—3 года спустя после моего вступления, был тоже всецело учеником Ю. И. Иогансена по гармонии и контрапункту; а если чему-либо и понаучился у меня, то разве некоторому вкусу в инструментовке и в общем направлении своих сочинений [2]). Действительно, Заремба держал своих учеников на Глюке, Моцарте, Керубини, Мендельсоне, а я направлял их на Бетховена, Шумана и Глинку, что было современнее и более им по душе.

Взявшись начиная с 1874 года за занятие гармонией и контрапунктом, познакомившись довольно хорошо с оркестровыми инструментами, я приобрел себе, с одной стороны, порядочную технику, развязал себе руки в собственном сочинении, а, с другой, уже начал становиться полезен и своим ученикам, как учитель-практик. Дальнейшие поколения учеников, переходившие ко мне от Иогансена, впоследствии прямо начинавшие ученье у меня, действительно были моими учениками и, вероятно, не отрекутся от этого. Итак, незаслуженно поступив в консерваторию профессором, я вскоре

[1]) Галлер, Константин Петрович (1845—1888), композитор, педагог и критик.

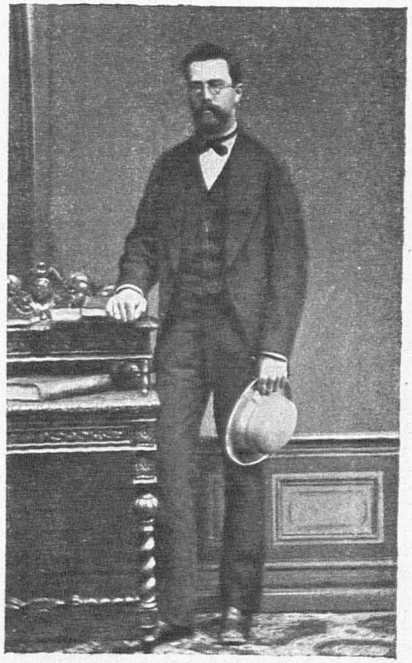
[2]) Казбирюк окончил консерваторию в 1875 г. Отрывки из его экзаменной кантаты исполнялись на публичном акте 26 мая 1875 г. В „Муз. Листке" за 1874—75 г. (№ 25 8/VI) помещена весьма хвалебная рецензия об этих отрывках. Там же о Н. А.: „Оба сочинения во всяком случае доказывают, что г. Р.-К. ведет свой класс рационально и фактически оправдал возложенные на него надежды, представив двух подобных учеников (второй—Сычев) и что приглашение его в профессора Консерватории была счастливая мысль г. Азанчевского..."

стал одним из лучших ее учеников,— а может быть, и самым лучшим,— по тому количеству и ценности сведений, которые она мне дала. Когда, через 25 лет после моего вступления, товарищи по консерватории и дирекция Р. М. Общества почтили меня юбилейными приветствиями и речами, я, в ответ на речь Кюи, высказал именно эту мысль. Так было по классу теории композиции и практического сочинения. По оркестровому классу дело обстояло несколько иначе.

Начав в оркестровом классе свою дирижерскую деятельность довольно счастливо, я держал этот класс в достаточно приличном состоянии. На второй год ученические вечера шли уже при участии оркестра под моим управлением. Однажды я пробовал в классе свою оконченную 3-ю симфонию, но проба была неудачна, так как ученики, играя по рукописным нотам, врали немилосердно; очищать же ошибки или разучивать симфонию мне не хотелось, дабы не эксплоатировать ученический оркестр, бывший у меня в руках, и не отрывать его от текущих занятий и упражнений. Вообще, оркестровый класс шел у меня хотя и не блистательно, но исправно. Тем не менее некоторые из моих сотоварищей профессоров, под влиянием страстного желания подирижировать аккомпаниментами к сольным пиесам своих учеников, частенько втирались в оркестровый класс с этой целью, и я уступал им дирижерское место по долгу вежливости, а в сущности по уступчивости мне прирожденной. Я был в то время, конечно, прескверный оперный дирижер, но все-таки дирижированье оперными ученическими спектаклями следовало предоставить мне. На первый год однако Азанчевский сам взялся за это дело, а потом поручил его Ферреро. Мотивировалось это тем, что яко бы Ферреро хорошо знает традиции оперы. Маленькое натянутое об'яснение по этому поводу с Азанчевским вызвало (весною, кажется 1875 г.) мой отказ от занятий в оркестровом классе. Класс этот был поручен К. Ю. Давыдову, а мне было увеличено немного число теоретических занятий, вследствие чего 1000 рублей моего жалованья осталось за мной неизменно. Из времени моего дирижерства в оркестровом классе у меня сохранилось одно недурное воспоминание — устройство музыкального вечера (кажется в 1873 году) в память умерших русских композиторов в день смерти Глинки 2-го февраля. Затеянный

по инициативе А. И. Рубца, который приготовил хор учеников консерватории, вечер этот прошел под моим управлением. В первый раз ученический оркестр играл недурно при публике. Мы исполняли, между прочим, „Ночь в Мадриде", „Рассказ Головы", интродукцию из „Жизни за царя", „Гопак" Серова, „Девицы красавицы", дуэт Даргомыжского с женским хором. Помнится, что Дютш и Лядов играли в оркестре на ударных инструментах. Оркестр и хоры шли недурно, и впечатление было самое благоприятное. С тех пор на несколько лет установился обычай: ежегодно 2 февраля устраивать подобные публичные вечера, из коих следующий состоялся опять под моим управлением; одним из нумеров этого вечера, были отрывки из „Кроатки" Дютша. Следующие за сим вечера за выбытием моим из должности профессора оркестрового класса, прошли уже не под моим управлением. Бросив этот класс, я оказался недостаточно подготовленным к концертной или оперной дирижерской деятельности. Если впоследствии я достиг известного успеха в дирижерстве и мог благополучно вести концерты Б. М. Школы, Русские симфонические концерты и даже оперные представления, то это благодаря моей последующей практике с морскими военными оркестрами и с ученическим оркестром придворной капеллы, а также благодаря моему постоянному изучению приемов Направника при постановках моих опер в Мариинском театре.

Конец 60-х годов.



Вторая половина 70-х годов.

ГЛАВА XI.

1871—73.

Болезнь и смерть брата. Совместное житье с Мусоргским. Цензурные затруднения с „Псковитянкой". Н. К. Краббе. Постановка „Каменного гостя". Свадьба и поездка за границу. Постановка „Псковитянки" и сцен из „Бориса". Симфония C-dur. Назначение на должность инспектора музыкальных хоров морского ведомства. Изучение духовых инструментов.

Осенью 1871 г. здоровье брата Воина Андреевича, уже несколько лет тому назад подкошенное (болезнь сердца) сильно ухудшилось. Доктора направили его в Италию. Он уехал вместе с женою и тремя детьми в Пизу, чтобы провести там осень и зиму. Мать моя уехала в Москву к племяннице своей С. Н. Бедряге. Таким образом квартира брата опустела на всю зиму, и меня ничто уже не притягивало к Васильевскому острову. Я уговорился жить с Мусоргским, и мы наняли квартиру или, лучше сказать, меблированную комнату в доме Зарембы на Пантелеймонской улице. Наше житье с Модестом было, я полагаю, единственным примером совместного житья двух композиторов [1]). Как мы могли друг другу не мешать? А вот как. С утра часов до 12-ти роялем пользовался Мусоргский, а я или переписывал, или оркестровал что-либо вполне уже обдуманное. К 12-ти часам он уходил на службу в министерство, а я пользовался

[1]) Оценка этого совместного житья дана со стороны Мусоргского в краткой надписи его на фотографической карточке, подаренной Н. А: „про наше совместное житье-бытье да будет добром помянуто, другу Мусоргский". Сравн. также взгляд А. П. Бородина на обоюдную благотворность тесных отношений между М-им и Н. А. в эту пору—письмо Б. к жене № 14, стр. 86.

роялем. По вечерам дело происходило по обоюдному соглашению. Сверх того, два раза в неделю с 9 часов утра, я уходил в консерваторию, а Мусоргский зачастую обедал у Опочининых, и дело устраивалось как нельзя лучше. В эту осень и зиму мы оба много наработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями. Мусоргский сочинял и оркестровал польский акт „Бориса Годунова" и народную картину „Под Кромами". Я оркестровал и заканчивал „Псковитянку". К первым числам октября вторая картина III-го акта и весь IV акт „Псковитянки" уже были кончены; оставалась еще только увертюра.

В начале ноября житье наше нарушилось на некоторое время следующим образом. Из Пизы была получена телеграмма о внезапной кончине брата [1]). Морское министерство командировало меня, снабдив значительными деньгами для перевоза тела покойного из Пизы в Петербург. Я быстро собрался и поехал через Вену, Земмеринг, Болонью в Пизу. Через несколько дней набальзамированное тело брата было вывезено, и я, сопровождая семью покойного, выехал в Петербург. В Вене была остановка дня на два для отдыха. В это время в Вене проживал А. Г. Рубинштейн, дирижировавший рядом симфонических концертов. Он готовился дать в первый раз только что сочиненную Листом ораторию „Christus". Узнав адрес Рубинштейна, я зашел к нему. Он встретил меня весьма радушно и тотчас же сел за рояль и сыграл мне почти всю ораторию по корректурному клавираусцугу.

По возвращении в Петербург, после похорон Воина Андреевича, моя жизнь снова потекла своим порядком совместно с Мусоргским на Пантелеймонской.

[1]) В. А. Римский-Корсаков скончался 4-го ноября 1871 г.

Н. А. прибыл в Пизу 12/24 ноября 1871 г. В письме из Пизы, на следующий день по приезде, Н. А. писал Н. Н. Пургольд: „Придя в последний вечер от Вас домой, я расстроился так, что себя не помнил и почти в состоянии лихорадки написал Вам, и теперь мне письмо это представляется в каком-то тумане, но одно скажу, что не отрекаюсь ни от одного слова из этого письма. На другой день я уехал из Петербурга с крайне болезненным чувством; разумеется, с усталостью и дорожными впечатлениями это чувство до некоторой степени улеглось. Я думал много о Вас всю дорогу... а когда по дороге случалось видеть что хорошее, всегда хотелось посмотреть на это вместе".

Н. А. выехал из Пизы, получив из Рима разрешение на перевезение тела В. А. по железной дороге, 17/29 ноября 1871 г.

По воскресеньям днем нас посещали то тот, то другой из знакомых. Упомяну, между прочим, о посещении нас Н. Ф. Соловьевым, повидимому желавшим сблизиться. Соловьев, незадолго перед тем окончивший консерваторию и державшийся вблизи Серова, после смерти последнего, докончил, по наброскам композитора, его „Вражью силу" (совместно с вдовой В. С. Серовой) и наоркестровал V действие этой оперы. „Вражья сила" была поставлена на Мариинской сцене [1]) и пользовалась значительным успехом, хотя меньшим, чем „Рогнеда" в свое время; а Соловьев, как закончивший это произведение, стал обращать на себя некоторое внимание общества. Сближение его с нами, однако, не состоялось, и посещения не возобновлялись.

Припомню также следующий эпизод. В одно из воскресений пришел к нам Г. А. Ларош. Первоначально беседа наша шла благополучно, но вскоре случайно появившийся В. В. Стасов не замедлил сцепиться с ним не на живот, а на-смерть. В. В. не выносил Лароша за весьма консервативное направление в музыкальном искусстве и катковский образ мыслей. После первой большой и прекрасной статьи о „Руслане", которой Стасов весьма сочувствовал, Ларош в последующих своих статьях (он был сотрудником „Московских Ведомостей") стал более и более высказываться как убежденный защитник технического совершенства в искусстве, как апологист старых нидерландцев, Палестрины, Баха и Моцарта, как противник Бетховена, как проповедник эклектического вкуса под условием совершенства техники и как враг „могучей кучки". Среди такого направления критических статей Лароша, как-то странно и непонятно выделялась его склонность к музыке Берлиоза, музыке необычайной, растрепанной и, во всяком случае, далеко несовершенной технически. Спор Стасова с Ларошем был продолжительный и неприятный. Ларош старался быть сдержанным и логичным, Стасов же закусывал, по обыкновению, удила и доходил до грубостей и обвинений в нечестности и т. д. Насилу кончили.

В декабре 1871 г. Надежда Николаевна Пургольд стала моей невестой. Свадьба назначена была летом, в Парголове.

[1]) „Вражья сила" поставлена 19 апреля 1871 г. в СПБ.

Конечно, мои посещения дома Пургольдов, довольно частые до этих пор, еще более участились; с Надей я проводил почти-что каждый вечер. Тем не менее, работа моя шла. Увертюра к „Псковитянке" сочинялась и в январе 1872 г. была окончена в партитуре.

Я представил либретто свое в драматическую цензуру. Цензор Фридберг настаивал на том, чтобы в сцене веча были сделаны некоторые изменения и смягчения в тексте. Пришлось покориться. Слова: вече, вольница, степенный посадник и т. п. были заменены словами; сходка, дружина, псковской наместник. В песне Тучи выключены были стихи:

Зазубрилися мечи,
Притупились топоры.
Али не на чем точить
Ни мечей, ни топоров?

В цензуре об'яснили мне, что все изменения должны были клониться к тому, чтобы из'ять из либретто всякий намек на республиканскую форму правления во Пскове и переделать второй акт из веча в простой бунт. Для уяснения себе сути Фридберг зазвал однажды вечером меня и Мусоргского к себе с просьбой сыграть и спеть ему второе действие, при чем он им не мало восхищался. Но вот где встретилось окончательное препятствие: в цензуре имелся документ, высочайшее повеление императора Николая I (кажется 40-х годов), в котором говорилось, что царствовавших особ до дома Романовых дозволяется выводить на сцене только в драмах и трагедиях, но отнюдь не в операх. На вопрос: почему? мне отвечали: а вдруг царь запоет песенку, ну оно и нехорошо. Во всяком случае высочайшее повеление имелось и преступить его было нельзя; надо было хлопотать путем околесным. В 70-х годах морским министром был Н. К. Краббе, человек придворный, самодур, плохой моряк, дошедший до должности министра после службы ад'ютантской и штабной, любитель музыки и театра или еще более того—красивых артисток, но человек, во всяком случае, добрый. Покойный брат мой, Воин Андреевич, превосходный моряк, беспристрастный и прямой человек, во всех заседаниях, советах и комиссиях всегда был на ножах с морским министром. Мнения их по всем вопросам, возбу-

ждаемым в министерстве, были противоположные, и Воин Андреевич, горячо отстаивая свои убеждения, зачастую опровергал предложения Краббе, старавшегося угодить лишь высочайшим особам, и добивался противоположного. Бывало и наоборот, дело делалось не так, как казалось желательным В. А. Во всяком случае чисто служебная война между Краббе и В. А. не прекращалась. Со смертью брата чувство уважения к памяти своего служебного врага ярко выразилось в действиях Н. К. Краббе. Он, по собственному почину, поспешил устроить все возможное для обеспечения семьи покойного, а равно и матери его. Чувство Н. К. коснулось и меня, и я внезапно стал его любимцем; он сам зазвал меня к себе, был ласков и любезен, предложил мне обращаться к нему во всяких затруднительных случаях, допустив посещать его во всякое время. Цензурные затруднения с „Псковитянкой" *заставили* меня обратиться к нему, и он с величайшей готовностью взялся хлопотать через великого князя Константина об отмене устарелого высочайшего повеления о запрещении выводить в операх царствующих особ до дома Романовых. *Великий князь* Константин тоже охотно взялся за это дело, и в скором времени цензура об'явила мне, что царь Иван допущен на оперную сцену, и либретто получило цензурное разрешение лишь под условием изменений, касающихся „веча". Одновременно опера моя была принята и дирекцией императорских театров, ближайшее управление которыми, после смены Гедеонова и Федорова, было в руках Лукашевича, расположенного к деятелям нашего кружка. Высшее же, но негласное, управление театрами в ту пору лежало на обязанностях контролера министерства двора—барона Кистера. Настоящего директора не было. Направник, очевидно, не сочувствовавший моей опере, вынужден был покориться влиянию Лукашевича, и опера была назначена на следующий сезон. Во всяком случае, в деле принятия оперы моей на Мариинскую сцену, наверно, не мало благотворного влияния оказало вмешательство великого князя в цензурные дела. Полагаю, что ход мысли театральной дирекции был таков: сам великий князь интересуется оперой Римского-Корсакова,—следовательно ее не принять нельзя. Знакомство Направника с „Псковитянкой" произошло однажды вечером у Лукашевича, куда были приглашены я и Мусорг-

ский. Модест, превосходно певший за все голоса, помог мне показать оперу присутствовавшим. Направник, конечно, мнения своего не высказал и похвалил лишь наше ясное исполнение. Вообще же исполнение „Псковитянки" под рояль у Краббе и неоднократное в доме Пургольдов происходило следующим образом: Мусоргский пел Грозного, Токмакова и другие мужские партии, смотря по надобности; некто Васильев, молодой доктор (тенор), исполнял Матуту и Тучу; Ольгу и мамку пела А. Н. Пургольд, аккомпанировала моя невеста, а я, смотря по надобности, подпевал недостающие голоса и играл в 4 руки с Надей все неудобоисполнимое для двух рук. Переложение „Псковитянки" для фортепьяно с голосами было сделано ею же. Исполнение в таком составе было прекрасное, ясное, горячее и стильное, и происходило всякий раз при значительном стечении заинтересованных слушателей [1]).

В феврале 1872 г. на Мариинском театре был поставлен „Каменный гость" в моей оркестровке [2]). Я присутствовал на всех репетициях. Направник вел себя сухо и безукоризненно. Я был доволен оркестровкой и в восторге от оперы. Исполнялась опера хорошо. Коммиссаржевский—Дон-Жуан, Платонова — Д. Анна, Петров — Лепорелло — были хороши; прочие не портили дела. Публика недоумевала, но успех все-таки был. Не помню, сколько было представлений „Каменного гостя", во всяком случае не много, и вскоре опера замерла и надолго...

Война Балакирева с Муз. Обществом возобновилась: об'явлены были 5 абонементных концертов Бесплатной Школы с интересной программой. Балакирев был энергичен, но публики было недостаточно, денег не хватило, и пятый концерт состояться не мог [3]). Война была опять проиграна; у Бала-

[1]) Ср. описание одного из таких исполнений в письме А. П. Бородина к жене, п. 14, стр. 85.

[2]) Первое представление состоялось 16 февраля 1872 г. История предварительных переговоров с дирекцией императорских театров об этой постановке и улажения претензий наследника А. С. Даргомыжского рассказана у В. В. Стасова в его письме к Н. А. от 23/VII 70 г. „Р. М.", 1910 г., кн. VI, стр. 177 и сл.

[3]) Концерты Б. М. Шк. состоялись 20 ноября и 18 дек. 1871 г.; 12 февраля и 3 апреля 1872 г.

кирева опустились руки. Весною он совершил поездку в Нижний-Новгород и дал там концерт в качестве пьяниста, рассчитывая на сочувствие нижегородской публики к артисту, уроженцу Нижнего [1]). Концерт был пуст. Балакирев назвал этот концерт „своим Седаном" и со времени возвращения в Петербург стал удаляться ото всех, даже от близких людей, ушел в себя, надолго отказавшись от всякой, не только публичной, но и композиторской деятельности [2]). Важная нравственная перемена происходила в нем: из безусловно неверующего человека образовался религиозный мистик и фанатик. В продолжение нескольких последующих лет полной отчужденности ото всех он состоял на службе где-то на товарной станции Варшавской железной дороги. Поговаривали, что он не в порядке; это во всяком случае была неправда, так как непорядком, в общепринятом смысле, нельзя было считать его нравственное переустройство. Говорили, что близкими к нему людьми стали отныне Тертий Иванович Филиппов [3]) и какой-то старообрядческий поп, в лице которого его окружила беспросветная тьма старой Руси, что впоследствии оказалось довольно верно. Нравственный перелом и отчужденность Балакирева затянулись надолго, и только в конце 70-х годов он мало-по-малу стал возвращаться к публичной и композиторской деятельности, но уже глубоко изменившимся человеком.

Начало лета 1872 г. я провел в 1-ом Парголове, где нанял небольшую комнату, чтобы быть по близости к Пургольдам и моей невесте. (Написано в Риве 25 июля 1906 г.).

---

[1]) Концерт в Нижнем-Новгороде, о котором здесь говорится, состоялся летом 1870 года. О нем А. П. Бородин писал жене от 22/IX 70 г.: „Милий был мне очень рад. Дела его очень плохи, так плохи, что, м. б., он нынешний год концертной серии и не даст. Нижний-Новгород, по выражению Милия, был его Седаном". См. письма А. П. Бородина с примеч. С. Дианина.

[2]) Начало этого удаления относится еще к весне 1871 г. Ср. В. В. Стасов, письмо к Н. А. от 17 апреля 1871 г.: „Нет, это совсем другой человек, передо мною был вчера какой-то г р о б, а не прежний живой энергичный М. А.", „Р. М.", 1910, к. VI, стр. 184. Ср. также А. П. Бородин, письмо к жене от 27 октября 1871 г. К истории отчуждения Балакирева от кружка и музыкальной жизни ср. А. Римский-Корсаков. Два Балакирева. Муз. Летоп. 1926 г. (№ 3).

[3]) Т. И. Филиппов—государственный контролер; о нем ср. стр. 175—176 этой книги.

30 июня была моя свадьба. Венчание происходило в церкви Шуваловского парка. Мусоргский был у меня шафером. Свадьба была днем; после обеда, происходившего на даче в семействе новобрачной, мы поехали в Петербург, прямо на Варшавский вокзал, провожаемые всеми своими и отправились за границу. Через Варшаву и Вену мы проехали в Швейцарию,—в Цюрих и Цуг; взошли пешком на Риги, спустились в Арт и прибыли в Люцерн. Недолго посидев в Люцерне, мы переехали на пароходе во Флюэльн, оттуда верхами на Рейнский ледник, Гримзель, Рейхенбах, далее через ледник Розенлауи—в Гриндельвальд, Лаутербрунн и Интерлакен. Побывав весьма неудачно в долине Шамони, мы проехали через Симплон в Италию. Проведя некоторое время на озерах Маджоре, Лугано и Комо, в Милане и Венеции, мы повернули в обратный путь через Вену и Варшаву в Петербург.

Вернувшись в половине августа в Россию, мы провели остаток лета в Парголове, побывав не надолго также в Терваиоки у моей матери, продолжавшей жить, по обыкновению, с семейством покойного брата. С начала осени мы поселились с женою на Шпалерной улице.

В Мариинском театре тем временем приступили к разучиванью „Псковитянки", переложение которой для фортепьяно с голосами уже вышло в печати к осени в издании Бесселя [1]). Отвлеченный поездкой за границу, я не просматривал корректуры этого издания, а поручил ее Кюи. Издание вышло со множеством ошибок, как в музыке, так и в словах; в словах встречались такие опечатки, что разгадать смысл фразы не было никакой возможности; напр. было напечатано: „виякий мод" — это долженствовало означать „всякий люд" и т. п.

Разучка „Псковитянки" началась по обыкновению с хоров; я ходил на спевки и сам аккомпанировал хору, а впоследствии и солистам. Царя Ивана пел Петров, Ольгу—Платонова, няню — Леонова, Михайлу Тучу — Орлов, князя Токмакова — Мельников. Учителя хоров И. А. Помазанский и Е. С. Азеев—весьма восхищались оперой; Направник был

[1]) „Псковитянка"—опера в 4 действиях, содержание заимствовано из драмы Л. Мея, сочинение Николая Римского-Корсакова. Переложение для фортепьяно с пением Над. Пургольд", (цензурн. разр.: 5 мая 1872 г.).

1872 год.

сух, мнения своего не высказывал, но неодобрение было заметно против его воли. Артисты относились добросовестно и любезно; не совсем доволен был О. А. Петров, жалуясь на многие длинноты и сценические погрешности, которые было затруднительно выручать игрой. Во многом он был и прав, но я, горячась по молодости лет, не уступал ни в чем и сокращать ничего не позволял, чем повидимому весьма раздражал его и Направника. После хоровых и сольных спевок начались корректурные репетиции оркестра. Направник превосходно действовал, ловя ошибки переписчиков и мои собственные описки; речитативы же вел в темп, чем очень меня злил. Впоследствии только я понял, что он был прав, и что мои речитативы были написаны неудобно для свободной и непринужденной декламации, будучи отягчены различными оркестровыми фигурами. Музыку во время нападения Матуты на Тучу и Ольгу пришлось пооблегчить, изменив некоторые оркестровые фигуры на более удобоисполнимые. То же пришлось сделать и в сцене прихода Матуты к царю. Флейтист Клозе, выдувая на флейте пикколо длинную фигуру legato, без пауз, бросил наконец ее, так как дыхания не хватало; я принужден был вставить паузы для передышки. Но, за исключением таких маленьких неподелок, все остальное шло благополучно. Певцов значительно затруднял дуэт в $\frac{5}{4}$ в IV акте; Направник тоже хмурился, но дело сладил. Наконец начались сценические репетиции, в которых, при постановке сцены веча, много усердствовали режиссеры Г. П. Кондратьев и А. Я. Морозов, надевавшие костюмы и участвовавшие в движении массы, как действующие лица на репетициях и во время первых представлений оперы.

Первое представление состоялось 1 января 1873 года [1]). Исполнение было хорошее, артисты делали, что могли. Орлов прекрасно пел в сцене веча, эффектно запевая песню вольницы. Петров, Леонова и Платонова были хороши, равно и хоры и оркестр. Опера понравилась, в особенности 2-ое

[1]) Первое представление состоялось после нескольких отмен (по болезни г. Орлова) в бенефис Платоновой; второе—в бенефис Мельникова; третье было отменено из-за смерти вел. княг. Елены Павловны; пятое состоялось 5 января в бенефис Петрова и сопровождалось особенно теплым чествованием бенефицианта. (Ср. Муз. Листок 1872 г., хроника декабрьских №№).

действие—сцена веча; меня много вызывали [1]). В этот сезон „Псковитянку" дали 10 раз при полных сборах и хорошем успехе [2]). Я был доволен, хотя в газетах меня побранивали сильно, за исключением Кюи [3]). Между прочим, Соловьев, найдя в клавираусцуге „Псковитянки" неверно изображенное Tremolo (одна из многочисленных опечаток этого издания), вероятно намекая на мое профессорство в консерватории, ядовито советовал мне в своей статье „поучиться да поучиться [4])". Раппопорт писал, что я „глубоко изучил тайны гармонии" (в то время я еще их вовсе не изучал), однако, за сим следовало множество всяких „но", и опера моя оказывалась негодной. Феофил Толстой (Ростислав), Ларош и Фаминцын тоже не погладили ее по шерстке. Последний особенно налег на посвящение оперы моей „дорогому мне музыкальному кружку", из которого он выводил какие-то необыкновенные заключения. С другой стороны, элемент псковской вольницы пришелся по сердцу учащейся молодежи, и студенты-медики, говорят, орали в корридорах академии песню вольницы всласть.

Однако, русская опера, под верховным управлением Лукашевича, не ограничилась в этот сезон постановкой „Псковитянки"; к концу театрального сезона были поставлены, для какого-то бенефиса, две сцены из „Бориса Годунова": сцена в корчме и сцена у фонтана [5]). Петров (Варлаам) был

[1]) „В общей сложности г. Римский-Корсаков показался в дирижерской ложе от 10 до 15-ти раз". Н. Соловьев. „Бирж. Вед.", 1873, № 4.

[2]) В промежуток от 1 января по 15 февраля состоялось 10 спектаклей.

[3]) Статьи о Псковитянке появились в 1873 г.: в СПБ Ведомостях—статья Кюи, в № 9 и М. (из Одессы) „Три русские оперы"; статьи Г. А. Лароша в „Московских Ведомостях", (№ 25 и 28) и в „Русском мире"; Анонима в „Петербургском Листке", № 5; за подписью В. В. в „Муз. Листке" (№ 16 и 17) за 1872—73 г. В статьях Н. Соловьева и других указывается, что „Псковитянка" поставлена вопреки отрицательному постановлению оперного Комитета. Проверить это утверждение по архивным данным нам не удалось.

[4]) Этой фразы в статье Н. Соловьева нет. Указывая на неверное обозначение tremolo, С. замечает: „подобное незнание одного из элементарных правил нас немало удивляет в издании произведения профессора Консерватории".

[5]) Первое представление—5 февраля 1873 г. Исправляем неточность Н. А. Поставлены были не две, а три сцены: две польские и сцена в корчме. Подробнее об этом в статье А. Римского-Корсакова. Борис Годунов М. П. Мусоргского. Муз. Совр., 1916—17 г., № 5—6, стр. 120 и сл.

превосходен, хороши были также Платонова (Марина), и Коммиссаржевский (Дмитрий). Сцены имели громадный успех. Мусоргский и все мы были в восторге, а на следующий год было предположено поставить всего „Бориса". После упомянутого спектакля Мусоргский, Стасов, Алекс. Ник. сестра жены моей, вышедшая осенью 1872 г. замуж за Н. П. Моласа, и другие близкие музыкальному делу люди собрались у нас; за ужином пили шампанское с пожеланиями скорейшей постановки и успеха всего „Бориса".

Хотя две активные участницы всех музыкальных собраний в доме Вл. Фед. Пургольда — моя жена и ее сестра А. Н. Молас — уже были отрезанными ломтями, тем не менее, в течение осени до постановки „Псковитянки" и сцен „Бориса", музыкальные собрания, столько лет бывавшие в его доме, не прекращались, и как „Каменный гость", так и „Борис" целиком, и „Псковитянка" исполнялись там в прежнем составе.

У нас в доме также частенько собирались и Мусоргский, и Бородин, и Стасов. В то время Мусоргский помышлял уже о „Хованщине [1]). Я принялся за сочинение симфонии C-dur, для скерцо которой взял имевшееся у меня давно Es-dur'ное скерцо в $\frac{5}{4}$, к которому трио я сочинил где-то на пароходе на одном из итальянских озер во время нашей заграничной поездки после свадьбы. Однако, сочинение 1-й части симфонии шло довольно медленно и с затруднениями; я старался ввести побольше контрапункта, в котором искусен не был, и соединяя темы и мотивы между собой с некоторым насилием, значительно сушил свою непосредственную фантазию. Причиной тому была, конечно, недостаточная техника, а между тем меня непреодолимо влекло к преданию фактуре своих сочинений большого интереса. Такую же участь испытала и 3-я часть симфонии — Andante. Финал шел несколько полегче; но соединение многих тем в конце его опять меня связывало. Тем не менее, весной эскиз моей симфонии был окончен, и на собраниях у нас мы пробовали исполнять ее на фортепьяно по наброскам.

---

[1]) Начало предварительных работ относится к половине 1872 г. „Песня раскольницы Марфы" вышла уже из печати в ноябре 1873 г. См. Муз. Листок 1873—74 г., № 6. Об'явления.

Что сочинял в то время Бородин—не помню; по всей вероятности, он разбрасывался между „Игорем“ [1]) и 2-й симфонией h-moll, которая далеко еще не была приведена к концу. Кюи уже подумывал о новой опере и писал много романсов, из которых „Меник“ был посвящен мне, а „Опустясь головкой сонной“ моей жене. Жена моя наоркестровала свою музыкальную картину „Заколдованное место“; расписав партии этой пьесы, мы обратились к И. А. Помазанскому, дирижировавшему каким-то симфоническим вечером в Клубе художников с просьбою попробовать ее на репетиции, что он и сделал. Но впечатление было весьма неблагоприятное: времени было мало, он торопился, в партиях были ошибки, музыканты были недовольны, что их задерживают. Кроме этого произведения жена моя написала в этом году небольшое оркестровое скерцо B-dur. Из лиц, так сказать, посторонних нашему тесному кружку у нас бывали в этот год—Платонова, Пасхалов, архитектор Гартман и Н. В. Галкин [2]). Как теперь помню, что однажды, бывший у нас в гостях Галкин помогал нам приготовлять чай, так как единственная наша прислуга в этот день внезапно нас оставила. Общими силами мы стали ставить самовар, и Галкин раздувал угольев голенищем сапога. Пасхалов, приехавший из Москвы, в качестве вновь об'явившегося таланта играл нам отрывки из своей оперы „Большой выход у сатаны“, а также какую-то, якобы, оркестровую фантазию плясового характера. Все это было незрело, и в сущности мало обещало. Пасхалов вскоре скрылся с горизонта; он начал пить, сочинял какие-то пошлые романсы из-за денег и преждевременно погиб, не оставив после себя ничего замечательного по части сочинений. Помню, также, как в одно утро один знакомый жены, кажется некто Маев, привел к нам мальчика, выказывавшего очевидные музыкальные способности и мило игравшего на фортепьяно, для того, чтобы решить вместе со мною следует ли определять его

[1]) В. Стасов еще в 76 г., изверившись в сочинении „Игоря“ Бородиным, предлагал этот сюжет Н. А. См. его письмо к последнему от 23/VII 1876 г. „Р. М.“ 1910 г., кн. VI, стр. 177 и сл.

[2]) Пасхалов, Виктор Никандрович (1841—1885); Гартман, Виктор Александрович (1834—1873); приятель Мусоргского и Стасова, Галкин, Н. В. (1856—1906), скрипач, профессор Петербургской Консерватории, дирижер.

в консерваторию. Ответ был утвердительный. Мальчик этот был Э. А. Крушевский, впоследствии мой ученик по классу композиции, а позже аккомпаниатор и наконец второй капельмейстер русской оперы.

В сезоне 1872—73 годов Балакирев оставался для всех невидимкою, совершенно удалившись от музыки и близких ему прежде людей. Бесплатная школа затихла совершенно; время от времени в ней происходили кое-какие классы и спевки под руководством Помазанского, но директора своего она в глаза не видала, и о концертах не было речи. Жизнь ее потихоньку угасала.

Весною 1873 года директор канцелярии морского министерства К. А. Манн, руководимый Н. К. Краббе, вызвал меня к себе и сказал, что учреждается новая должность инспектора музыкальных хоров морского ведомства, на которую избран я, и организуется комплект музыкантских учеников, стипендиатов морского ведомства в С. П. Б. Консерватории, непосредственное наблюдение за которыми возлагается на меня [1]). Должность моя заключалась в инспектировании всех музыкальных хоров морского ведомства по всей России, т.-е. в наблюдении за капельмейстерами и назначением оных, за репертуаром, за качеством инструментов и т. д., а также в составлении учебной программы для вновь учреждаемых стипендиатов и в посредничестве между морским министерством и консерваториею. В мае состоялся приказ обо мне. Я был назначен на новую должность уже статским чином и с восхищением бросил свое военное звание и офицерскую форму. Должность эта не дурно обеспечивала меня в денежном отношении и числилась по канцелярии морского министерства. Я был в восторге; мои друзья — тоже. Меня поздравляли. Милый В. В. Стасов на радостях предрекал, что быть мне когда-нибудь директором придворной певческой капеллы, а ему пить по этому случаю желтый чай (его любимый) в моей квартире у певческого

[1]) В „Муз. Листке" от 25 мая 1873 г. (№ 28) напечатано (Новости): „Профессор Петербургской Консерватории, автор „Псковитянки", лейтенант Н. А. Римский-Корсаков, назначен инспектором музыкантских хоров морского ведомства, с переименованием в коллежского ассесора". Инспекторская деятельность Н. А. может быть прослежена по „Кронштадтскому Вестнику" 70-х и начала 80-х годов.

моста. При таких обстоятельствах настало лето 1873 года и мы с женой переселились в 1-ое Парголово на дачу. (Написано в Ялте 20 июля 1893 г.).

Мое назначение на должность инспектора музыкантских хоров расшевелило уже давно возникавшее во мне желание ознакомиться подробно с устройством и техникою оркестровых инструментов. Я достал себе некоторые из них: тромбон, кларнет, флейту и т. д. и принялся разыскивать их аппликатуру с помощью существующих для этого таблиц. Живя на даче в Парголове, я разыгрывал на этих инструментах во всеуслышанье соседей. К медным инструментам у меня не было способности в губах, и высокие ноты давались мне с трудом; для приобретения же техники на деревянных у меня не хватало терпения; тем не менее, я познакомился с ними довольно основательно. Со свойственной мне юношеской торопливостью и некоторым легкомыслием в деле самообучения, я тотчас же задумал приняться за составление по возможности полного учебника инструментовки и с этой целью составлял различные наброски, записи и чертежи, относящиеся до подробного об'яснения техники инструментов. Мне хотелось поведать миру по этой части не менее как все [1]). Составление такого руководства или, лучше сказать, эскизов его заняло у меня не мало времени во весь последующий сезон 1873—74 годов. Прочитав кое-что у Тиндаля и Гельмгольца, я написал введение к моему сочинению, в котором старался изложить акустические законы, касающиеся оснований музыкальных инструментов. Сочинение должно было начинаться с подробных монографий инструментов по группам, с чертежами и таблицами, с описанием всех употребительных в настоящее время систем. О второй части сочинения, где должно было говориться о комбинациях инструментов, я еще и не думал. Но вскоре я увидел, что зашел слишком далеко. Особенно в деревянных духовых оказывалось несметное множество систем; в сущности

[1]) Об этих занятиях, затянувшихся, повидимому, несколько долее, чем это рисуется Н. А. по воспоминаниям, Бородин пишет Л. И. Кармалиной в письме от 15 апр. 1875 г.: „Корсинька возится с Беспл. Муз. Школой, пишет всякие контрапункты, учится и учит всяким хитростям музыкальным. Пишет курс инструментовки—феноменальный, которому подобия нет и никогда не было...".

у каждого мастера или каждой фабрики имеется своя собственная система. Прибавляя какой-нибудь лишний клапан, мастер снабжает свой инструмент или новой трелью, или облегчает какой-нибудь пассаж, затруднительный на инструментах других мастеров. Разобраться в этом не было никакой возможности. В группе медных духовых я встретил инструменты о 3-х, 4-х и 5-ти пистонах; строй этих пистонов не всегда одинаков у инструментов разных фирм. Все это описать решительно не хватало сил; да и какая была бы в этом польза для читающего мой учебник? Все эти подробные описания всевозможных систем, их выгод и невыгод спутали бы окончательно желающего чему-нибудь научиться. Естественно явился бы у него вопрос: на какие же инструменты писать? Что же возможно и что не практично? И со злобой он швырнул бы мой толстейший учебник. Такие размышления мало-по-малу охладили меня к моему труду и, побившись над ним с год, я бросил его. Но зато я, вечно поверяя себя на практике в музыкантских хорах морского ведомства, а в теории трудясь над учебником лично приобрел значительные сведения по этой части. Я узнал то, что знает всякий практик, военный капельмейстер-немец, но чего, к сожалению, совсем не знают композиторы-художники. Я понял сущность удобных и неудобных пассажей, различие между виртуозной трудностью и непрактичностью, я узнал всякие предельные тоны инструментов и секрет получения некоторых всеми избегаемых по неведению нот. Я увидел, что все то, что я раньше знал о духовых инструментах, было ложно и превратно, и с этих пор стал применять вновь приобретенные сведения к своим сочинениям, а также старался поделиться ими со своими учениками в консерватории и дать им, если не полное знание, то ясное понятие об оркестровых инструментах.

Итак, в течение лета 1873 года я был занят практическим изучением духовых инструментов, набрасыванием неосуществившегося учебника, отделкой и оркестровкой 3-ей симфонии и поездками в Кронштадт и Петербург для ознакомления с хорами по должности инспектора. В музыкантских хорах меня встречали как начальство: на вытяжку. Я заставлял проигрывать при себе их репертуар, ловил фальшивые ноты, описки в партиях, которых было весьма

много, осматривал инструменты и, сообразно с потребностями, хлопотал о заказах новых и добавочных. Начальство, в ведении которого находились музыкантские хоры, было со мной любезно; но я несколько горячился, иногда унижая незаслуженно капельмейстеров, иногда осмеивая пиесы, исполнение которых было необходимо и неизбежно в военных хорах, но которые мне не нравились. Так дело шло до осени.

В августе мы перебрались в город на новую квартиру по Фурштадтской улице, в доме Кононова. 20 августа у нас родился сын, Миша.

ГЛАВА XII.

1873—75.

Первое выступление в качестве дирижера. Мусоргский. Его „Хованщина" и „Сорочинская ярмарка". Оперный конкурс. Поездка в Николаев и Крым. Занятия гармонией и контрапунктом. Управление Б. М. Школой.

В сезон 1873—74 гг. в Самарской губернии был голод вследствие неурожая. Не помню у кого возникла мысль устроить в пользу пострадавших симфонический концерт в Дворянском Собрании. Дирижером и организатором музыкальной части приглашен был я. Вошедши в соглашение с А. И. Рубцом, всегда отзывчивым на все хорошее, я получил от него обещание поставить и для этого концерта большой любительский хор. Мы начали готовиться. Кроме моей, 3-ей симфонии, совершенно оконченной к этому времени программа концерта заключала в себе: Романс Марии из „Ратклиффа", Марш Олоферна из „Юдифи", хор „Поражение Сенахериба" Мусоргского, концерт d-moll А. Рубинштейна и проч. [1]). Рубец разучивал хоры, я приходил на чистые спевки аккомпанировать и дирижировать. Выступление мое в качестве дирижера публично в большом концерте волновало меня несказанно; за месяц до концерта я ни о чем другом не мог думать. Я просматривал партитуры и дирижировал по ним, сидя у себя в кабинете. Для своего пер-

[1]) Вот перечень не названных здесь вещей: „Аррагонская Хота" Глинки, „Чухонская фантазия" и три посмертных хора из волшебно-комической оперы „Рогдана" Даргомыжского. Третий, инструментованный Н. А., исполнялся в первый раз. Кроме этих вещей были исполнены еще романсы Даргомыжского, Чайковского, Балакирева, Соловьева и ария из „Кроатки" Дютша.

вого дебюта перед оркестром я избрал свою новую симфонию для того, чтобы, явившись в качестве дирижера и композитора одновременно, иметь возможность действовать с наибольшим авторитетом. Волнение мое перед первой оркестровой репетицией возросло до величайших размеров, но я сумел овладеть собою и прикинуться „бывалым". Музыканты были добросовестны по отношению ко мне, и я старался их не затруднять отделкою подробностей, особенно в известных им пиесах. Были и советы в роде таких: „вы с нами построже будьте; оркестр любит строгость" и т. п. Что значит строгость с оркестром, проникнутым духом корпорации и несвязанным никакою ответственностью перед посторонним, извне пришедшим дирижером! Однако, все прошло благополучно, с симфонией разобрались, пятичетвертное скерцо вышло. Следует упомянуть, что партии симфонии были мною заблаговременно просмотрены и исправлены, а то бы при первых встретившихся недоразумениях мне пришлось потеряться и провалиться в глазах оркестра. Покончив с симфонией, я перешел к чужим пиесам: „Арагонской хоте" и Маршу из „Юдифи". На следующую репетицию привлечены были и хоры. Хор „Поражение Сенахериба" исполнялся частью в моей оркестровке. Мусоргский сочинил к нему новое трио, весьма восхищавшее Стасова, и, за неимением свободного времени, поручил его инструментовку мне.

Концерт в пользу голодающих самарцев состоялся 18-го февраля. Соло исполняли: М. Д. Каменская и пьянист Гартвигсон [1]), оставшийся недовольным моим оркестровым сопровождением. Я был в немного вялом настроении после предшествовавших волнений, однако все сошло благополучно. Но голодающих самарцев мы не накормили, так как публики было весьма немного, и еле-еле были покрыты расходы по оркестру, освещению и проч. Так состоялся первый мой дебют, как концертного дирижера. Кстати упомяну, что перед началом концерта я получил весьма теплое, в благословляющем духе письмо от Балакирева с пожеланием мне успеха [2]); сам же он в концерте и на репетициях не был, и симфония моя ему была неизвестна.

[1]) Н. А. не упоминает еще об участии Меньшиковой (сопр.).

[2]) Письмо это не сохранилось. Ответ на него напечатан в переписке Н. А. с Б. См. Муз. Совр., 1916—17, № 1, стр. 83.

Симфония эта понравилась моим музыкальным друзьям весьма умеренно [1]). Ее находили несколько сухой, кроме скерцо; не одобрялась моя наклонность к контрапункту, и даже инструментовка многим казалась обыденной, например, В. В. Стасову. Симфония нравилась, повидимому, только Бородину, который говорил, однако, что в ней я представляюсь ему профессором, надевшим очки и сочинившим подобающую сему званию Eine grosse Symphonie in C.

В течение описываемого сезона я часто посещал Бородина, принося ему имевшиеся у меня духовые инструменты для совместного изучения и баловства. Оказалось, что Бородин весьма бойко играл на флейте и, с помощью имевшейся у него в пальцах техники этого инструмента, легко приспособлялся и к игре на кларнете. Что же касается до медных инструментов, то высокие ноты на них давались ему необыкновенно легко. Мы много беседовали с ним об оркестре, о более свободном употреблении медных духовых, в противоположность нашим прежним приемам, заимствованным от Балакирева. Следствием этих бесед и нашего увлечения явился, однако, пересол в употреблении медной группы в оркестровавшейся в то время его второй симфонии h-moll.

Посещая подведомственные мне музыкантские хоры, особенно кронштадтский портовой, гвардейского экипажа и морского училища с полным составом медных и деревянных духовых, я принялся за оркестровку для военного оркестра и снабжал его от времени до времени пиесами моей арранжировки. В течение этого и нескольких последующих годов мною были арранжированы Коронационный марш из „Пророка“, финал из „Жизни за царя“, ария Изабеллы из „Роберта“ (для кларнета solo), Мароккский марш Берлиоза, марш Ф. Шуберта h-moll, вступление к „Лоэнгрину“, большая сцена заговора из „Гугенотов“, ноктюрн и марш из „Сна в летнюю ночь“ и т. д. Где находятся теперь все эти пар-

[1]) Это утверждение не относится к Ц. А. Кюи. Его статья в СПБ Ведомостях посвящает симфонии крайне сочувственные строки: „В целом симфония—произведение капитальное, лучшее из симфонических произведений г. Корсакова; это—плод зрелой мысли, счастливого вдохновения, сильного таланта в соединении с солидным и глубоким знанием техники“. См. СПБ. Ведомости. 1874 г., № 52, Муз. Заметки.

титуры, сказать трудно; но, вероятно; найти их возможно между завалявшимися старыми нотами музыкантских хоров морского ведомства. Кроме собственных работ по этой части, я заставлял капельмейстеров подведомственных мне хоров тоже делать арранжировки пиес по моему выбору. Подчас я был довольно требователен к капельмейстерам и даже сместил одного бедного старика за то, что в его хоре некоторые музыканты играли „неверным ходом" на басовых тубах и тем вносили систематическую фальшь в исполняемые ими пиесы. Окончивших консерваторию учеников-стипендиатов морского ведомства я назначал в хоры по собственному усмотрению, не обращая внимания на просьбы и давление морского начальства, чем вызвал некоторое неудовольствие со стороны последнего на свою особу. Я рад однако, что в бытность мою инспектором, мне удалось водворить в хоры морского ведомства двух русских капельмейстеров—М. Чернова и И. Кулыгина—из стипендиатов консерватории, между тем, как до меня капельмейстерами были исключительно вольнонаемные иностранцы.

27-го января 1874 года на Мариинской сцене поставлен был „Борис Годунов" с большим успехом [1]). Мы все торжествовали. Мусоргский уже работал над „Хованщиной". Первоначальный план ее был гораздо шире и изобиловал многочисленными подробностями, не вошедшими в окончательную редакцию [2]). Например, предполагалась целая картина в немецкой слободе, в которой действующими лицами являлись Эмма и ее отец—пастор. Мусоргский наигрывал нам и музыкальные эскизы этой сцены в quasi моцартовском стиле (!), по случаю немецкой мещанской среды, изображаемой на сцене. Между прочим, тут была премилая музыка. Предполагалась также сцена лотереи, как говорят, введенной у нас впервые в эпоху хованщины. Впоследствии музыка, сочиненная для этой сцены, образовала хор C-dur при входе князя Ивана Хованского в 1-ом действии. Споры князей во 2-ом действии были чрезвычайно длинны и темны по тексту. Мать Сусанна играла прежде довольно значительную роль в „Хованщине", фигурируя в религиозном споре с До-

[1]) Ср. А. Римский-Корсаков. Борис Годунов М. П. Мусоргского. Муз. Совр. 1916—17 г., № 5—6.

[2]) Ср. В. Г. Каратыгин. Хованщина и ее авторы Ibid.Стр. 192—218.

сифеем. Ныне она представляет собою только излишнее, никому не нужное вставное лицо. В 1-ом действии была довольно длинная сцена, в которой народ разрушал будочку под'ячего. Эту сцену я исключил впоследствии, по смерти автора приготовляя оперу к печати, как затягивающую действие и крайне немузыкальную. Из отрывков, игравшихся Мусоргским в нашей товарищеской компании, в особенности нравилась всем „пляска персидок", превосходно им исполняемая, но притянутая к „Хованщине", что называется, за волосы, так как единственным поводом к помещению ее туда было соображение, что в числе наложниц старого князя Хованского были или могли быть персидские невольницы. Всем также очень нравилась сцена под'ячего из 1-го акта. Мелодию песни Марфы-раскольницы Мусоргский взял, кажется от И. Ф. Горбунова, с которым встречался в последнее время. Песни: Хоровая—величание князя Хованского (G-dur) и песня Андрея (gis-moll) в последнем действии (крайне подозрительной подлинности) с необыкновенно странными шагами по чистым квинтам, записаны были им тоже от кого-то из его тогдашних знакомых. Мелодии песни Марфы и славленье (свадебная песня) с их оригинальным текстом, с разрешения Мусоргского, я взял в свой сборник 100 русских песен. Из игравшихся в то время отрывков „Хованщины" нельзя не упомянуть также о варварской музыке из пустых чистых кварт, имевшейся в виду для хора раскольников и восхищавшей В. Стасова до-нельзя Впоследствии, к счастью, сам Мусоргский поизменил свою первоначальную идею, и чистые кварты остались лишь кое-где, как осколки прежнего эскиза, в прекрасном хоре раскольников в фригийском ладе D (последнее действие оперы).

Настоящего сюжета и плана „Хованщины" никто из нас не знал, и из рассказов Мусоргского, весьма цветистых, кудреватых и запутанных, по тогдашней его привычке выражаться, трудно было понять сюжет, как нечто целое и последовательное. Вообще со времени постановки „Бориса" Мусоргский стал появляться между нами реже прежнего, и в нем заметна стала некоторая перемена: явилась какая-то таинственность и пожалуй даже надменность. Самолюбие его разрослось в сильной степени, и темный и запутанный

способ выражаться, который и прежде ему был присущ, усилился до величайших размеров. Часто невозможно было понять его рассказов, рассуждений и выходок, претендовавших на остроумие. К этому времени относится начало его засиживаний в „Малом Ярославце" и других ресторанах до раннего утра над коньяком в одиночку или в компании вновь приобретенных знакомых и приятелей, нам в то время неизвестных. Обедая у нас и у других общих знакомых, Мусоргский обыкновенно почти совсем отказывался от вина, но вечером, попозже, его уже тянуло в „Малый Ярославец". Впоследствии один из его тогдашних компаньонов, некто В—кий, знакомый мне по Терваиоки, рассказывал однажды, что на языке их компании существовало специальное выражение „проконьячиться", что и осуществлялось ими на практике. Со времени постановки „Бориса" началось постепенное падение его высокоталантливого автора. Проблески сильного творчества еще долго продолжались, но умственная логика затемнялась медленно и постепенно. Выйдя в отставку и сделавшись композитором по ремеслу, Мусоргский стал писать медленнее, отрывочно, теряя связь между отдельными моментами и разбрасываясь при этом в стороны. В скором времени им была задумана другая опера, комическая — „Сорочинская ярмарка" (по Гоголю). Сочинялась она как-то странно. Для первого и последнего действия настоящего сценариума и текста не было[1]), а были только музыкальные отрывки и характеристики. Для сцены торга была взята музыка соответственного назначения из „Млады". Были сочинены и написаны песни Параси и Хиври и талантливая декламационная сцена Хиври с Афанасием Ивановичем. Но между 2-м и 3-м действиями предполагалось, неизвестно с какой стати, фантастическое интермеццо „Сон парубка", музыка для которого была взята из „Ночи на Лысой горе", или „Ивановой ночи" (см. 1866—67 гг.). Музыка эта с некоторыми изменениями послужила в свое время для сцены Чернобога в „Младе";

---

1) Как видно из дальнейшего (стр. 186) Н. А. имел здесь в виду подробный сценарий, не считая, очевидно, за таковой тот эскиз сценария, который хранится среди манускриптов М-ого в Публичной Библиотеке. (Опубликован в статьях В. Г. Каратыгина: „О Сорочинской Ярмарке", Муз. Совр., 1916—17 г., № 5—6, стр. 68 и еще раньше, в 1911 г., в журн. „Аполлон", № 4 „Памяти Мусоргского").

теперь же, с прибавкою картинки утреннего рассвета, должна была составить предполагаемое сценическое интермеццо, насильно втиснутое в „Сорочинскую ярмарку". Как теперь помню, как Мусоргский разыгрывал нам эту музыку, при чем существовала некая, бесконечной длины, педаль на ноте cis, исполнять которую была обязанность В. В. Стасова, весьма восхищавшегося бесконечностью этого органного пункта. Когда впоследствии Мусоргский написал интермеццо в виде фортепьянного наброска с голосами, эта бесконечная педаль была им выключена, к великому огорчению Стасова, и восстановлена быть не могла за смертью автора. Мелодические фразы, появляющиеся в заключении этого интермеццо, как бы наигрыш отдаленной песни (кларнет solo на высоких нотах в „Ночи на Лысой горе" моей обработки), принадлежали у Мусоргского к характеристике самого парубка, видящего сон, и должны были появляться в качестве Leitmotiv'ов в самой опере. Демонский язык из либретто „Млады" должен был служить текстом также и этого интермеццо. Опере „Сорочинская ярмарка" предшествовала оркестровая прелюдия „Жаркий день в Малороссии". Прелюдия эта сочинена и оркестрована самим Мусоргским, и партитура ее находится доныне у меня *). Сочинение „Хованщины" и „Сорочинской ярмарки" затянулось на много лет, и смерть автора 16 марта 1881 года застала обе оперы неоконченными.

Что было причиной нравственного и умственного падения Мусоргского? В значительной степени повлияли—сначала успех „Бориса", вследствие которого авторские гордость и честолюбие разростались, а потом его неудачи: оперу посократили, выкинув превосходную сцену под Кромами; года же через два, бог знает почему, и совсем перестали давать, хотя она пользовалась постоянным успехом, и исполнение ее Петровым, (а по смерти его Ф. И. Стравинским), Платоновой и Коммиссаржевским было прекрасное. Ходили слухи, что опера не нравилась царской фамилии; болтали, что сюжет ее неприятен цензуре; в результате, оперу, шедшую 2—3 года на сцене, — снимают с репертуара. С одной стороны, восхищение В. Стасова яркими вспышками творчества и импровизациями Мусоргского поднимало его самомне-

*) В настоящее время обработана и оркестрована А. К. Лядовым (прим. Н. Н. Р.-К.).

ние; с другой стороны, поклонение людей, стоявших несравненно ниже автора, но составлявших приятельскую компанию собутыльников, и других, восхищавшихся его исполнительским талантом, не различая действительного проблеска его от удачно выкинутой штуки, все-таки нравилось и раздражало тщеславие. Даже буфетчик трактира знал чуть не наизусть „Бориса" и „Хованщину" и почитал талант Мусоргского. А Р.М. Общество не признавало его; в театре же ему изменили, не переставая быть любезными на вид. Друзья-товарищи: Бородин, Кюи и я, любя его попрежнему и восхищаясь тем, что хорошо, ко многому относились, однако, критически. Печать с Ларошем, Ростиславом и другими бранила его. Вот при таком-то положении вещей страсть к коньяку и заполуночным сиденьям в трактире развивалась у него все более и более. Для новых его приятелей „проконьячиться" было нипочем, его же нервной до болезненности натуре это было сущим ядом. Сохраняя со мной, также как с Кюи и Бородиным, дружественные отношения, Мусоргский, однако, глядел на меня с некоторым подозрением. Мои занятия гармонией и контрапунктом, начинавшие меня заинтересовывать, не нравились ему. Мне кажется, что он предполагал во мне отсталого профессора-схоластика, могущего уличать его в параллельных квинтах, и это ему было неприятно. Консерваторию же он терпеть не мог. К Балакиреву отношения были давно уже довольно холодны. Не появлявшийся теперь на нашем горизонте, Балакирев еще в былые времена говаривал, что у Модеста большой талант, но „слабые мозги" и подозревал его в склонности к вину, чем оттолкнул от себя тогда же.

1874 год может считаться для Мусоргского началом падения, шедшего постепенно и продолжавшегося до дня его кончины. Я коснулся здесь в общих чертах всего последнего периода деятельности Мусоргского. Известные же мне подробности и перипетии его последующей жизни будут описаны при дальнейшем ходе моих воспоминаний.

В течение сезонов 72—73 и 73—74 годов жена моя не оставляла фортепьянной игры и деятельно участвовала во всех наших собраниях в качестве аккомпаниаторши и исполнительницы. Исполнение ею скерцо h-moll Шопена, Allegro Шумана и многого другого всем доставляло большое удо-

вольствие, равно как и пение ее сестры. Появлявшийся у нас от времени до времени Н. В. Галкин играл с нею скрипичные сонаты. Мне помнится, что в этом же году, однажды, у Кюи я играл в 4 руки с приехавшим в то время для концертов Гансом Бюловым мое скерцо в $\frac{5}{4}$ из 3-ей симфонии, которое ему весьма понравилось [1]). Кюи показывал ему в тот же день написанное им для „Анджело" и играл с ним в 4 руки вступление к этой опере.

К эпизодам 73-74 г.г. относится также конкурс на оперу на сюжет „Ночи на Рождество" Гоголя, по либретто Полонского [2]). Конкурс этот об'явлен был уже давно, и теперь истекал срок, назначенный дирекцией Р. М. Общества, для представления сочинений. Я был приглашен в комиссию, в которой участвовали также Н. Г. Рубинштейн, Направник, Азанчевский и другие под председательством вел. кн. Константина Николаевича. Представленные оперы роздали для просмотра нам на руки. Из них две оказались имеющими преимущества. Когда, однако, собрались во дворце великого князя, то говорилось открыто, что одна из этих опер принадлежит Чайковскому. Как стало это известно до вскрытия пакетов—я не помню; но премия единодушно была присуждена ему. Его опера и была несомненно лучшая из представленных, так что из неправильного ведения дела беды не вышло никакой; но все же это было не по законному порядку. Оперу Чайковского разыгрывали перед вел. князем Направник и Н. Г. Рубинштейн в 4 руки. Зная, что это музыка Чайковского, все заранее ею восхищались. При словах либретто: „А эта вещь какого сорту?" „Убирайтесь к чорту!" (дуэт Солохи и школьного учителя) Направник уморительно хихикал.

Другая опера, удостоенная одобрения или второй премии—не помню—оказалась принадлежащей Н. Ф. Соловьеву. Это было сюрпризом. При рассморении ее клавираусцуга мне кое-что понравилось.

---

[1]) Г. фон-Бюлов концертировал, как пьянист, в Петербурге в первой половине марта 1874 г. См. отчеты А. Фаминцына о его концертах в Муз. Листке за 1873—74 г., № 19.

[2]) Конкурс был об'явлен в 1873 г. Сроком представления партитур было назначено 1 августа 1875 г. Присуждение премий состоялось в октябре 1875 г. История этого конкурса рассказана подробно у М. Чайковского. Жизнь П. И. Чайковского, т. I, стр. 436 и сл. Там же см. и письма Н. А., которыми он обменивался с Ч. по поводу „Кузнеца Вакулы".

Весною 1874 года я получил назначение отправиться на лето в Николаев для переформированья тамошнего портового хора музыкантов из медного в смешанный, с деревянными духовыми инструментами. Я рад был этому назначению и вместе с женою и маленьким Мишей, по окончании консерваторских экзаменов, направился в Николаев. (Написано в Ялте 22 июля 1893 г.)

Приехав в Николаев [1]) мы были встречены любезно тамошним начальством и помещены в одном из флигелей так называемого дворца на высоком берегу реки Ингула. Познакомившись с семействами предержащих властей— Небольсиных и Казнаковых, мы зачастую у них бывали и иногда предпринимали совместные прогулки в Спасск, Лески и т. п.

По приезде я тотчас принялся за дело преобразования портового музыкантского хора. Были выписаны новые инструменты, нанято несколько новых музыкантов, прежние же, переучиваясь, приспособлялись к новому составу хора. Я лично наблюдал за разучкою пиес, а многое проходил с ними и сам. Вскоре хор в новом составе уже выступал публично, играя по вечерам на бульваре. В начале июля я с женой и Мишей прокатились на пароходе в Севастополь. Посмотрев его окрестности и Бахчисарай, сухим путем проехали оттуда, через Байдарские ворота, на южный берег; побывали в Алупке, Ореанде, Ялте и возвратились пароходом в Николаев. Южный берег Крыма, несмотря на беглый и поверхностный его обзор, понравился нам чрезвычайно, а Бахчисарай с своей длиннейшей улицей, лавками, кофейнями, выкриками продавцов, пением муэзинов на минаретах, службою в мечетях и восточной музыкой произвел самое своеобразное впечатление. Слушая бахчисарайских цыган-музыкантов я впервые познакомился с восточной музыкой, что называется, в натуре, и полагаю, что схватил главные черты ее характера. Меня поразили, между прочим, как бы случайные удары большого барабана не в такт, производившие удивительный эффект. В те времена на улице Бахчисарая с утра до ночи гудела музыка, до которой восточные народы такие охотники; перед любой кофейной играли

[1]) О пребывании в Николаеве см. письмо Н. А. к В. В. Стасову от 26/VII 1874 г. „Р. М.“, 1910 г. VII, стр. 168.

и пели. В последующий наш приезд (через 7 лет) уже ничего подобного не было: туполобое начальство, найдя, что музыка есть беспорядок, изгнало цыган-музыкантов из Бахчисарая куда-то за Чуфут-Кале. Во время первого моего посещения Бахчисарая в нем не было гостинниц на европейский или на российский лад, и мы останавливались у какого-то муллы, против ханского дворца с знаменитым „фонтаном слез".

Вернувшись в Николаев я продолжал еще несколько времени занятия с музыкантским хором, в августе же мы покинули Николаев и, возвратившись в Петербург, провели опять несколько времени на даче у В. Ф. Пургольда в первом Парголове.

В течение следующего сезона, занятия гармонией и контрапунктом, начатые еще в предыдущем сезоне, стали затягивать меня все более и более. Погрузившись в Керубини и Беллермана, запасшись кое-какими учебниками гармонии (между прочим и учебником Чайковского) и всевозможными книгами хоралов, я усердно занимался, начав с самых элементарных задач. Я был так мало сведущ, что систематические знания даже по элементарной теории приобретал тут же. Я много понаделал всяких гармонических задач, гармонизируя сначала цифрованные басы, потом мелодии и хоралы. Контрапунктом я занимался и по Керубини, т.-е. в современном мажоре и миноре, и по Беллерману, т.-е. в церковных ладах. Не утерпев однако и далеко не пройдя всего, что следовало бы пройти, я принялся за сочинение струнного квартета F-dur. Я написал его скоро и применил в нем слишком много контрапункта в виде постоянных фугато, которые под конец начинают надоедать. Но в финале мне удался один контрапунктический фокус, состоящий в том, что мелодические пары, образующие первую тему в двойном каноне, вступают впоследствии в стретто без всякого изменения, образуя опять двойной канон. Такие штуки не всегда удаются, а у меня таковая удалась недурно. Темою для Andante я взял мелодию языческого бракосочетания из моей музыки к гедеоновской „Младе". Квартет мой был исполнен в одном из собраний Р. М. Общества Ауэром, Пиккелем, Вейкманом и Давыдовым[1]). На исполне-

[1]) В третьем собрании 11 ноября 1875 г. Отзыв о квартете—у А. Фаминцына в „Муз. Листке", 1875—76 г., № 11, стр. 173.

нии я не был; мне помнится, что я как будто несколько стыдился своего квартета, так как с одной стороны не приучен был к роли контрапунктиста, пишущего фугато, что считалось в нашей компании немножко постыдным, а с другой—я чувствовал невольно, что в квартете этом действительно я—не я. Случилось же это потому, что техника еще не вошла в мою плоть и кровь, и я не мог еще писать контрапункта, оставаясь самим собою, а не притворяясь Бахом или кем-нибудь другим. Мне говорили, что А. Г. Рубинштейн, слышавший мой квартет в исполнении, выразился в таком смысле, что теперь из меня, кажется, что-нибудь выйдет. При рассказе об этом я, конечно, презрительно улыбался.

Мало восхищенные моей 3-ей симфонией друзья, еще менее удовлетворились моим квартетом. Мой дирижерский дебют тоже никого в восторг не привел, и на меня стали посматривать с некоторым сожалением, как на катящегося вниз, под гору. Занятия же мои гармонией и контрапунктом делали меня личностью подозрительной в художественном смысле. Тем не менее, попробовав себя на квартете, я продолжал свои занятия. В этом ровно никакого геройского подвига не было конечно; попросту, контрапункт и фуга заняли меня всецело. Я много играл и просматривал С. Баха и стал высоко чтить его гений, между тем как во время оно, не узнав его хорошенько и повторяя слова Балакирева, называл его „сочиняющей машиной", а сочинения его, при благоприятном и мирном настроении,—„застывшими, бездушными красавицами". Я не понимал тогда, что контрапункт был поэтическим языком гениального композитора, что укорять его за контрапункт было бы так же неосновательно, как укорять поэта за стих и рифму, которыми он, якобы, себя стесняет, вместо того, чтобы употреблять свободную и непринужденную прозу. Об историческом развитии культурной музыки я понятия не имел и не сознавал, что вся наша современная музыка во всем обязана Баху. Палестрина и Нидерландцы тоже стали увлекать меня. В то время я понял глупость сказанную Берлиозом, что Палестрина—это только ряд аккордов, чепуху, повторявшуюся в нашей компании. Как это странно! Стасов некогда был ярым поклонником Баха; его даже прозвали „Бахом" в силу

этого поклонения. Он также знал и почитал Палестрину и других старинных итальянцев. Потом, однако, в силу прелести свержения кумиров и стремления к новым берегам, все это пошло к чорту. О Бахе он уже выражался, что Бах начинает „муку молоть", когда в его фугах контрапунктические голоса начинали свободно бегать. Рассказывали с восхищением, как приятель Балакирева Бороздин [1]) танцовал органную фугу Баха a-moll, пуская в ход сначала одну ногу, со вступлением второго голоса—руку, с третьим—другую ногу и т. д., ходя под конец ходуном. Пожалуй это даже остроумно: для красного словца не пожалеть и отца... Но во время моих занятий Бахом и Палестриной все это стало мне противно; фигуры гениальных людей показались мне величественными и с презрением глядящими на наше передовое мракобесие.

Параллельно с занятиями контрапунктом и контрапунктической эпохой у меня явилось следующее, новое для меня, дело.

Осенью 1874 года ко мне явилась депутация из членов-любителей Бесплатной Музыкальной Школы с просьбою принять на себя управление этим учреждением, вместо отказавшегося Балакирева [2]). Как произошел этот отказ—мне мало известно, но слышал я, что это случилось вследствие настоятельного требования некоторых членов Школы. Удалившийся от музыкального мира Балакирев не оставлял, все-таки директорства, но в Школу не показывался, и Школа чахла, влача печальное существование. Не зная никаких подробностей об отказе Балакирева, я принял предложение депутации и начал занятия в Школе, которая помещалась по прежнему в зале городской Думы. О приеме учеников и начале спевок сейчас же было об'явлено в газетах, и у нас собрался большой хор. Я разделил всю массу на два класса: в младшем обучались элементарной теории и соль-

---

[1]) Бороздин, Ник. Александр.; это тот приятель Балакирева, о котором не раз упоминается в переписке М. А. со Стасовым (прозвище Петруша, Пётра и т. д.). См. переписку Балакирева с В. В. Стасовым. Петроград. 1917 г., стр. 3.

[2]) Избрание Н. А. в директора Б. М. Шк. произошло несколько ранее—не осенью, а весной 1874 г., т.-к. известие об этом имеется уже в Муз. Листке от 12 мая 1874 г.

феджио, в старшем разучивали пиесы и готовились к концерту. Я лично производил спевки старшего отделения по два раза в неделю, сам аккомпанируя на фортепьяно. Денег в кассе было мало: единственный постоянный приход составляли 500 р. в год, выдаваемые августейшим покровителем наследником цесаревичем. Я стал разучивать отрывки из „Страстей" по Матфею С. Баха, партии чего имелись в библиотеке Школы. Мы разучили также одно из „Kyrie" Палестрины. Хор был большой, и любители пели с удовольствием, а для меня это занятие было в полном соответствии с той контрапунктической полосой, в которой я находился. Концерт предполагалось дать лишь с одной оркестровой репетицией, так как денег в кассе было мало, и хотелось иметь побольше выручки. Как оркестровую пиесу я избрал известную симфонию D-dur Гайдна. Отрывки из „Passionsmusik" должны были идти в арранжировке для современного оркестра Роб. Франца. Концерт состоялся в зале Думы 25 марта 1875 года после трехлетнего гробового молчания Бесплатной Школы, разоренной соперничеством балакиревского самолюбия с ненавистным ему Р. М. Обществом. Программа его была следующая: 1) Отрывки из оратории „Израиль в Египте"—Генделя; 2) „Miserere"—Аллегри; 3) Симфония D-dur—Гайдна; 4) „Kyrie"—Палестрины; 5) Отрывки из оратории „Страсти господни"—Баха [1]).

О программе этого концерта один из рецензентов (кажется Фаминцын) заметил, что в ней самым молодым композитором оказался Иосиф Гайдн [2]).

На репетиции концерта я был довольно распорядителен по части своего хора; с оркестром я был осторожен, и все прошло удовлетворительно. На концерте зал был полон,

---

[1]) Исполнены были след. №№ из „Passionsmusik": а) Ария „Скорби, душа" (в 1-й. раз), исп. М. Д. Каменская; б) Ария „О, сжалься, мой господь", исп. М. Д. Каменская; в) Ария „За нас умрет наш искупитель" (в 1-й раз), исп. Косецкая; г) Заключительный хор „Мой боже, сладко спи".

[2]) См. рецензии А. Фаминцына в Муз. Листке 1874—75 г. № 16, (Петербургская хроника). „Я убежден, писал Ф., что г. Р.-К. недавно еще сам не ожидал того, что будет дирижировать таким концертом,—надо, впрочем, надеяться, что он это сделал не в порыве безотчетного великодушия, но вследствие сознанной им истины, что кругозор всякого артиста, тем более композитора, не может ограничиваться лишь литературой ближайших к нам деятелей"... и т. д.

и сбор хорош. Публика была довольна, и Школа начала поправлять свои дела. Моя „классическая" программа концерта поразила решительно всех; от меня никто не ждал такой программы, и я решительно упал во мнении многих. Причиной такой программы было, во первых, то, что у нас не было денег, и мы должны были дать концерт лишь с одной репетицией, т.-е. с нетрудными вещами для оркестра; во-вторых, состав оркестра должен был быть скромный по той же причине; в третьих, я учился и контрапункту, и дирижированию, и руководству хоровой массой, поэтому хотел начать с начала, а не с конца; в четвертых, потому, что музыка, которую я исполнял, была музыка старая, но прекрасная и как нельзя более подходящая и полезная для специально хорового учреждения, каким была Бесплатная Музыкальная Школа. Тем не менее, я был несколько смущен и мне, часто сомневающемуся в себе, иногда казалось, что я совершил нечто не совсем благовидное. Мне кажется, что по поводу этого, а может быть и следующего концерта в сезоне 1875-76 годов, который я опишу ниже, состоявшего тоже из архиклассической программы, я получил однажды от Балакирева письмо, в котором он указывал на мою „душевную вялость или дряблость" или что-то в этом роде [1]). В те времена В. В. Стасов как-то мрачно помалчивал, когда разговор заходил о моей деятельности; Кюи же, как помнится, относился к ней несколько ядовито [2]).

Что касается до деятельности моей как инспектора морских музыкантов, то я проявил ее в этом сезоне устрой-

[1]) Этого письма в переписке Н. А. с Б. не нашлось.

[2]) К сезонам 74—75 и 75—76 г. г. относятся и те толки о разладе и распадении кружка, о которых Бородин сообщает Л. И. Кармалиной в письме от 15 апреля 1875 г. (Ср. также письмо к ней же от 1/VI 76 г.). Взгляд Б. на „отступничество" Н. А.—в том же письме: „Многих печалит теперь то обстоятельство, что Корсаков поворотил назад, ударился в изучение музыкальной старины. Я не скорблю об этом. Это понятно..." и т. д. Иначе относился к Н. А. и его новому уклону Мусоргский; он толкует в письмах (к Л. И. Шестаковой, п. XIII) об отречении Кюи и Корсакова „от завета искусства—по правде беседовать с людьми". „Могучая кучка" для него „выродилась в бездушных изменников" (письмо к В. В. Стасову от 19 окт. 1875 г.). Вслед за М-им запел отходную Н. А. и Стасов. В письме к Голенищеву-Кутузову от 27 сент. 1875 г. (Р. М. Г., 1916 г., № 42, стр. 765) читаем: „не сидел сложа руки и Римлянин: написал 61 фугу (!!!) и с десяток канонов. Об этом умалчиваю. De mortuis...".

ством осенью большого концерта соединенных хоров морского ведомства в Кронштадте. Концерт состоялся в манеже, участвовали как кронштадтские, так и петербургские хоры. Исполнено было, между прочим, несколько моих арранжировок, в том числе увертюра „Эгмонт", марш из „Пророка" и „Славься". Концерт прошел стройно и согласно под моим управлением. Для репетиции я прожил целую неделю в Кронштадте. Репетиции бывали по два и по три раза в день, отдельно для деревянных и медных инструментов и общие. Я проводил на них время с утра до ночи с малыми роздыхами и, скажу по правде, был неутомим. Не знаю, будут ли когда-нибудь морские хоры играть с такой отделкою и так стройно как тогда, но что до этого им никогда не приходилось так подтянуться — в этом я уверен. На концерт приезжали моя жена и Кюи [1]). Народу было достаточно; но кронштадтская публика слушала больше разинув рот от удивления невиданному и неслыханному событию, а музыкально наслаждалась мало. С тех пор на все время моего инспекторства установился обычай давать ежегодно, по разу и по два, такие концерты под моим управлением. Впоследствии эти концерты были перенесены мною в театр, где на сцене строились подмостки, как то делается в инвалидных концертах в Петербурге. Со времени ухода моего с должности инспектора концерты эти совершенно прекратились.

В этом же сезоне состоялось исполнение моего „Антара" под моим управлением в одном из концертов Рус. Муз. Общества [2]), и вот при каких обстоятельствах. По уходе Балакирева концерты были в руках у Направника. Со времени исполнения им „Садко" (в 1871 г.), перед моим вступлением в консерваторию профессором и до сезона 1874—75 года, мои сочинения почему-то им не исполнялись. Азанчевский рассказывал мне, что неоднократно настаивал перед Направником, чтоб что-нибудь из моих сочинений было исполнено и указывал ему на „Антара". „Так пусть уж сам и дирижирует", отвечал Направник. Что означало это „пусть

---

[1]) Концерт этот состоялся 27 октября 1874 г. Отчет о нем Ц. Кюи см. СПБ. Вед., 1874 г., № 303; ср. также Муз Лист., 1874—75 г., № 4, где приводится целиком программа концерта и дается очень сочувственная рецензия за подписью В.

[2]) Концерт 10 января 1876 г.

уж сам и дирижирует"—нежеланье ли его марать руки о мое сочинение или желание поставить меня в воображаемое затруднительное положение—не знаю. За что купил, за то и продаю. Вследствие такого ответа Азанчевский предложил мне дирижировать „Антаром", на что я и согласился без особенного страха, так как уже начинал чувствовать некоторую привычку к выступлению перед публикой. „Антара" я дирижировал наизусть, и он прошел добропорядочно и с некоторым успехом [1]). Исполненный тогда „Антар" был мною заново переоркестрован и поочищен гармонически, и партитура его, вместе с 4-х ручным переложением жены, вскоре была издана Бесселем. При переоркестровке я уничтожил 3-ий фагот и 3-ю трубу, имевшиеся в первоначальной партитуре.

Весною 1875 года я уже написал некоторое число фуг и канонов, довольно сносных, а также пробовал себя на хорах a capella. Мы наняли дачу на „Островках", на Неве, вблизи прежнего потемкинского имения, куда вскоре и переселились. (Написано в Ялте 23 июля 1893 г.).

Лето протекало довольно однообразно. В Островках я усердно занимался контрапунктом. От времени до времени совершая поездки в Петербург и Кронштадт для посещения морских музыкантских хоров и сидя на пароходе, я без устали писал контрапунктические задачи и отрывки в своей записной книжке. В это лето написаны были мною, между прочим, несколько удачных фортепьянных фуг [2]), вскоре напечатанных у Бесселя, и некоторые из хоров a capella, какие именно—не помню [3]). Так протекало лето. Мы жили в уединении, и только дважды нас посетили гости: пьянист Д. Д. Климов с женою и Кюи. В начале сентября мы возвратились в Петербург.

---

[1]) А. Фаминцын, вспоминая об этом исполнении в рецензии о концерте Б. М. Шк. (3 февр. 1876 г.), об'ясняет себе многочисленность посетителей на последнем тем, что „публику привлекла личность директора Р.-К., недавно пожавшего такие восторги в Музыкальном Обществе, когда исполнялся его „Антар". „Муз. Лист.", 1875—76 г., № 16, стр. 248.

[2]) „6 фуг для ф.-п., ор. 17". СПБ., В. Бессель.

[3]) Вероятно, Н. А. говорит здесь об ор. 13 — „Два трехголосных женских хора" на слова М. Лермонтова, изданных А. Битнером и помеченных 1875 г.

ГЛАВА XIII.

1875—76 г.

Хоры a capella. Концерты Б. М. Школы. А. Лядов и Г. Дютш. Сборники русских песен. Солнечный языческий культ. Возобновление свиданий с Балакиревым. Секстет и квинтет. Редакция партитур Глинки. Переработка „Псковитянки".

Сезон 1875—76 годов был тяжелым для моего семейства. В октябре у нас родилась дочь Соня. Жена моя заболела на несколько месяцев и не вставала с постели. Настроение было скверное; тем не менее обычные занятия мои продолжались. Консерватория, Бесплатная Школа, морские хоры,— шли своим порядком. Что же касается до занятий контрапунктом, то они перешли уже на почву сочинения. Я написал несколько смешанных, женских и мужских хоров a capella преимущественно контрапунктического характера; некоторые из них впоследствии исполнялись на домашних вечерах Бесплатной Школы и все были напечатаны [1]). Благодаря преобладанию контрапункта, которым я был тогда проникнут, многие из них носят тяжеловатый характер и трудны для исполнения; некоторые же сухи. К тяжеловатым, но тем не менее удачным, я отношу „Старую песню" (слова Кольцова), написанную в вариационной форме; легче и прозрачнее звучит хор „Месяц плывет". Верхом трудности, по контрапунктическим измышлениям и для исполнения, являются

[1]) Из дальнейшего видно, что Н. А. имеет здесь в виду: 1) свой сборник „6 хоров без сопровождения", ор. 16, напечатанный у В. Бесселя и разрешенный к печати летом 1876 г., и 2) „4 вариации и фугетта на тему русской песни", ор. 14, помеченные 1875 г. (год сочинения) и позднее изданные у А. Битнера.

4 вариации и фугетта на русскую песню: „Надоели ночи, надоскучили“ для 4-х женских голосов. Эта пиеса могла бы служить основательным сольфеджио для опытного хора, хотя написана без применения энгармонизма. Я напечатал у Бесселя также три сочиненных мною за последнее время пиески: Вальс, Романс и Фугу (cis-moll), а также передал ему для издания лучшие из моих фортепьянных фуг [1]). Однажды показал я эти фуги Ю. И. Иогансену, товарищу по консерватории, считавшемуся знатоком по гармонии и контрапункту; он ими остался очень доволен и с тех пор, как я полагаю, убедился в том, что я кое-до-чего дошел и своего профессорского звания не осрамлю. Во время занятий моих контрапунктом я спрашивал иногда у Ю. И. совета и указаний, но самых упражнений моих ему не показывал, и 6 фуг, приготовленных к печати, показал в первый, да и в последний раз. Слух о том, что я написал за лето около 50-ти фуг (число немного преувеличенное; точного числа я не припомню) и что занимаюсь вообще сильно контрапунктом дошел и до консерватории, и на меня начинали смотреть как на „строгого“ контрапунктиста и „благонадежного“ профессора, передвинув меня с крайней левой поближе к центру [2]).

В Бесплатной Школе дело шло заведенным мною порядком. Мы дали два концерта в этот сезон. Программа первого была опять классическая*) (3-го февр. 1876 г.) [3]).

Я дал отрывки из восхищавшей меня в то время мессы h moll Баха. Разучить знаменитое и труднейшее „kyrie“ было подвигом со стороны любительского хора. Отрывки из оратории „Самсон“ исполнялись в новой оркестровке, сделанной отчасти мной, отчасти моими учениками в консерватории под моим руководством. Давать „Самсона“ по оригинальной

---

[1]) „3 пьесы для ф.-п.“, ор. 15, СПБ. В. Бессель; „6 фуг для ф.-п.“, СПБ. В. Бессель.

[2]) О 60 фугах, написанных за лето 1875 г., упоминает и П. И. Чайковский в письме к Н. А. от 10 сент. 1875 г. В этом письме П. И. выражает свое исключительно теплое отношение к занятиям Н. А. „Все эти бесчисленные контрапункты, которые Вы проделали, эти 60 фуг и множество других музыкальных хитростей,—все это такой подвиг для человека, 8 лет тому назад написавшего „Садко“, что мне хотелось бы прокричать о нем всему миру“. См. Жизнь П. И. Чайковского, т. I, стр. 468.

*) См. приложение № 3.

[3]) См. рецензию А. Фаминцына в „Муз. Листке“, 1875/76 г., № 16.

партитуре, требующей большого органа, который один может пополнить вес пробелы генделевской партитуры, было невозможно, и я предпочел сделать переоркестровку с помощью своих учеников. Им это доставило отличный случай для упражнения. В концерте в качестве солисток принимали участие г-жи Скальковская (Бертенсон) и Кадмина, впоследствии окончившая самоубийством и, как говорят, подавшая этим повод Тургеневу написать его Клару Милич. В речитативах „Самсона" я немножко бедствовал, как дирижер, но все уладилось благополучно, в том числе и увертюра „Кориолан". Программу 2-го концерта я составил исключительно русскую *) (23-го марта 1876 г.).[1])

Замечу кстати, что исполнявшийся заключительный хор Бородина, славивший подвиги Игоря в эпилоге оперы, уничтоженном впоследствии, был перенесен в пролог оперы (которого часть теперь и составляет) самим автором. Теперь этот хор славит Игоря, отправляющегося в поход на половцев; эпизоды затмения солнца, прощанья с Ярославной и проч. разделяют его на две половины, окаймляющие весь пролог. В те времена всей этой середины не существовало, и хор представлял один цельный нумер довольно большого размера.

Концерт прошел гладко. Для дирижерства моего он представлял некоторые трудности. Ему предшествовали две оркестровых репетиции. Я был в эту пору иногда немного горяч, видя неисправности в деле, и помню как, на репетиции одного из концертов этого сезона, порядочно пораскричался на оркестрового капельдинера Юзефовича, забывшего что-то приготовить, так что музыканты мне за это шикали. Я унялся, конечно, потому что раздражать оркестр боялся. В другой раз, помнится, что я на спевке Школы прикрикнул на библиотекаря Школы, Буслаева, не доставившего во время ноты или что-то в этом роде. Во всяком случае не следовало бы возвышать голос и говорить слишком начальственным тоном. Любитель-библиотекарь обиделся, конечно, но дело уладилось к общему благополучию. Такие приливы начальнического тона находили иногда на меня;

*) См. приложение № 4.

[1]) См. рецензию, подписанную буквой Б. в „Муз. Листке", 1875/76 г., № 21.

должно быть, при развившемся самомнении, воскресали в памяти уроки морской службы.

В этот же сезон случилось следующее. Неразлучные друзья А. К. Лядов и Г. О. Дютш, мои талантливые ученики по консерватории, совсем юные в то время, заленились невозможным образом и совершенно прекратили посещать мой класс. Азанчевский, переговорив со мною и увидев, что с ними сладу нет, решился их исключить [1]). Вскоре после состоявшегося исключения молодые люди пришли ко мне на квартиру с обещанием заниматься и с просьбою ходатайства моего о принятии их вновь в консерваторию. Я был непоколебим и отказался наотрез. Откуда, спрашивается, напал на меня такой бесстрастный формализм? Уж не от занятий ли контрапунктом, подобно тому, как военно-морская школа вызывала во мне приливы начальственного тона? Не знаю; но приливы формализма до сих пор, подчас, преследуют меня. Конечно Лядова и Дютша следовало немедленно принять, как блудных сынов, и заколоть для них лучшего тельца. Ведь Дютш был весьма способен, а Лядов талантлив несказанно. Но я не сделал этого. Утешаться можно разве тем, что все к лучшему на этом свете—и Дютш, и Лядов стали впоследствии моими друзьями... Но возвращусь к Бесплатной Школе.

Концерт ее с русской программой приподнял снова мой кредит в глазах моих музыкальных друзей: Кюи, Стасовых, Мусоргского и проч. Оказывалось на деле, что я еще не совсем перебежчик или ренегат, что я все-таки прилежу душой к русской школе. Что же касается до Балакирева, я знаю только, что он не вполне сочуствовал моей идее дать исключительно русский концерт, и эта нелюбовь к специально-русским программам у него была и осталась навсегда. Он признавал лишь концерты смешанной русской и иностранной музыки новейшего направления и всецело русскую программу допускал лишь в исключительном случае, которого на этот раз не было. Считал ли он, что, откладывая русские произведения как бы в особый ящик от европейских, мы боимся стать наравне и в обществе с Европой и, так ска-

[1]) См. Ан. К. Лядов. Петроград. 1916 г., стр. 7 — 8. Здесь напечатано письмо М. Азанчевского к Э. Ф. Направнику по поводу исключения Лядова.

зать, выбираем себе место за особым столом или на кухне из почтительной скромности, или смотрел на чисто русские концерты, как на менее разнообразные сравнительно со смешанными—мне не удалось до сих пор выяснить. Ссылался он на последнюю причину, но мне казалось, по некоторым признакам, что через это сквозило желание быть почаще с Листом, Берлиозом и другими европейцами за одним столом. Лист, Римский-Корсаков, Бетховен, Балакирев, Кюи, Берлиоз—являясь рядом, представлялись на равной ноге; русские же, помещенные отдельно от иностранцев, как будто не пользовались этим правом. Думаю, что это так, но за истину не выдаю.

Денежные дела Бесплатной Школы за этот год уж пошли несколько хуже.—Концерт прошлого сезона дал недурный сбор, классический концерт нынешнего года дал тоже сбор порядочный, хотя и меньший против прошлогоднего; русский концерт с двумя репетициями уже дал дефицит. В Петербурге начиналось в то время вялое отношение к концертной музыке, увеличивавшееся с той поры все более и более до наших дней. Возобновление Бесплатной Школы и я, новый директор ее, заинтересовали сначала публику, но со второго сезона интерес этот уже начал охлаждаться, а русская программа видно была не по сердцу публике. Замечательно, что большой хор Бесплатной Школы, члены которого могли бы, кажется, привлечь своих знакомых, а эти знакомые могли бы поинтересоваться делом школы и поддержать ее, платной публики не привлекал. Раздобыть побольше даровых билетов хотелось всякому, а заплатить умеренную цену—никому. Так дело это стоит у нас в Петербурге и до сих пор, да и не только в Петербурге, а и во всей России то же самое.

Согласно уставу Школы, денежными ее делами и распорядительной частью заведывал совет из 8-ми членов под моим председательством. Помню, как я тогда не умел вести заседания его. Не имея понятия о юридической части, я мало был осведомлен о порядке составления протоколов, подачи голосов, о согласии мнений, об оставлении при особом мнении и т. п. Дело у нас велось безукоризненно честно, но подчас халатно, и помню я, как однажды член совета П. А. Трифонов (впоследствии мой частный ученик, а позже один из близких мне друзей) вышел из состава совета

Школы, ссылаясь на наши халатные отношения, и вероятно был прав. На общих собраниях для чтения отчета и выбора членов совета я тоже бедствовал, и административные дела мне были не по вкусу. Кроме вышеописанных занятий в сезон 1875—76 г. г. у меня подвернулось одно новое для меня дело. Уже с прошлого года я сильно стал интересоваться русскими народными песнями; я просматривал всевозможные сборники, которых, кроме чудесного балакиревского, до той поры знал мало. У меня явилась мысль самому составить сборник. Теперь же я получил предложение от Т. И. Филиппова, большого любителя русских песен, отлично певшего их когда-то, но совсем не музыканта, записать с его пения известные ему песни и составить для него сборник с фортепьянным аккомпаниментом. Предложение это было сделано Т. И. Филипповым мне, по указанию Балакирева [1]). Балакирев, в эпоху своего отчуждения ото всех, стал очень близок к Т. И., с которым кажется сошелся на религиозном поле Слухи о превращении Балакирева в набожного человека распространились уже повсюду. О Филиппове давно было известно как о человеке, прилежащем к православию и к церковным делам. Еще в былые времена Балакирев рассказывал в виде анекдота шутовское повествование „о прехождении честных клаш с Болвановки на Живодерку". История, изобретенная кажется Щербиною и заключавшаяся в том, что Т. И. Филиппов, будучи в Москве, в гостях у Погодина на Болвановке, позабыл свои калоши; но за его, яко бы, исполненную святости жизнь, „честные клаши" сами пришли на его квартиру на Живодерке. Вследствие чего, якобы, и был установлен праздник „прехождения честных клаш с Болвановки на Живодерку". При настоящем душевном состоянии близкие отношения между Балакиревым и Филипповым были весьма естественны.

Итак Т. И. обратился ко мне с просьбою записать с его пения русские песни, что я и сделал в несколько сеансов.

---

[1]) Т. И. Филиппов пишет в предисловии к сборнику: „При благосклонном посредстве М. А. Балакирева судьба моих напевов отдана была в руки родного ему по духу художника Н. А. Римского-Корсакова, который на переделку их положил много дорогого для него времени и добросовестных усилий и которому я приношу глубокую и искреннюю признательность за осуществление давней и никогда не покидавшей меня мечты..."

Он владел уже весьма бренными остатками голоса, как говорят, хорошего в былое время, когда он, любя русские песни, сходился с лучшими певцами их из простонародья, перенимал у них песни, а иногда и состязался с ними. 40 песен, записанных мною от него, были преимущественно лирического характера (голосовые и протяжные), иногда казавшиеся мне испорченными солдатчиной и фабричным элементом, а иногда и чистые. Обрядовых и игровых песен между ними сравнительно было мало; меня же особенно занимали эти последние песни, как наиболее древние, доставшиеся от языческих времен и в силу сущности своей сохранившиеся в наибольшей неприкосновенности. Мысль о составлении своего собственного сборника, со включением туда наибольшего, по возможности, числа обрядовых и игровых песен, все более и более занимала меня. Сделав запись песен Филиппова, точностью которой он остался доволен, я гармонизировал их дважды, так как первой гармонизацией доволен не был, находя ее недостаточно простой и русской. Сборник песен Филиппова был издан у Юргенсона года через два после составления его с предисловием собирателя [1]).

Свой собственный сборник я составлял исподволь [2]). Во-первых, я взял в него все, что нашел лучшего в старых сборниках Прача и Стаховича, составлявших библиографическую редкость. Песни, взятые оттуда, я изложил с более верным ритмическим и тактовым делением и сделал новую гармонизацию. Во-вторых, я поместил в свой сборник все песни, запомненные мною от дяди Петра Петровича [3]) и матери, которые слышали эти песни в 1810—20 г.г. в местностях Новгородской и Орловской губерний. В третьих, я записывал песни от некоторых своих знакомых, к музыкальному слуху и памяти которых имел доверие, напр., от Анны Ник. Энгельгардт,

---

[1]) 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н.А. Римским-Корсаковым. Москва, П. Юргенсон. б. г. 8°, ценз. разр. 2/VI 1882 г.

[2]) Н. А. работал над собственным сборником, начиная с 1875 г. Вот его полное название: „Chants nationaux russes recueillis par N. Rimsky-Korsakow. Посвящается В. В. Стасову. Сборник русских народных песен, составленный Н. А. Римским-Корсаковым ор. 24 (1876 г.). Ч. I—II СПБ. у В. Бесселя", 8°. Предисловие датировано ноябрем 1877 г. Ср. письмо В. В. Стасова к Н. А. от 17/VII 1876 г. и Мусоргского к Н. А. от 15 мая 1876 г.

[3]) См. стр. 28 этой книги.

С. Н. Кругликова, Е. С. Бородиной, Мусоргского и других. В четвертых, записывал песни от прислуги, бывшей родом из дальних от Петербурга губерний. Я строго избегал всего, что мне казалось пошлым и подозрительной верности. Однажды (это было у Бородина) я долго бился, сидя до поздней ночи, чтобы записать необыкновенно капризную ритмически, но естественно ливущуюся свадебную песню („Звон Колокол") от его прислуги Дуняши Виноградовой, уроженки одной из приволжских губерний. Я много бился с гармонизацией песен, переделывая ее на все лады. Составление сборника заняло у меня, между прочими делами, около двух лет. Песни я расположил по отделам. С начала поместил былины, потом протяжные и плясовые песни; затем следовали песни игровые и обрядовые в порядке цикла языческого поклонения солнцу и соответственно сему расположенных празднеств, до сего времени кое-где уцелевших. Сперва шли весенние песни, далее русальные, троицкие и семицкие; потом летние хоровые и наконец свадебные и величальные. Прочитав кое-что по части описаний и исследований этой стороны народной жизни, напр. Сахарова, Терещенку, Шейна, Афанасьева, я увлекся поэтической стороной культа поклонения солнцу и искал его остатков и отзвуков в мелодиях и текстах песен. Картины древнего языческого времени и духа его представлялись мне, как тогда казалось, с большой ясностью и манили прелестью старины. Эти занятия оказали впоследствии огромное влияние на направление моей композиторской деятельности. Но об этом после.

Если не ошибаюсь, то к концу сезона 1875 — 76 года я стал, после долгих лет промежутка, посещать от времени до времени Балакирева, начинавшего тогда как бы оттаивать после продолжительного замороженного состояния [1]). Поводом к этим возобновленным посещениям были, во-первых, сношения с Филипповым с целью записыванья песен; во-вторых, затеянное Л. И. Шестаковой издание партитур „Руслана" и „Жизни за царя", редакцию которых взял на себя Балаки-

[1]) Стасов пишет Н. А. (17/VII 1876 г.): „Балакирев на-днях сказал Людмиле . . . . . , что с величайшим восхищением и энергией работает над „Тамарой" и надеется скоро ей все сыграть. Но из нас ровно никого не хочет видеть, а то с ним будут говорить про музыку, чего он ни за что не хочет. Впрочем, обо всем справляется с интересом".

рев, а меня и А. К. Лядова, в то время уже не числившегося учеником консерватории, пожелал иметь сотрудниками [1]); в третьих, уроки теории музыки разным частным лицам, рекомендованные мне Балакиревым, послужили поводом к нашим свиданиям. По поводу этих уроков я должен, однако рассказать кое-что.

До сих пор моим единственным частным учеником по гармонии был И. Ф. Тюменев (впоследствии автор некоторых переводов и повестей, а также нескольких романсов) [2]). Занимаясь гармонией и контрапунктом сам, я находил для себя полезным и приятным иметь ученика по этой части, которому сообщал по возможности систематично сведения и приемы, приобретенные мной путем самообучения. Теперь же, когда занятия мои контрапунктом и гармонией стали известны и музыкальных сферах, я начинал прослывать „теоретиком", несмотря на то, что в сущности всегда был практиком и только. При словах „теория музыки" и „теоретик" в умах людей, незнакомых с этим близко, даже у музыкальных талантов, которых миновала почему-либо чаша сия, поднимается какое-то весьма сумбурного свойства представление. Такое сумбурное представление очевидно возникло и у Балакирева. В те времена в Петербурге начала распространяться мода у дилетантов, и в особенности у играющих на фортепьяно дам, к занятию „теорией музыки". Балакирев, имевший в это время вновь не мало фортепьянных уроков, в особенности между дамами-любительницами, начал им рекомендовать меня в качестве учителя теории музыки, и я приобретал уроки один за другим. Мои ученики и ученицы (последних было более, чем первых) очевидно сами не знали чего хотели. Занятия наши заключались в прохождении элементарной теории и начала практической гармонии (большей частью по учебнику Чайковского). Большинство этих учениц и учеников сопротивлялось занятию сольфеджио и развитию слуха, а потому эта пресловутая теория не стоила, в сущности, выеденного яйца. Тем не менее, они рвались заниматься этой теорией в сухомятку, частенько проводя весь урок в разговорах о музыке вообще. Платя довольно большие деньги за свои уроки теории, они предпочитали брать их у меня, прибегая, так

[1]) Об этой работе см. дальше, стр. 183 и сл.

[2]) О нем ср. дальше гл. XXV и XXVII этой книги.

сказать, к якобы лучшему источнику и не понимая того, что вовсе нет надобности учиться читать у литератора, а арифметике—у астронома и т. п. Я высказывал Балакиреву жалобы, что ученицы, рекомендованные им, часто оказывались вовсе неспособными, и я предпочел бы лучше отказаться от некоторых уроков в виду бесполезности занятий. Балакирев обыкновенно говорил, что отказывать никогда никому не следует и что надо давать каждому хоть немногое то, что он в состоянии воспринять. Эта малоартистическая логика, однако, успокаивала меня, и я имел довольно много уроков в течение десятка последующих лет. Филипповские песни, затевавшееся издание партитур Глинки и уроки в домах, близких или знакомых Балакиреву, сблизили меня с ним вновь, тем более, что он начинал уже оправляться и выходить из своего замкнутого положения. Но я нашел однако, в нем большую перемену, о которой поговорю после. (Написано в Ялте 25 июля 1893 г.).

В 1876 г. Русское Музыкальное Общество об'явило конкурс на написание пиесы для камерной музыки[1]). Мне захотелось написать что-нибудь на этот конкурс и я принялся за струнный секстет A-dur. Я начал его в Петербурге, а окончил летом, на даче в Каболовке, где мы жили в родственном кружке вместе с В. Ф. Пургольдом и сестрами моей жены А. Н. Молас и С. Н. Ахшарумовой. К этому времени жена моя уже оправилась от болезни.

Секстет вышел у меня в пяти частях. Я уже меньше гонялся в нем за контрапунктом; но Allegretto scherzando (2-я часть) я написал в виде весьма сложной шестиголосной фуги и нахожу его, по технике, весьма удачным. Фуга вышла двойная и даже с контрапунктом в дециме. В трио скерцо (3-я часть) я тоже применил форму 3-х голосной фуги для 1-ой скрипки, 1-го альта и 1-го виолончеля в темпе тарантеллы, при чем остальные три инструмента все время аккомпанируют фуге аккордами pizzicato. Adagio вышло мелодично, с весьма

---

[1]) Извещение об этом конкурсе, об'явленном от Главной дирекции русск. муз. общества напечатано в „Музыкальном Листке" В. В. Бесселя от 28 апреля 1876 г., стр. 350—351, (№ 22), при чем крайним сроком представления пьес определяется 15 сент. того же года, а сроком об'явления вердикта—1/XI 1876 г.

Постановление конкурсной комиссии см.стр. 192, прим. к ней.

мудреным аккомпаниментом. Первою и последнею частями я сам доволен был менее. В конце концов, сочинение вышло хорошее технически, но в нем я еще был пока не я. Окончив секстет мне захотелось написать для этого же конкурса квинтет для фортепьяно с духовыми инструментами; из сих последних я выбрал — флейту, кларнет, валторну и фагот. Я написал его в трех частях. Первая часть вышла в бетховенско-классическом роде; вторая — Andante—заключала в себе недурное фугатто духовых, аккомпанируемое свободным голосом у фортепьяно. Третья часть—Allegretto vivace,—в форме рондо, представляла одно интересное место: подход к 1-ой теме после средней части. Флейта, валторна и кларнет, поочереди, делают виртуозные каденции, сообразно характеру инструментов, и каждая из них прерывается вступлением фагота октавными скачками; после каденции фортепьяно, на таких же скачках фагота, вступает наконец 1-ая тема. Это сочинение, не выражая все-таки моей индивидуальности, во всяком случае свободнее и привлекательнее секстета. Секстет и квинтет, переписанные начисто переписчиком, были отправлены мною с какими-то девизами в дирекцию Р. М. Общества. В течение лета я написал еще несколько мужских трехголосных хоров a capella, изданных потом у Битнера, а впоследствии перешедших в собственность Беляева. За перечисленными сочинениями и работами над сборниками песен прошло описываемое лето, а осенью, по переселении на прежнюю квартиру в Петербурге, потекла обычная музыкальная жизнь. (Написано в Ялте 26 июля 1893 г.).

С осени у меня начались уже довольно частые свидания с Балакиревым. Я говорил уже, что нашел в нем разительную перемену. Еще в прошлый сезон, или даже в предпрошлый, В. В. Стасов, встретивший его однажды на улице, говорил: „Балакирев не тот, не тот; и взгляд его глаз не тот уже, что прежде". Посещая его я увидел в его обстановке много нового, небывалого. В каждой комнате в углу были образа и перед ними теплились лампадки. Его спальня была тщательно заперта и, входя туда при посторонних, Балакирев торопился затворять за собою дверь, при чем в щель двери виднелась таинственная темнота, освещаемая лишь мерцанием лампадки. Я слышал часто от него, что он только что вернулся от вечерни или всенощной; когда же случалось проходить

с ним мимо церквей, он быстро крестился, приподнимая шляпу; при шуме грома он наскоро крестился тоже, стараясь, чтобы другие этого не видели и чуть ли не делал того же при зевоте. Когда называли кого-нибудь по имени, и если имя это было не из совсем обыденных, то он сейчас же припоминал, когда должны праздноваться такие именины, твердо называя несколько чисел в году, когда празднуются святые, носившие это имя. Он бросил курить и перестал есть мясо, а рыбу ел, почему-то, только „уснувшую", а не колотую. Меховых вещей у него не было, в самые сильные холода ходил он в каком-то осеннем пальто, тщательно обвязывая шею и бороду шарфом. При этом те же красные перчатки, чай с малиной, те же приказания прислуге: „Марья, затопите печку". — „Нет, постойте, поставьте прежде самовар и сходите в булочную, а потом затопите печку, да узнайте, какой сегодня дворник у ворот".—„Марья! заприте форточку в кухне". И т. п. приказания, беспрестанно отвлекавшие его от дела или беседы, так что становилось тяжело и за него, и за себя. У него явилось с этих пор какое-то неумение или невозможность сосредоточиться. О чем бы с ним ни говорить и каким бы делом ни заниматься, он отрывался каждую минуту для всяких мелочных и будничных забот. Довольно большой дворовый пес „Дружок" доставлял ему для этих отрываний и будничной суеты не мало материала. Во время прогулок забота о поведении этого пса и его нравственности, отклонение от ухаживанья за собачьим прекрасным полом, доходили до того, что он таскал эту громаду иногда и на руках. Дворникам же, отгонявшим совавшего всюду свою морду пса, обыкновенно делались соответствующие внушения. Любовь и милосердие к животным доходили у него до того, что когда в комнате попадалось какое-нибудь скверное насекомое, напр., клоп, то он его ловил осторожно и выбрасывал за форточку, приговаривая: „Иди себе, миленький, с богом, иди!" Вообще чудно все это было, но многое представлялось мне не безусловно новым; я узнавал многие прежние его черты, но только принявшие какие-то совсем уже причудливые формы. Я тщательно избегал с ним всяких религиозных разговоров, но однажды, сказавши известную поговорку: „на бога надейся, а сам не плошай", привел его этим в некоторое раздражение. Однако, мне хорошо известно,

что с некоторыми знакомыми, начавшими его посещать в этот период, напр. с Трифоновым и Лядовым, он вел религиозные разговоры, при чем обыкновенно налегал на недомыслие и скудоумие людей, смотрящих иначе чем он. Такой прием он, впрочем, и всегда любил употреблять при спорах: „Да этак может говорить какой-нибудь глупенький такой-то, или малодушный такой-то", и т. д. Вообще нетерпимость по отношению к людям, несогласным с ним в чем-либо или вообще действующим и мыслящим самостоятельно, в ином, чуждом ему, направлении, была попрежнему велика, и эпитет „прохвост", раздаваемый направо и налево, не сходил у него с языка. К этому любезному его эпитету присоединился еще один новый — „жид". Он заподозривал у всех, кого он не любил, еврейское происхождение, жидов же ненавидел за то, что они распяли Христа. Частенько религиозные разговоры с людьми которых он любил, кончались просьбою: „Пожалуйста ну для меня, перекреститесь; один только раз перекреститесь. Ну попробуйте". Он очевидно веровал в чудотворную силу крестного знаменья и уповал, что осененные крестом могут, в силу этого чудотворного действия, невольно переменить образ мыслей. Обыкновенно эта просьба перекреститься не исполнялась, так как противоположная сторона, во всяком случае, уважала символ религиозных убеждений, и Балакирев оставался при своей вере в то, что еслиб они исполнили его просьбу, то чудо духовного перерождения совершилось бы весьма вероятно или даже наверно. Любил он зазывать своих друзей с собой и в церковь, где он оказывался знатоком всех подробностей по части священных предметов и порядка службы. Он был знаком не только уже со всеми попами и дьяконами, но и с дьячками и сторожами. При расставаньи с гостем, с которым он был в хороших отношениях, он говорил: „прощайте, Христос с Вами". Вся эта смесь—христианской кротости, злоязычия, скотолюбия, человеконенавистничества, художественных интересов и пошлости, достойной старой девы из странноприимного дома, поражала в нем всякого, видевшего его в те времена. Но этим странностям суждено было развиться впоследствии в еще большие несообразности, между которыми стали просвечивать многие новые, совсем уж не комические свойства, таившиеся в нем издавна, но светившие во время оно совсем иными лучами.

Людмила Ивановна Шестакова, боготворя память своего гениального брата, задумала издать на свой счет полные оркестровые партитуры его опер, составлявших издательскую собственность фирмы Стелловского, с тем, что выговорив себе право воспользоваться известным числом экземпляров, этих партитур, все остальное количество она предоставляла попрежнему в полную собственность фирмы. Издание должно было состояться под верховной редакцией Балакирева, пригласившего для этого на помощь меня и А. К. Лядова, в то время уже не числившегося учеником консерватории, с которым Балакирева познакомил вероятно И. А. Помазанский. Оригинальной полной партитуры „Руслана" не существовало, и мы воспользовались списком оной, имевшимся у Дмитрия Васильевича Стасова и, яко бы, проверенным самим Глинкой. Конечно подобная проверка автором была весьма поверхностная, и партитура содержала в себе достаточное число описок и недоразумений, которые и вынырнули при нашем просмотре. Гравированье производилось у Редера в Лейпциге, а мы просматривали переписанные для этого копии (а многое и сами переписывали) и читали корректуры. Сначала был редактирован „Руслан", а потом „Жизнь за царя" [1]). Вся эта работа заняла у нас около 2-х лет, а на мою долю досталась и оркестровка музыки на сцене, исполняемой военным оркестром в „Руслане". Мы с Балакиревым оказались плохими корректорами (лучшим из нас был Лядов) и выпустили обе партитуры с многочисленными и важными ошибками. Напр. в антракте ко 2-му действию „Руслана" была пропущена даже целая фраза скрипок. Некоторые исправления, сделанные Балакиревым, кажутся мне весьма подозрительными, как напр. фразы фагота в романсе „Она мне жизнь" или вставленный им военный барабан в первом „Славься". В оригинальной партитуре Глинки находилась строчка с надписью: „барабан", но нот на ней написано не было, и ритмические фигуры барабана были вставлены Балакиревым от себя, на том основании, что Глинка-де

[1]) В общей сложности эта работа растянулась не менее, чем на 4 года. Предисловие к печатной партитуре „Руслана" датировано 1878 г., а издание партитуры „Жизни за царя", как видно из даты на титульном листе, относится к 1881 г. В переписке Балакирева с Н. А. (письма XV — CXIX) можно найти многочисленные отзвуки этой работы.

забыл его вписать. Подобные исправления, якобы, недоразумений Балакирев весьма любил делать, и я думаю, что когда-нибудь, впоследствии, партитуры опер Глинки будут изданы вновь, после тщательного пересмотра добросовестным и знающим музыкантом. Мы с Лядовым, подпадая под влияние Балакирева, часто пели с ним в одну ноту при работе над операми Глинки. Теперь, однако, я смотрю на это иначе и далеко не восхищаюсь делом наших рук. С своей стороны, при оркестровке для военного оркестра соответствующих частей в Руслане, я поддался увлечению и сделал многое непрактично. Напр., в интродукции 1-го действия оркестр на сцене, по желанию Глинки, должен был быть медный; я так и сделал, но взял для этого целый медный хор в его полном составе, каковой принят в наших гвардейских полках. Для 4-го акта, опять согласно намереньям автора, я сделал оркестровку на смешанный хор деревянных и медных духовых, опять в полном составе, принятом в гвардии. Таким образом, для исполнения „Руслана" являлась надобность в целых двух разнородных полковых хорах музыки. Едва ли этого желал сам Глинка! Но это еще не все. В 5-ом действии я имел неосторожность соединить оба хора в их полном составе—медный и смешанный вместе. От этого получилась звучность такой силы, перед которой не может устоять никакой театральный оркестр, что об'явилось однажды, когда Балакирев исполнял финал „Руслана" в концерте целиком. Темы и все фигуры струнных были совершенно заглушены военными хорами, исполнявшими свои партии в моей оркестровке. К партитурам опер Глинки были приложены также и арранжировки для одного театрального оркестра нумеров, исполнение которых, по партитуре Глинки, требовало военного оркестра на сцене. Эти арранжировки были сделаны Балакиревым прекрасно, за исключением лишь напрасного применения в них натуральных медных инструментов, в чем Балакирев, по обыкновению, силен не был, руководствуясь берлиозовским Traité, а не практическим знанием. Эти арранжировки звучат, однако, превосходно и верно передают глинкинскую мысль. Исключение составляет конец восточных танцев, в котором хроматические фигуры духовых присочинены Балакиревым, хотя и в духе Глинки. Издание партитуры „Руслана" вышло роскошное;

„Жизни за царя" гораздо проще и менее изящное. Конечно оба эти издания были весьма почтенным и полезным делом, затеянным по мысли и на средства сестры композитора и выполненным нами. Но наши прегрешения, во всяком случае, были значительны, и Глинка ждет в будущем окончательного исправления этого издания, над которым мы много потрудились, но к которому относились иногда слишком легкомысленно и самонадеянно. Лишь только упомянутое издание вышло из печати, как найдены были многие опечатки и неточности. Направник, начавший дирижировать оперы Глинки по нашим партитурам, не исправлял, однако, фразы фагота в романсе Ратмира согласно новой партитуре, а оставлял его играть по старому,—и это было верно. Равным образом он не решался и ввести барабан, с'импровизированный Балакиревым в первом „Славься",—и это тоже было основательно. Пропущенную в партитуре фразу скрипок, в антракте ко 2-му действию, *скрипачи преспокойно играли*, так как партии их были списаны со старой театральной партитуры. Воображаю, как Направник ядовито усмехался своим разноцветным глазом (один глаз у него—полукарий-полусерый), когда не видел в нами редактированной партитуре необходимой фразы! По выходе в свет этого издания Балакирев, узрев некоторыя опечатки и подправив их, настоял вскоре на новом издании (с тех же досок) партитуры „Руслана" перед Гутхейлем, в руки которого перешли в то время сочинения Глинки. Но во втором издании, за исключением десятка *полтора ошибок*, исправленных Балакиревым, все-таки оставался целый легион ошибок неисправленных. Партитура же „Жизни за царя" содержит до сих пор*) в полной неприкосновенности все пропущенные нами опечатки.

Занятия партитурами Глинки были для меня неожиданною школою. И до этих пор я знал и боготворил его оперы; но, редактируя печатавшиеся партитуры, мне пришлось пройти фактуру и инструментовку Глинки до последней ничтожной мелкой нотки. Пределов не было моему восхищению и поклонению гениальному человеку. Как у него все

*) Писано в 1893 году (примеч. автора).

тонко и в то же время просто и естественно! И какое знание голосов и инструментов! Я с жадностью вбирал в себя все его приемы. Я изучал его обращение с натуральными медными инструментами, которые придают его оркестровке несказанную прозрачность и легкость, я изучал его изящное и естественное голосоведение. И это было для меня благотворной школой, выводившей на путь современной музыки, после перипетий контрапунктики и строгого стиля. Но ученье мое видно еще не окончилось. Параллельно с занятиями „Русланом" и „Жизнью за царя" я принялся за переработку „Псковитянки". (Написано в Ялте 28 июля 1893 г.).

Первою моею мыслью было написать пролог, совершенно отброшенный раньше, но играющий такую видную роль в драме Мея. За этим следовала мысль дать роль Четвертке Терпигореву, приятелю Михайлы Тучи, и вместе с сим расширить партию Стеши (дочери Матуты); таким образом, в опере должна была явиться комическая или по крайней мере веселая пара. Балакирев настаивал на том, чтобы в 4-ом действии, в 1-ой картине которого дело происходит в виду Печерского монастыря, я вставил хор калик перехожих в виде песни об Алексее божием человеке. Напевом должна была служить подлинная мелодия этого стиха из сборника Т. И. Филиппова. Я полагаю, что Балакирев настаивал на этой вставке в виду красивого напева и по склонности своей к угодникам и духовному элементу вообще. Хотя подобная вставка была мотивирована лишь тем, что дело происходит вблизи монастыря, тем не менее я поддался настоятельным увещаниям Балакирева, который, забрав себе что-либо в голову, обыкновенно с упорством добивался этого во что бы то ни стало, в особенности в области чужих дел. Я поддался по старой памяти, со свойственною мне уступчивостью, его влиянию. Но допуская эту вставку мне захотелось и развить ее побольше. Я придумал следующее. После хора калик перехожих, расположившихся около пещеры юродивого Николы, должна была появиться царская охота с Иваном Грозным во главе, застигнутая налетевшей грозой, во время которой юродивый старец грозит царю за пролитие неповинной крови, после чего суеверный Иван в страхе спешит удалиться вместе со свитою, а калики перехожие вместе с Николой проходят в монастырь. Гроза

стихает, и при последних отдаленных раскатах грома слышится песня девушек, идущих по лесу и потерявших Ольгу. Отсюда действие должно было идти как прежде, без существенных изменений. Балакирев одобрил мою мысль, благодаря которой осуществлялась любезная ему идея вставить песню про Алексея божия человека. Сверх того он настаивал на замене финального хора, который он терпеть не мог, другой, новой музыкой на слова: „Господь единый воскрешает мертвых". Он настаивал на переработке „Псковитянки" и на вставках говоря, что так как я, по его мнению, больше оперы не напишу, по крайней мере равной „Псковитянке" по достоинству, то следует заняться ею и отделать ее надлежащим образом. На чем основано было такое предположение—я не знаю, но полагаю, что внушать подобные мысли автору, не стоящему еще одной ногой в гробу, не следовало бы. Другой на моем месте и в самом деле бы ему поверил. Но я не был расположен тогда раздумывать о своей будущности, а просто желал переработать мою оперу, неудовлетворявшую меня своей музыкальной фактурой. Я чувствовал в ней гармонические преувеличения, я сознавал несвязность и расшитость речитативов, недостаток пения в местах, где оно должно бы было быть, недоразвитость и длинноты форм, отсутствие контрапунктического элемента и т. д., словом, я сознавал, что моя тогдашняя композиторская техника была недостойна моих музыкальных идей и прекрасного сюжета. Инструментовка моя с нелепым выбором строев валторн и труб (2 corni in F и 2 in C; трубы in C), с отсутствием разнообразия скрипичных штрихов, с отсутствием звучного forte тоже не давала мне покою, несмотря на то, что за мною установилась слава якобы опытного оркестратора. Кроме перечисленных выше вставок, прибавлений и изменений, я предполагал: расширить сцену игры в горелки, совершенно переделать ариозо Ольги в 3-ем действии с его острыми диссонансами, вставить арию Ивана Грозного в последней картине, написать небольшую характерную сценку игры мальчишек в бабки и перебранки с ними Власьевны, ввести разговор царя со Стешей во время женского хора в 3-ем действии, прибавить, где возможно, голосовые сочетания и ансамбли, очистить все и сократить длинноты и переработать увертюру, в заключе-

нии которой адские диссонансы не давали мне теперь покою. Я принялся, и в течение полутора года, т.-е. приблизительно к январю 1878 года весь труд был мною выполнен[1]): пролог был сочинен, равно и новая сцена у Печерского монастыря, равно и все вставки и переделки были сделаны, и полная партитура новой „Псковитянки" была готова. Работу эту нельзя было не признать совершенной скоро, а это потому, что теперь я владел техникою сочинения. При этом надо принять во внимание, что партитуру я писал тогда весьма тщательно и отчетливо, что до известной степени берет много времени. Пролог вышел у меня написанным тем способом письма, которым написана была „Псковитянка". Партия Веры, в которую вошла и колыбельная песня, сочиненная мною в 1867 году и изданная в числе моих романсов, содержала в себе много певучести. Темпы и размеры пролога были разнообразны, а музыкальная ткань была хорошо связана и сплочена, не представляя собой насильственно сшитых кусков. В рассказе Веры про дорогу в Печерский монастырь мною была взята музыка из 4-го действия оперы, когда Ольга появляется в лесу близ этого монастыря. Вход боярина Шелоги был довольно характерен, и заключение драматично. Прологу предшествовала небольшая увертюра, начинавшаяся удачной фанфарой труб в русском духе, повторявшихся потом за сценой перед входом боярина Шелоги. Настоящая же, большая увертюра должна была исполняться после пролога перед первым актом оперы. В оперном письме я сделал несомненные успехи, и в прологе, как сочинении новом, они были заметны. Но в дальнейшем ходе оперы чувствовалась значительная тяжесть от переделок фактуры. Стремление к контрапунктичности, к обилию самостоятельных голосов ложилось тяжелым бременем на музыкальное содержание. Были и удачные переделки; так напр., ариозо Ольги в 3-ем действии выиграло в певучести и искренности выражения. Финальный хор с со-

[1]) В. Стасов в письме к П. И. Чайковскому от 27 апр. 1877 г. сообщает в P. S. „По словам Балакирева и Бородина, Р.-К. сочинил теперь очень много превосходных вещей. Римлянин просил меня не настаивать теперь, чтобы он показал мне все эти вещи, и сказал, что очень, очень скоро покажет мне все разом, потому что все-таки еще то и се подправляет". „Р. М.", 1909 III, п. XVI.

вершенно новой музыкой семиголосного сложения, с нарастанием голосов на слове „аминь", весьма нравился Балакиреву и был написан в Des-dur ему в угоду. Ария царя Ивана в фригийском ладе была певуча, но вызывала замечания со стороны некоторых, утверждавших, почему-то, что Грозный петь арию не должен. Что же касается до новой сцены у Печерского монастыря, то хор калик, написанный фугообразно, нравился Балакиреву и многим; равным образом я сам доволен был, и многие другие, входом царской охоты и грозой, написанной отчасти под влиянием сцены в африканском лесу в „Троянцах" Берлиоза. Но партия юродивого Николы была слаба безусловно, будучи приписана на оркестровом фоне грозы и представляя собой бессодержательный голос и мертвую, сухую декламацию.

Исполнение пролога целиком под фортепьяно состоялось у меня. Партию Веры пела А. Н. Молас, Надежды—О. И. Веселовская (одна из деятельных членов Б. М. Школы); партию боярина Шелоги пел Мусоргский. Пролог хвалили, хотя более или менее сдержанно, Кюи, Мусоргский и Стасов; Балакирев же относился к нему равнодушно, равно и ко всей опере в ее новом виде, за исключением хора калик, грозы и финального хора [1]). Что же касается до прочих переделок и вставок в „Псковитянке", то Мусоргский, Кюи и Стасов одобряли их, но относились в общем сухо и сдержанно к ее новому виду. Жена моя как будто тоже сожалела о ее прежней форме и мало сочувствовала ее изменениям. Все это меня несколько огорчало, конечно, а главное я чувствовал и сам, что в новом виде опера моя длинна, суха и тяжеловата, несмотря на лучшую фактуру и значительную технику. (Написано в Ялте 30-го июля 1893 г.). Инструментована она была на натуральные валторны и трубы. Теперь это были действительно натуральные инструменты, а не прежние никуда не годные партии, каковые были в моих старых писаниях. Тем не менее, изысканная гармония и модуляции „Псковитянки" в сущности требовали медных инструментов хроматических и я, искусно вывертываясь из затруднений, представляемых натуральными инструментами, все-таки нанес ущерб звучности и естественности орке-

[1]) Ср. предыдущее примечание.

стровки моей оперы, музыка которой, задуманная первоначально без расчета на натуральные валторны и трубы, не ложилась на них естественным образом. Во всем прочем в инструментовке был шаг вперед: струнные играли много и с разнообразными штрихами, а forte было звучно, там где не мешали мне натуральные медные инструменты. Тесситура голосовых партий была повышена, и это было хорошо. По окончании работы над „Псковитянкой“ в 1878 г. я написал в дирекцию импер. театров о желании своем видеть ее на сцене в новом виде[1]). Лукашевич уже вышел в это время из дирекции, и дела ее ведал единолично барон Кистер. На какой-то репетиции последний спросил Направника, видел ли он мою новую партитуру? Тот отвечал, что нет. Тем дело и кончилось, и „Псковитянка“ возобновлена не была. Я, признаюсь, был недоволен отношением Направника и его ответом; но виноват ли был Направник, что ответил так коротко и сухо? Трудно было бы ожидать, чтобы он сказал что-либо в мою пользу, не зная моей партитуры и видя, что я его обхожу. Он был тысячу раз прав. Всякая неудача обыкновенно огорчает нас; но в этот раз я огорчен был мало. Я точно чувствовал, что это к лучшему, и что с „Псковитянкой“ следует подождать. Зато я чувствовал тоже, что курс учения моего окончен, и мне следует предпринять что-нибудь новое и свежее.

[1]) Черновик заявления на имя бар. К. К. Кистера сохранился в бумагах Н. А. В этом заявлении перечисляются главные изменения и дополнения, внесенные в „Псковитянку“.

ГЛАВА XIV.

1876—77.

Разные сочинения. Судьба секстета и квинтета. 3 концерта Б. М. Школы 2-я симфония Бородина. Зачатки „Майской ночи". Конкурс на хоры. Вечера Б. М. Школы. Наш музыкальный кружок. Образ жизни Бородина. Увертюра и антракты к „Псковитянке".

В течение 1876—77 годов мною были сочинены, что называется „между прочим", вариации для гобоя на тему романса Глинки „Что красотка молодая" [1]) и концерт для тромбона; обе пиесы с сопровождением духового (военного) оркестра. Эти вещи были исполнены в кронштадтских концертах соединенных хоров морского ведомства под моим управлением, гобоистом Ранишевским и тромбонистом Леоновым. Солисты имели успех, но пиесы сами по себе прошли незамеченными, как и все, что исполнялось в Кронштадте, где музыкальное развитие публики находилось еще на той стадии, когда именами композиторов, да и самими сочинениями не интересуются, а многим не приходит даже в голову вопрос,—есть ли у сочинения композитор? „Музыка играет", „молодцом сыграл", дальше этого в Кронштадте не шли. — Написаны эти сочинения были во-первых, с целью дать в концерте сольные пиесы менее избитого характера, чем это всегда случается; во-вторых, чтобы самому овладеть неведомым мне виртуозным стилем с его solo и tutti, каденциями и т. п. Финал концерта для тромбона вообще был не дурен и эффектно инструментован. Третьим и последним сочинением моим этой категории был Concertstück для клар-

[1]) Рукописная (карандашная, автографная) партитура вариаций для гобоя датирована 28 января 1878 г.

нета с сопровождением военного оркестра; но пиеса эта в кронштадтских концертах исполнена не была, так как мне не понравилось ее тяжелое сопровождение при пробе на репетиции. В этом же сезоне (76—77 гг.) я написал 4 вещицы для фортепьяно, изданные Битнером: Impromptu, Novellette, Scherzino и Etude. Что же касается до судьбы, постигшей мой секстет и квинтет, то с ними произошло следующее. Конкурсная комиссия признала достойным премии трио Направника с девизом: „бог любит троицу"; мой секстет признала заслуживающим одобрения, а квинтет вместе с прочими вещами других авторов, представивших свои сочинения на конкурс, оставила без внимания [1]). Говорят, что трио Направника было прекрасно сыграно с листа Лешетицким перед комиссией, чтение же моего квинтета досталось на долю Кросса, плохого чтеца, который его и провалил так, что пиеса не была сыграна даже до конца. Если бы квинтету более повезло с исполнением, то он, наверно, обратил бы на себя внимание судей. Провал его на конкурсе был во всяком случае незаслуженным, ибо когда впоследствии он был исполнен в собрании СПБ. Общества Камерной Музыки Ю. Гольдштейном, то слушателям понравился весьма значительно.

Что касается до секстета, то великий князь Константин Николаевич, который вообще симпатизировал мне, встретив меня однажды в консерватории сказал: „как жаль, что мы не знали (при присуждении премий), что этот секстет твой (он говорил мне, по старой памяти, ты); очень, очень жаль". Я поклонился. Из этого можно заключить, как велось дело конкурсов в Р. М. Обществе в те времена. При этом вспоминается мне и конкурс на оперу „Кузнец Вакула", когда в комиссии ни для кого не было тайной, что одно из сочинений—и именно такое-то—принадлежит перу Чайковского, а также пришел в голову вопрос: не известно ли было и на этот раз заранее имя автора сочинения с девизом „бог любит троицу"? Балакирев был весьма недоволен тем, что я пошел на конкурс, что было всем известно, так как мой секстет заслужил официальное одобрение, и пакет с моим

[1]) Ср. стр. 179 прим. 1. В конкурсную комиссию в качестве судей входили: Ауэр, Вейкман, Давыдов, Заремба, Зейферт, Иогансен, Кросс, Пиккель и Толстой. Вместе с секстетом Н. А. похвального отзыва заслужил еще квартет cis-moll Н. Афанасьева.

именем был вскрыт. Он считал, что я, как и все его товарищи и созданья, должен быть „вне конкурса". Но мне припомнилось, как однажды, когда моя „Сербская фантазия" была сочинена, Балакирев, уже состоявший в то время официальным лицом в Р. М. Обществе, предлагал мне послать мою фантазию на конкурс, который он брался нарочно для этого устроить в названном Обществе, но я уклонился от этого, и разговор наш более не возобновлялся. Кто проиграл, тот виноват, а выигравший всегда прав, какими бы он средствами этого ни достиг. На этот раз я был виновен, а если б состоялся предполагаемый Балакиревым конкурс,—я был бы прав. Однако Балакирев высказал мне свое неудовольствие на мою „бестактность" вскользь, ибо вообще наши отношения в то время были далеко не таковы, как в старину. Быть может, отсутствие во мне религиозности мешало ему сблизиться со мной, но, будь его отношения ко мне прежние, то он бы не замедлил начать наставлять меня на путь истинный, как это пробовал он делать с А. Лядовым, Трифоновым и другими. Вернее, что он просто охладел ко мне и старался влиять на меня постольку, поскольку я был причастен к интересовавшим его делам; что же касается внутренней и личной жизни, в которую он любил вторгаться, если окружал кого-либо отеческо-дружескими заботами, то он с этой стороны меня не трогал. Из наших разговоров с ним в то время я приведу следующие два. Однажды, когда пронесся слух, что Направник, уехавший на кумыс в Самарские степи, очень болен, Балакирев, вызвав меня, начал говорить, что место Направника должен занять в случае его смерти, которая ожидалась Балакиревым наверняка, никто другой как я, и что необходимо начать об этом хлопотать заранее. Я ответил ему нарочно словами евангелия, сказав: „зачем метать о его одежде жребий?". Балакирев тотчас же унялся и прекратил разговор. Направник выздоровел и благополучно дирижирует оперою до сих пор, а я весьма доволен тем, что не сунулся хлопотать о своей кандитатуре на его место, на которое в то время не был даже готов технически. Другой разговор с Балакиревым, который я здесь приведу, произошел не помню по какому поводу. Я говорил ему, что считаю вредными чужие советы во время сочинения и что предпочитаю, чтобы сочинение вышло хуже, но по крайней мере

было бы оригинально и всецело принадлежало автору. На это он сказал мне, что смотрит совсем иначе, что самый лучший способ сочинения будет тот, когда во время творческого процесса композитор будет руководствоваться советами людей с хорошей критической способностью, которые не должны спускать ему и малейшей безделицы до тех пор, пока сочинение не будет их вполне удовлетворять, и что только таким способом сочинение может выйти безукоризненным. И что же он приводил в доказательство своего мнения? — Ни более, ни менее как иезуитский орден (!), в котором действия всякого члена безукоризненны,—с точки зрения ордена, конечно, — так как действие каждого обдумано и взвешено всеми членами, в чем и лежит залог успеха иезуитов. Иезуитский орден и художественное творчество! Какое странное сопоставление! Нет сомнения, что он сам никогда бы не допустил коллективного надзора над собой. Но он не допустил бы его и над другими, которых творчество его интересовало, устранив всякую коллективность и заменив ее своей единоличной критикой, которую считал единственной и абсолютной.

Дела Бесплатной Школы начинали живо интересовать Балакирева, и здесь его давление на меня было весьма ощутительно. Балакирев настаивал на нескольких абонементных концертах Школы, и я, уступая ему, согласился дать их три. Программа их была в значительной степени подсказана мне Балакиревым. Я помню, что настоял, однако, перед ним на исполнении шумановского „Манфреда“ целиком, чему Балакирев отчего-то противился, хотя „Манфреда“ всегда любил. Не потому ли, что предложил „Манфреда“ я, по собственной инициативе? [1]).

Первый концерт 30 ноября 1876 г. состоял из музыки к „Манфреду“ целиком, моей „Сербской фантазии“, отрывков из „Лелио“ Берлиоза (Эолова арфа и фантазия на „Бурю“ Шекспира) и 5-ой симфонии Бетховена. Концерт прошел прекрасно [2]), одна симфония Бетховена вышла у меня несколько заурядно. Хор пел отлично. Для реквиема в „Ман-

---

[1]) Ср. письмо Балакирева к Н. А. от 8 окт. 1876 г., из которого явствует близкое участие Б. в составлении программ Б. Ш. в сезоне 1876—1877 г.

[2]) В зале Городской Думы. Рецензия о нем (М. Иванов). См. „Муз. Листок“ 1876/77 г., № 6, стр. 88.

фреде" я посадил его в первые ряды кресел, оставленные нарочно для этого пустыми. Эффект вышел отличный. Этот номер мы исполнили в e-moll ($\frac{1}{2}$ тоном выше написанного), при чем оркестр транспонировал. На спевках этого концерта я увидел, что хор неудержимо спускал интонацию, если пел этот реквием в настоящем тоне. Мне пришло в голову попробовать поднять его на полутон,—хор начал удерживаться в заданном тоне, не спуская ни на иоту; поэтому я порешил поступить также и в концерте, и хор был спет прекрасно и даже, кажется, повторен. Я выучил твердо партитуры исполнявшихся пиес и весь концерт продирижировал наизусть; но помню, как при переходе от скерцо к финалу в бетховенской симфонии память мне стала изменять, и я вопросительно взглянул на первого скрипача Григоровича, который кивнул мне головою при наступлении финала, и я мог во время переменить размер и темп. Этот переход, конечно, представляет трудно запоминаемое место, вследствие однообразия тянущейся гармонии и повторяющихся много раз однообразных скрипичных фигур, при чем последние два такта tremolando служат признаком наступающего финала. Я не мог себе простить своей рассеянности и растерянности, которые никем, однако, замечены не были, и с этих пор решил всегда дирижировать с партитурой перед глазами. И в самом деле, дирижер всегда должен быть в состоянии придти на помощь музыканту во время исполнения и подсказать ему вступление; дирижируя же наизусть весь концерт, этого решительно сделать невозможно. Если публике и приятно видеть самоуверенность капельмейстера, дирижирующего наизусть, то оркестру всегда приятнее обратное. Впоследствии я увидал, да и услышал из рассказов оркестровых музыкантов, что Балакирев, дирижировавший до поры до времени всегда наизусть, никогда зато не показывал им их вступлений, и неподдерживаемые им музыканты вступали сами по себе. Случай с исполнением „Садко", о котором я расскажу в свое время, заставил Балакирева прибегать впоследствии к партитуре.

Второй концерт [1]) Бесплатной Школы состоялся 25 января 1877 года и состоял из 1-й симфонии Бородина, которую я провел прескверно, и Реквиема Моцарта.

[1]) В зале Кононова, также как и следующий третий. О втором концерте см. рецензию (М. Иванов) в „Муз. Листке" 1876/77 г., № 10, стр. 152.

В третьем концерте (8 марта 1877 г.) мною были даны отрывки из оратории „Христос" Листа, отрывки из неоконченной симфонии h-moll Шуберта, моя „Старая песня" (хор a capella) и балакиревская „1000 лет", еще не перекрещенная тогда в „Русь", как это случилось позже. Концерт прошел благополучно; сошел даже и труднейший для исполнения „Stabat mater specioza" из листовской оратории [1]). Энгармонические модуляции в этом хоре неопреодолимо влекли певцов к постепенному понижению, а между тем в промежутках между пением хора имеются interludium'ы для органа. На органе (гармониуме) играл мой ученик по консерватории Бернгард (впоследствии профессор и инспектор) [2]) и когда, во время пения, хор понижал на полутон, то он транспонировал свои промежутки тоже, и мы благополучно окончили номер на целую терцию ниже, чем начали. Когда Бородин, впоследствии, рассказывал это Листу, то тот ему сказал, что у них в Германии всегда так поступали при исполнении этого хора.

Проведя три довольно трудных по программе концерта, я почувствовал себя до некоторой степени уже привыкнувшим к капельмейстерскому делу, и в этом была для меня их польза; что же касается до денежной стороны этого дела, то три абонементных концерта совершенно подкузьмили Школу, несмотря на то, что, благодаря Балакиреву, у нас было несколько почетных членов со взносами от 50-ти до 100 рублей. По большей части, этими почетными членами были богатые ученицы Балакирева, которых он настоятельно заставил пожелать быть почетными членами. В конце-концов в кассе Школы осталось денег так мало, что мечтать о концертах на следующий год было немыслимо. (Написано в Ялте 1 авг. 1893 г.).

К музыкальным событиям сезона 1876-77 г.г. следует отнести исполнение 2-ой симфонии h-moll Бородина Направником в концерте Р. М. Общества [3]). Я не припомню, как и под каким влиянием устроилось это исполнение, но живо помню самый концерт.

---

[1]) Рецензия о нем в „Муз. Листке" 1876/77 г.,№ 14, (М. Иванов), стр. 217.

[2]) Позже директор консерватории (прим. автора).

[3]) В 5 собрании 26 февраля 1877 г

Симфония h-moll, писавшаяся и переделывавшаяся в течение многих лет, была приведена автором в окончательный вид под значительным влиянием наших бесед об оркестровке, начавшихся тому назад три года. Изучая совместно со мной многое по части духовых и в особенности медных инструментов, Бородин увлекался так же, как и я, беглостью, свободой обращения со звуками и полнотою гаммы хроматических медных инструментов. Оказывалось, что эти инструменты вовсе не представляют собой тех неподвижных орудий, какими мы представляли их до той поры и какими они представлялись многим композиторам. Партитуры военных оркестров и всякие виртуозные соло убеждали нас в этом. И это было совершенно верно. Но тут и началось наше увлечение. Оркестрована симфония h-moll была ужасно тяжело, и роль медных слишком выступала вперед. Как часто Бородин с удовольствием показывал мне свою партитуру и как часто я восхищался его смелым обращением с оркестровой медью! При исполнении симфонии Направником сказалась вся тяжесть этого способа инструментовки. В особенности пострадало скерцо, в котором быстро меняющиеся аккорды были поручены валторнам. Направник принужден был взять это скерцо гораздо медленнее, чем следует,—для того, чтобы оно вышло удобоисполнимо и ясно. А мы досадовали и бранили его за холодность исполнения и искажение темпа, между тем как он был совершенно прав. Симфония понравилась весьма умеренно, и все мы были недовольны. Однако года через два сам автор сознал свое увлечение: инструментовка скерцо была значительно облегчена, и при следующем исполнении симфонии (под моим управлением в сезон 1878-79 г.г.) его можно было сыграть в настоящем темпе. В. В. Стасов всегда называл эту симфонию „богатырской", и эта характеристика была верна; исключением однако было скерцо (но не его трио), носящее чуждый всей симфонии характер. Между прочим: короткий модуляционный переход от h-moll к F-dur в начале скерцо придуман был (с'импровизирован), в былые времена, Балакиревым, между тем как у Бородина первоначально скерцо начиналось с тона *c*, повторяемого валторнами. (Написано в Ялте 1 авг. 1893 г.).

Лето 1877 года я провел на даче в Шуваловском парке (Первое Парголово). Мы жили на ней вместе с Вл. Фед.

Пургольдом, Ахшарумовыми, Моласами, как и предыдущим летом. Лето прошло без особенных происшествий. Я занимался „Псковитянкой", посвящая ей довольно много времени, и совершал иногда поездки в Петербург и Кронштадт по делам службы. В течение этого лета, между делом, все чаще и чаще стала мне приходить на мысль гоголевская „Майская ночь". Я с детства своего обожал „Вечера на хуторе", и „Майская ночь" нравилась мне мне чуть ли не преимущественно перед всеми повестями этого цикла.

Жена моя, еще будучи моей невестой, часто уговаривала меня написать когда-нибудь оперу на этот сюжет[1]). Мы вместе с ней читали эту повесть в день, когда я сделал ей предложение. С тех пор мысль о „Майской ночи" не покидала меня и в это лето в особенности начала мне представляться, как близкая к осуществлению. Кое-какие музыкальные мысли для оперы этой приходили мне и прежде, но в это лето стали приходить чаще. План и частью либретто я уже набросал себе, держась в точности сюжета Гоголя и поскольку возможно сохраняя его разговорный текст, имеющийся в изобилии в его повести. Помнится, что летом 1877 года у меня уже были в голове — мелодия песни „про Голову", мотив наигрыша в троицкой песне девушек, начало гопака Каленика и т. п. мелочи. Тем не менее, я еще не принимался сколько-нибудь серьезно за осуществление мысли писать „Майскую ночь" и продолжал заниматься переработкой „Псковитянки". Как помнится сочинение или, по крайней мере, оркестровка Concertstück'а для кларнета, о котором я упоминал выше, относится также к моим работам этого лета. Приготовление к изданию моего сборника, а также сборника Филиппова, меня тоже тогда отчасти занимало. Сверх этого всего я написал еще и хор a capella на слова и напев народной песни про „Татарский полон". Этот хор, а равно и другой на слова Кольцова, в форме пятиголос-

---

[1]) Н. Н. еще в декабре 1871 г., т.-е. до того, как стать невестой Н. А., писала ему: „Я прочитала сегодня еще один рассказ Гоголя „Сорочинская Ярмарка". Это тоже хорошо и даже для оперы пожалуй годится, но не для Вас, да и вообще это не то, что напр., „Майская Ночь". Ну что мне делать, засела она мне в голову, так, что ничем ее оттуда не вышибешь..." (Из бумаг Н. А.).

ной фуги, написанный вскоре после лета, я хотел послать на конкурс, об'явленный дирекцией Р. М. Общества [1]).

Историю этих хоров я расскажу теперь же, забегая этим несколько вперед. Когда срок представления хоров истекал, то оказалось, что я выбран был в комиссию для обсуждения представленных сочинений. Мне не хотелось отказываться, чтобы не подать повода заподозрить во мне одного из конкурентов. При рассмотрении присланных сочинений я, однакож, увильнул от высказыванья своего мнения; потом уклонился от окончательного обсуждения, а комиссия признала в числе шести хоров, удостоенных премий, и два моих. Авторами прочих пиес, получивших премию, оказались: Таборовский, Соловьев, Бларамберг и, кажется, Афанасьев [2]). При присуждении премий главным вожаком комиссии был Ф. Ф. Черни, профессор хорового класса консерватории. Соловьев, бывший также в числе членов комиссии, поступил приблизительно так же, как и я. На этом конкурсе, впервые на петербургском музыкальном горизонте, выступило имя Бларамберга, жившего давно в Москве и состоявшего преподавателем музыкальной школы П. А. Шостаковского. П. И. Бларамберг, с которым я впоследствии сошелся близко, в то время уже был известен мне, как пробовавший себя на композиторском поприще музыкант. В былые времена я иногда встречался с ним в балакиревском кружке, но знал его мало, и о композиторских его попытках в те времена слышно не было. Потом надолго он пропал из виду. До упомянутого конкурса, я познакомился с его рукописными сочинениями; то была какая-то сюита из восточных мелодий и танцев, которая однако мало мне понравилась.

В сезоне 1877—78 годов волею-неволею наступило затишье в деятельности Бесплатной Школы. Денег не было,

---

[1]) Этот конкурс на сочинение хоровых пьес, об'явленный дирекцией С.-Петербургского отделения И. Р. М. О., крайним сроком представления хоровых пьес устанавливал 1 октября 1876 г., а сроком присуждения премии — 1 ноября того же года. Об'явление о нем напечатано в „Муз. Листке" В. В. Бесселя от 9 мая 1876 г. (№ 23), стр. 364—366.

[2]) Н. Афанасьев получил премию за хор на слова К. М. Голицына „Бывало верил я". Сборник из 6-ти премированных хоров появился в печати у В. Бесселя весной 1877 г.

концерты давать было невозможно. Тем не менее, я старался всеми силами поддерживать внутреннюю, домашнюю деятельность учреждения. Мы продолжали разучивать пиесы и устроили несколько вечеров в зале Думы с публикою по дешевой цене. Хор пел или a capella или под фортепьяно. Я разучивал с некоторыми из членов-любителей Школы мендельсоновские квартеты, которые также исполнялись на вечерах. Некоторые консерваторские ученики приглашались мною для исполнения соло на виолончели, фортепьяно и т. п. В пении соло участвовала однажды А. Н. Молас, а также О. П. Веселовская, о которой я уже упоминал. Сестры О. П. и Ю. П. Веселовские были деятельными членами-любительницами Б. М. Школы со времен ломакинско-балакиревских, участвуя первоначально в хоре, а впоследствии и в качестве членов совета Школы. В мое директорство О. П. преподавала пение и теорию в приготовительном классе, а Ю. П. была казначеем Школы и сверх того аккомпанировала хору на вышеупомянутых домашних музыкальных вечерах. Из других деятельных членов Школы моего времени упомяну г.г. Миланова и Цируса. Все хлопоты по устройству концертов, как то: продажа билетов, афиши, рассылка повесток, испрашиванье разрешений и т. п., лежали на них, и я дивился их усердию и преданности делу. Г. И. Цирус, сверх того, пел басом в хоре, которому служил хорошим и твердым вожаком. На домашних вечерах он был не прочь пропеть квартет и не отказывался и от соло, напр. такого, как „Ночной смотр" Глинки. В мужском отделении приготовительного класса преподавал некто Мухин, дьячок Самсоновской церкви, а впоследствии диакон. П. А. Трифонов в то время в Школе уже не участвовал. Один из моих хороших друзей— С. Н. Кругликов — в те времена был также членом нашего хора.

Почетные члены, завербованные Балакиревым, продолжали делать свои взносы в этом тихом сезоне Школы. Организация почетных членов наших была какая-то странная: можно было вносить 50 руб. в год, а можно было и 100 р., при чем сторублевые члены отнюдь не пользовались никакими духовными или материальными преимуществами перед пятидесятирублевыми. Сверх того, ни те, ни другие, опять-таки не пользовались преимуществами перед обыкновенными по-

сетителями концертов. За свои 50 или 100 р. взноса почетный член получал один именной билет в 1-ом ряду кресел, на все концерты в течение года. Но билет 1-го ряда мог быть куплен простым абонентом на все концерты за 15—20 рублей. Спрашивается, зачем в таком случае было делаться почетным членом? В Р. М. Обществе таковые члены пользуются преимуществом посещения всех абонементных и неабонементных концертов Общества, публичных и закрытых вечеров консерватории и всех репетиций. В Бесплатной Школе ничего подобного не было, и г.г. почетные члены, уговоренные Балакиревым, бескорыстно вносили свои 100 или 50 р., не пользуясь никакими правами и не будучи в состоянии даже сидеть рядом с членами своих семейств, которые обыкновенно покупали абонементные билеты. Почетные члены доставляли своими взносами поддержку Школе, но доставляли ее не ради Школы, не ради музыки, не ради меня, директора Школы, который некоторых из них не знал даже в лицо, а единственно ради настояний Балакирева. Итак, Школа в этом отношении была обязана Балакиреву исключительно.

В течение последних годов в Петербурге вновь появился Н. В. Щербачев, поселившись в роскошном нумере гостиницы „Европа". Он много сочинял попрежнему. Бывая у меня, когда собирался музыкальный кружок, он, после долгих отговорок, иногда играл свои новые пиесы. Очень многое из них нам нравилось, хотя много было не вполне законченного. Играл он и многочисленные отрывки, никогда потом не доведенные до конца. Насколько чисто-фортепьянный стиль, ему давался, настолько чужд был ему оркестровый стиль, вследствие чего его отрывкам из „Геро и Леандра", „Св. Цецилии" и из других симфонических и хоровых вещей вряд ли суждено когда-нибудь быть исполненными. Несмотря, однако, на некоторую несамостоятельность его творчества, в нем было много красивого и грациозного. Его „Zig-zag", „Papillons" и многое другое нам нравилось.

Балакирев хоть изредка, а начал появляться у нас. По большей части оставался он не долго, и—странное дело! — по уходе его всем становилось легче. При нем стеснялись высказывать свое мнение, стеснялись играть что-либо новое, вновь сочиненное, и даже стеснялись держать себя запросто. По уходе его обыкновенно начиналась непринужденная беседа;

а Бородин и Мусоргский не стеснялись играть что-нибудь новое или отрывочное. Мусоргский играл свои отрывки из „Хованщины" и певал романсы, которых сочинял тогда довольно много. К этим временам относятся его „Пляски смерти" и „Без солнца" на слова графа Голенищева-Кутузова [1]). Отрывки „Князя Игоря" и матерьялы для квартета A-dur Бородина игрались у нас автором довольно часто. За несколько последних лет Бородиным были написаны начерно следующие моменты его оперы: ария Кончака, ариозо Ярославны, плач ее же, песня Влидимира Галицкого, ария князя Игоря и дуэт 4-го действия. Прелестная ария Кончаковны оставалась недописанною, переделывалась транспонировалась и игралась в отрывках на разные способы. Великолепные танцы половчан и марш лежали тоже в черновых набросках.

В. В. Стасов был непременным членом всех собраний; без него чего-то нехватало. По всегдашнему обыкновению своему он, как будто, не слушал играемого, без умолку и весьма громко разговаривая с соседом, что не мешало ему сильно восхищаться и восклицать от времени до времени: „Прекрасно! Бесподобно!" и т. п.—Кюи показывался сравнительно редко, но иногда являлся с новым романсом, которых писал в те времена великое множество. Н. Н. Лодыженский, живя по службе за границей, только изредка наезжал в Петербуг, *а потому его присутствие на наших собраниях было* в диковинку. Занявшись службой и, так сказать, исключив себя из списка подающих надежды композиторов, он уже не помышлял ни об опере, ни о симфонии и не играл уже своих бесчисленных отрывков и зачатков. Несмотря на напоминания В. В. Стасова, его „Русалка" оставалась незаконченной. Каждый раз, уезжая из из Петербурга обратно на место своего служения в славянские земли, он обещал ее прислать, предоставив мне ее оркестровку, но обещания оставались неисполненными к нашему общему великому огорчению [2]). Приблизительно к этому же времени следует отнести появ-

---

[1]) „Песни и пляски смерти" сочинены весною и летом 1875 г. и „Без солнца"—летом 1874 г.

[2]) Еще в 1872 г. Н. Н. Лодыженский писал Н. Н. Р.-К.: „Русалка совсем готова, я придумал заключение и остается уже не сочинять, а писать, да отделывать подробности". (Бум. Н. А.).

ление в нашем кружке молодого певца-любителя—В. Н. Ильинского. Появившись в Петербурге в качестве медицинского студента и обладая баритоном, Ильинский оказался страстным любителем музыки нашего кружка. Он удивил всех нас пониманием и талантливым исполнением романсов, в особенности комических романсов Мусоргского. Его „Раек" и „Семинариста" он пел превосходно; сам Мусоргский весьма доволен был его исполнением.

Из всех близких мне товарищей-музыкантов я чаще всех посещал Бородина. За последние годы его дела и обстановка изменились следующим образом. Всегда уделявший музыке немного своего времени и, когда его в этом упрекали, часто говоривший, что любит химию и музыку в одинаковой степени, Бородин стал посвящать последней еще меньше времени, чем прежде. Но не наука отвлекала его [1]). Он стал одним из видных деятелей по учреждению женских медицинских курсов и начал принимать участие в различных обществах по части вспомоществования и покровительства учащейся молодежи, преимущественно женской. Заседания этих обществ, должность казначея, которую он исполнял в каком-то из них, хлопоты, ходатайства по их делам начали занимать все его время. Редко я заставал его в лаборатории, еще реже за музыкальном письмом или фортепьяно; обыкновенно оказывалось, что он только что ушел на заседание или только что пришел с него; что целый день он провел в каких-то раз'ездах по тем же делам или просидел за писаньем деловых писем или за отчетными книгами. Если прибавить к этому лекции, различные советы и заседания академической конференции, становится ясно, что времени для музыки не оставалось совсем. Мне всегда казалось странным, что некоторые дамы из стасовского общества и круга, повидимому восхищавшиеся композиторским талантом Бородина, нещадно тянули его во всякие свои благотворительные комитеты и запрягали в должность казначея и т. п., отнимая у него время, которое могло бы пойти на создание чудесных художественно-музыкальных произведений; а между тем, благодаря благотворительской сутолоке, оно разменивалось у него на мелочные занятия, выполнить которые мог бы и не такой человек, как

[1]) Ср. автохарактеристику Бородина в письме его к Л. И. Кармалиной от 1 июня 1876 г., а также письмо к Е. С. Бородиной от 18 июня 1884 г.

Бородин. Сверх того, зная его доброту и податливость, медицинские студенты и всякая учащаяся молодежь прекрасного пола осаждали его всевозможными ходатайствами и просьбами, которые он самоотверженно старался удовлетворить. Его неудобная, похожая на проходной коридор, квартира не позволяла ему запереться, сказаться не дома и не принимать. Всякий входил к нему в какое угодно время, отрывая его от обеда или чая, и милейший Бородин вставал недоевши и не допивши, выслушивал всякие просьбы и жалобы, обещал хлопотать. Его задерживали бестолковым изложением дела, болтовней по целым часам, а он казался вечно спешащим и недоделавшим то того, то другого. Сердце у меня разрывалось, глядя на его жизнь, исполненную самоотречения по инерции. К этому следует еще прибавить, что Екатерина Сергеевна продолжала хворать астмами, проводя бессонные ночи и вставая в 11 или 12 часов дня. Александр Порфирьевич возился с нею по ночам, вставал рано, не досыпал. Вся домашняя жизнь их была полна беспорядка. Время обеда и других трапез было весьма неопределенное. Однажды, придя к ним в 11-ом часу вечера, я застал их за обедом. Не считая воспитанниц, которые у них в доме не переводились, квартира их часто служила пристанищем и местом ночлега для разных родственников, бедных или приезжих, которые заболевали в ней и даже сходили с ума, и Бородин возился с ними, лечил, отвозил в больницы, навещал их там. В четырех комнатах его квартиры часто ночевало по нескольку таких посторонних лиц, так что спали на диванах и на полу. Частенько оказывалось, что играть на фортепьяно нельзя потому, что в соседней комнате кто-нибудь спит. За обеденным и чайным столом у них царствовала тоже великая неурядица. Несколько поселившихся в квартире котов разгуливали по обеденному столу, залезая мордами в тарелки, или без церемонии вскакивали сидящим на спину. Коты эти пользовались покровительством Екатерины Сергеевны; рассказывались их разные биографические подробности. Один кот назывался „Рыболов", потому что зимою ухитрялся ловить лапой мелкую рыбку в проруби; другой кот назывался „Длинненький"—этот имел обыкновение приносить за шиворот в квартиру Бородиных бездомных котят, которых он где-то отыскивал и которым Бородины давали приют и пристраивали

их к месту. Были еще и другие, менее замечательные особы кошачьей породы. Сидишь бывало у них за чайным столом, кот идет по столу и лезет в тарелку; прогонишь его, а Екатерина Сергеевна непременно заступится за него и расскажет что-нибудь из его биографии. Смотришь — другой кот вспрыгнул уже Александру Порфирьевичу на шею и, разлегшись на ней, немилосердно ее греет.—„Послушайте, милостивый государь, это уже из рук вон!", говорит Бородин, но не шевелится, и кот благодушествует у него на шее.

Бородин был человек весьма крепкого сложения и здоровья; человек неприхотливый и покладливый. Он спал немного, но мог спать на чем угодно и где попало. Он мог обедать по два раза в день, а мог и совсем не обедать. То и другое с ним часто случалось. Бывало придет он к кому-либо из знакомых во время обеда; ему предлагают прибор.— „Так как я сегодня уж обедал и следовально привык обедать, то я могу пообедать еще раз"—говорит Бородин и садится. Ему предлагают вина.—„Так как я вина вообще не пью, то сегодня я могу себе это позволить"—отвечает он. В другой раз—наоборот: приходит он, пропадавши целый день, к вечернему чаю домой и преспокойно садится пить чай. Жена спрашивает его, где он обедал. Тогда только он вспоминает, что не обедал вовсе. Ему подают, и он ест с аппетитом. За вечерним чаем он пьет одну чашку за другой, не замечая их счету. Жена спрашивает его: — „Хочешь еще?" —„А сколько я выпил?" в свою очередь спрашивает он.—„Столько-то." — „Ну, тогда довольно". И многое в этом роде.

Приблизительно с 1876 г. в нашем доме изредка (по одному или по два раза в год) стал появляться Чайковский, проживавший в ту пору в Москве. Будучи наездом в Петербурге, он, однако, заходил к нам [1]). Посещения его часто совпадали с нашими музыкальными собраниями. Однажды, не помню в котором году, придя к нам, на обычный вопрос, что он написал, он сказал, что только что сочинил свой 2-ой квартет F-dur. Мы упросили его познакомить нас с ним,

[1]) П. И. Чайковский приезжал в Петербург в сезоне 1875—76 г.: в первый раз в конце октября или начале ноября 1875 г. с целью выяснения дальнейшей участи своей премированной оперы „Кузнец Вакула", второй раз проездом из-за границы в Москву в январе 1876 г., когда в квартетном собрании И. Р. М. О. был исполнен его квартет F-dur.

и он, недолго отговариваясь, сыграл его. Квартет всем очень понравился. Несколько лет спустя, Чайковский перестал где-либо играть свои сочинения. Помню также, как в один из своих приездов, будучи у нас, он рассказал, что сочиняет оркестровую фантазию на шекспировскую „Бурю"; при этом говорил, что, изображая море, он до некоторой степени намерен держаться, как образца, вагнеровского вступления к „Золоту Рейна" (построенного на одном трезвучии). Впоследствии, когда я услыхал „Бурю" в оркестре, я не нашел, однако, никакого заметного сходства между изображением моря у Чайковского и Рейна у Вагнера. Чайковский в ту пору, а равно и впоследствии, был милый собеседник и светский человек в лучшем смысле слова, всегда оживлявший общество, в котором находился. В продолжение моих воспоминаний мне много раз придется возвращаться к нему, поэтому пока я ограничусь только что сказанным.

Осенью 1877 года, убедившись что переработка моей „Псковитянки" не привела к удовлетворительным последствиям в художественном смысле, и что требуется еще раз переработать эту оперу, я решил воспользоваться другим образом некоторым новым матерьялом, входившим во вторую редакцию „Псковитянки", и, сделав надлежащие выборки, составить из них музыку к драме Мея. Небольшая увертюра к прологу, вступление к сцене веча, вступление изображающее Ольгу (к 4-му действию первой редакции), пригодились как раз для этой цели. К этому я прибавил антракт к 3-му действию драмы, взяв музыку из сцены игры в бабки и присочинил еще антракт к последнему действию на тему напева стиха об Алексее божием человеке, в виду упоминания в этом действии о Печерском монастыре. Таким образом музыка к драме Мея „Псковитянка" приняла следующий вид:

а) Увертюра к прологу.
б) Антракт к 1-му действию (Ольга).
в) Антракт ко 2-му действию (Вече).
г) Антракт к 3-му действию (Игра в бабки).
д) Антракт к 4-му действию (на тему стиха).

Оркестровка сохранена была та же, что и во второй редакции оперы (с натуральными валторнами и трубами[1]).

[1]) В 1882 г. Н. А. вновь несколько переинструментовал увертюру и антракты к драме Мея. Об этом см. ниже, гл. XVIII.

ГЛАВА XV.

1877 — 79.

Начало сочинения „Майской ночи". А. Лядов. „Парафразы". Предполагавшаяся поездка в Париж. Окончание „Майской ночи" и ее характеристика. Бородин и Мусоргский. Концерты М. Б. Школы. Первая поездка в Москву. Сочинения по случаю 25-летия царствования. Начало „Сказки". Русский квартет. Работа над „Кн. Игорем". Бородин на даче.

В течение зимы 1877-78 г.г. „Майская ночь" все более и более начала занимать меня, и в феврале я принялся настоящим образом за работу. Я начал с 3-го действия. Делая только самые черновые, отрывочные карандашные наброски, я прямо писал оркестровую партитуру на долевой нотной бумаге огромного размера. В течение февраля, марта и апреля сцены Левки, русалок и Панночки, до ее исчезновения включительно, и восхода солнца были готовы. Сверх того написаны были: гопак Каленика и троицкая песня из 1-го действия. Письмо шло легко и скоро. Помнится, что дописал я эту сцену поздно ночью. Партитуру я писал со всевозможными сокращениями (Clarinetti col Oboi, Viola col V — cello и т. п.), расчитывая на хорошего переписчика Пустовалова (флейтиста преображенского полка), которого имел в виду. Кроме написанного куска, у меня накопилось уже довольно много матерьяла и для всей оперы. Окончив упомянутый кусок, я играл его, кажется, только Мусоргскому, Кюи, В. В. Стасову и Ан. Лядову. Как жене, так и юному Лядову сочиненное мною, нравилось безусловно.

В эту зиму я ближе сошелся с Анатолием; он бывал у нас охотно; прежние отношения профессора к непокорному ученику исчезли. Лядов жил в то время, и долго после, с сестрой своей Валентиной Константиновной (артисткой

русского драматического театра). Когда он приходил к нам, то его обыкновенно усаживали играть начало его B-dur'ного квартета с превосходной, певучей второй темой. Отрывок этот всех нас восхищал до Стасова включительно, который после, в статье своей „25 лет русского искусства",так-таки и пропечатал, что у Лядова имеется превосходный квартет. К несчастию, этого квартета не имеется и до сих пор, и конечно он никогда существовать не будет. То, что за этим превосходным началом не последовало продолжения, принадлежит к числу тех непонятных вещей, которыми окружен Лядов, и о которых мне много раз еще придется говорить. Кроме этого начала, Лядов наигрывал нам и другие свои отрывки, преимущественно фортепьянные, напр. „Бирюльки". В ту пору, его молодого человека, 20-21 года, еще легко было засадить за фортепьяно и заставить сыграть сочинение. Не так было после. Из духа ли противоречия, или из желания щегольнуть некоторым жестокосердием: „пусть, мол, страдают!" или просто от лени, в последующие года часто, несмотря ни на какие просьбы, нельзя было добиться, чтобы он сыграл свое, даже вполне законченное сочинение. Между тем, иной раз, без всяких просьб, он садился и играл целый час различные отрывки из предполагаемых или начатых сочинений, ко всеобщему удовольствию. Играл он, хотя не был пьянистом, довольно изящно и чисто, но несколько сонно, никогда не усиливая звука далее mezzoforte.

Анатолий Константинович был сын капельмейстера русской оперы Конст. Ник. Лядова, о котором я уже несколько раз упоминал. Отец его, дядя Александр (капельмейстер балетного оркестра), другой дядя (хорист) и третий (виолончелист) были воспитанники театральной дирекции и всю жизнь провели на службе при театре, вращаясь в театральном мире. [Кроме последнего] все они[1]), кажется, были склонны к разгульной жизни.

Отец Анатолия, говорят, под конец жизни чувствовал себя несчастным по утрам, пока не выпивал стаканчика водки, а вечером дремал, сидя за дирижерским пультом. В беспрерывных кутежах и попойках заглохли его блестящие музы-

[1]) Слова, взятые в прямые скобки, вероятно, добавлены А. К.Лядовым при просмотре корректуры „Летописи" или внесены Н. Н. с его слов, т. к. в оригинальном тексте их не имеется.

кальные способности. В композиторской своей деятельности он разменялся на мелочи, сочиняя танцы и пиесы по заказу. Из его более значительных сочинений до сих пор пользуется известностью умело сделанная фантазия с хором на песню „Возле речки, возле моста".

О матери Анатолия я ничего не знаю; ее давно уже не было на свете, когда я с ним познакомился. Анатолий и сестра его В. К. (впоследствии бывшая замужем за певцом русской оперы Сариотти) росли предоставленные самим себе. Отец, занятый попойками и увлекавшийся связью с певицей Л. никогда не бывал дома и по целым неделям не видал своих детей. Получая хорошее содержание, он частенько оставлял детей без копейки денег, так что они должны были занимать двугривенные у прислуги, чтобы не голодать. О воспитании и учении и речи быть не могло. Зато Анатолий имел свободный вход за сцену Мариинского театра, где все, от первого певца до последнего ламповщика, баловали его, как сына капельмейстера. Во время репетиций он шалил за кулисами и лазил по ложам. Репетиции в те времена, т.-е. до вступления Направника, велись халатно. Частенько Константин Лядов собирал оркестр,—по частям, конечно,—у себя на квартире, где позанявшись немного, скорее переходили к закуске. Клавираусцугов многих опер не было в заводе. Репетиции с певцами производились под сопровождение нескольких пультов квартета, при чем капельмейстер подыгрывал духовые инструменты на фортепьяно или фисгармонике.

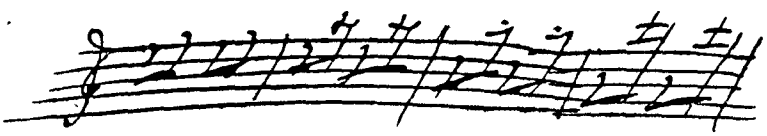
Общество артистов того времени далеко не походило на нынешнее общество. Вино было в большом ходу, а обращение с женским полом было весьма вольное. На первой неделе великого поста, по прекращении спектаклей, устраивались пикники на широкую ногу. Конечно, маленький Лядов не мог принимать в этом деятельного участия, но насмотреться на все это мог в волю. Но его, баловня оперной труппы, баловня, которому дома частенько есть было нечего, оперная сцена сильно увлекала. Глинку он любил и знал наизусть. „Рогнедою" и „Юдифью"—восхищался. На сцене он участвовал в шествиях и толпе, а приходя домой, изображал перед зеркалом Руслана или Фарлафа. Певцов, хора и оркестра он наслушался вдосталь. В такой обстановке протекло его отрочество, без надзора и воспитания. Наконец,

его отдали в консерваторию и жить поместили у Шустова, бывшего одним из членов дирекции Р. М. Общества. В консерватории он учился на скрипке и фортепьяно и очень много шалил вместе со своими приятелями Г. О. Дютшем и С. А. Казаковым (впоследствии скрипачем оперного оркестра). Скрипкою Анатолий занимался недолго и, дойдя до этюдов Крейцера, оставил ее и перешел на теорию. В классе теории Иогансена он сначала тоже почти не работал, занимаясь больше попытками к сочинению. Музыкою он занят был много, в музыке он жил, сочиняя во всевозможных родах, но классными упражнениями пренебрегал. Наконец Иогансену удалось как-то взять его в руки, и он блистательно прошел и окончил у него гармонию, контрапункт и фугу. В мой класс он стремился всей душой, но поступив в него, стал работать все менее и менее и наконец вовсе перестал посещать классы. Дело дошло в конце концов до того, что Азанчевский принужден был уволить его и Дютша из консерватории, о чем я уже писал. Научные классы консерватории он почти вовсе не посещал, но, между тем, вследствие природных способностей, выучился безукоризненно правильно писать по русски. Об иностранных языках, конечно, и речи не могло быть, но книг читал он много, и это его развило. Безобразная обстановка детства и отсутствие воспитания развили в нем лень и неспособность к чему-либо себя принудить. Говорят, что когда он жил у сестры своей, то иногда просил ее не давать ему обедать до тех пор, пока не окончит заданную фугу или другую консерваторскую задачу. Между тем, лень одолевает, и он ничего не делает: „Толя, я не дам тебе обедать, потому что ты фугу не написал. Ты сам меня об этом просил", говорит сестра. „Как хочешь, я пойду обедать к тетушке", отвечает Анатолий. Он мог делать только то, что ему сильно хотелось. Ему пишут письмо и приглашают придти; идти ему не хочется, и он не только не пойдет, но и не ответит. Но за всем этим скрывались большой природный ум, добрейшая душа и огромный музыкальный талант.

Весною 1878 года Анатолий решился добиться диплома из консерватории и для этого держать выпускной экзамен, состоявший, главным образом, в написании кантаты. Чтобы возможно было расчитывать на исполнение экзаменного сочинения на консерваторском акте и сверх того не сдавать из-

лишних обязательных предметов, следовало вновь поступить в консерваторию. С согласия К. Ю. Давыдова он был зачислен в мой класс (конечно, только для выполнения упомянутой формальности). В этом году оканчивали курс по моему классу Л. А. Саккети и А. Р. Бернгард. К ним присоединился и Лядов. Экзаменная задача состояла в написании музыки к заключительной сцене из „Мессинской невесты" Шиллера. Впрочем, эта задача относилась лишь к Бернгарду и Лядову; Саккети же писал симфоническое Allegro и небольшой псалом. Все три ученика окончили блистательно, но Лядов подарил действительно прекрасной вещью. Как все ему легко давалось! Откуда у него являлась опытность! Уж очень он был талантлив и при этом умница. Его сцена, исполненная на акте в мае 1878 года, привела всех в восхищение, а Стасов сильно шумел.

Позднею весною этого года Бородин, Кюи и я были заняты совместным своеобразным сочинением[1]). К нам присоединился также и Лядов. Дело было вот в чем. Несколько лет тому назад Бородин, шутки ради, сочинил премилую и своеобразную польку на мотив



Постоянно повторяемый мотив этот предполагался как бы для неумеющего играть на фортепьяно, для сопровождения же требовался пианист. Помнится, что мне первому пришла мысль написать совместно с Бородиным ряд вариаций и пиес на эту постоянную, неизменяемую тему. Я привлек к этой работе Кюи и Лядова. Помнится, что Бородин сначала отнесся к моей мысли несколько враждебно, предпочитая выпустить в свет одну свою польку, но вскоре присоединился к нам. Мы принялись писать сначала ряд вариаций, а затем и отдельные пьесы. Я помню, между прочим, удивление Кюи, когда я принес показать ему написанную мною фугу на B—A—C—H с сопровождением упомянутого мотива. Не сказав ему в чем дело, я сыграл ему фугу на B—A—C—H без мотива. Кюи, конечно, холодно отнесся к моему сочинению.

[1]) Ср. стр. 229, примечание.

Тогда я попросил его играть мотив, а сам одновременно заиграл фугу. Удивлению Кюи не было конца.

Ко времени раз'езда на лето у нас накопилось много пиес на этот мотив. У меня их было даже слишком много, и некоторые впоследствии не были включены в наше собрание, напр., сонатина, хорал „Eine feste Burg", речитатив alla S. Bach и проч. Кое-какие пиесы из этого собрания, названного „Парафразами", а В. В. Стасовым окрещенного именем „Тàти-тàти", были написаны летом 1878 г., а некоторые в течение следующего сезона [1]). В 1880 г. „Парафразы" были отданы для издания Ратеру (фирма Битнер) и напечатаны им. „Парафразы" настолько восхитили Листа, что он присоединил к ним небольшой переход собственного сочинения на тот же мотив и написал о них лестное для нас письмо, в свое время напечатанное В. В. Стасовым [2]).

Балакирев отнесся к „Парафразам" весьма враждебно, возмущаясь тем, что мы занимаемся подобными глупостями, да еще печатаем их и выставляем на показ. Мусоргскому мы предлагали принять участие в нашем совместном писании; он даже попробовал и сочинил какой-то галоп или что-то в этом роде и играл нам сочиненное. Но он отступил от первоначального плана, изменил постоянный мотив, и вышло не то. Мы ему поставили это на вид. Он сказал, что не намерен утомлять свои мозги; поэтому его участие в совместном сочинении нашем не состоялось.

К лету 1878 года приготовлялась всемирная выставка в Париже. Предполагались и концерты из русской музыки на выставке в зале Трокадеро. Почин в этом деле принадлежал Р. М. Обществу. Участвовавший в заседаниях по этому поводу К. Ю. Давыдов предложил в дирижеры предполагавшихся концертов меня, на что последовало согласие дирекции и великого князя Константина Николаевича во главе. Официально мне об этом, впрочем, сообщено не было, но Давыдов говорил мне, что дело устроено. Я соображал по-

[1]) Один из вариантов „Парафраз" Н. А. воспроизведен автографически в переписке его с А. К. Лядовым в „Муз. Совр.", 1916/17 г. № 7. Наброски и материалы для „Парафраз", не вошедшие в издание, хранятся в архиве Н. А. в Публ. Библиотеке.

[2]) Письмо Фр. Листа о „Парафразах" напечатано в „Муз. Обозр." 1886/7 г. № 15—17. „Семнадцать писем Франца Листа" и еще раньше. в 1879 г., в газ. „Голос" № 277. (См. Собр. соч. В. В. Стасова Т. III, стр. 501).

немногу программу концертов и готовился ехать в начале лета. Так как жена моя должна была ехать со мною, то мы не искали и дачи. Дело тянулось как-то вяло и подозрительно. Я ничего письменного, официального не получал. Вдруг узнаю (это уже в конце мая), что Ник. Григ. Рубинштейн желает взять на себя управление этими концертами, и что великий князь клонится в его сторону. Вероятно, у Н. Рубинштейна, а затем и у великого князя явились соображения, что я неопытен, кроме того обладаю исключительным и пристрастным вкусом к кружку и поэтому в дирижеры концертов в Париже не гожусь, а Н. Рубинштейн—музыкант представительный и как раз подходящий для такого дела. В конце концов оказалось, что в Париж едет Рубинштейн, а я не при чем. Давыдов был очень обижен таким поворотом дела и говорил мне, что между ним и великим князем даже произошла несколько „бурная" сцена; Давыдов, после об'яснения с великим князем, хотел уходить; великий князь его удерживал за руку, тот вырывался—словом вышла какая-то борьба.

Когда подумаю теперь о происшедшем в то время, то прихожу к заключению, что, хотя перебивать со стороны Рубиншейна было не совсем-то хорошо, тем не менее как он, так и дирекция были правы, усомнившись во мне[1]). Я был действительно неопытен, и ехать на парижскую выставку для меня было рано. Предложение меня Давыдовым было неудачно, и дело только выиграло от посылки туда Николая Григорьевича. Год или два после того я дулся на него и старался с ним не встречаться, когда он приезжал в Петербург, но потом все забылось.

Дачу мы наняли поздно в Лигове (дача Лапотниковой); переехали туда в половине июня. Дача была взята нами вместе с Вл. Фед. Пургольдом и Ахшарумовыми, которые пожив недолго с нами, уехали за-границу. (Написано 9-го сент. 1895 г.).

В Лигове в течение лета 1878 г. мною были написаны

[1]) По поводу этой истории ср., переписку В. В. Стасова с Н. А. письма от 20 и 28/VI 1878 г. В. Д. Комарова (В. Каренин) в своих примечаниях и предисловии к этой переписке („Р. М." 1910 г.) справедливо отмечает, что в 1878 г. Н. А. относился к упоминаемому инциденту совсем не с тем спокойствием, с каким говорит о нем в „Летописи". Ср. также письма П. И. Чайковского и В. В. Стасова, „Р. М.", 1909 г. и Вл. Каренин, В. Стасов, очерк его жизни и деятельности, Ленинград, 1926 г., стр. 422 и сл.

в партитуре: увертюра, вся сцена Ганны с Головой и с Левко, рассказ Левки, любовный дуэт, первая песня Левки, а также песня про Голову. Сверх того в августе было написано все окончание III-го действия (после исчезновения Панночки[1]).

За исключением двух-трех поездок по службе в Кронштадт, я просидел на даче, помнится, безвыездно. Во второй половине лета у нас часто гостил Ан. Лядов, проведший начало лета в деревне, в боровичском уезде. Помню, как для забавы и упражнения, мы сочиняли вместе с ним по фуге на одну и ту же тему в d-moll.

---

5 октября у нас родился сын Андрей. После обычных хлопотливых и беспокойных дней, я снова принялся за оперу. В октябре была написана первая картина II-го действия, кроме рассказа Винокура, и хор „просо" для I-го действия; а в начале ноября—рассказ Винокура и вторая картина II-го действия. Таким образом, вся опера была окончена в оркестровой партитуре, и я тотчас же принялся за переложение для фортепьяно с голосами, которое окончил, приблизительно, около нового года. Либретто было подано в цензуру и разрешено ею к представлению, а затем партитура, переложение и либретто были посланы при обычном письме в театральную дирекцию.

В воспоминаниях о 1875—76 годах я говорил о своем увлечении поэзиею языческого поклонения солнцу, возникшем вследствие занятий моих обрядовыми песнями. Это увлечение не остыло и теперь, а напротив, с „Майской ночью" положило начало ряду фантастических опер, в которых поклонение солнцу и солнечным богам проведено или непосредственно, благодаря содержанию, почерпнутому из древнего русского языческого мира, как в „Снегурочке", „Младе", или косвенно и отраженно, в операх, содержание,

[1]) Сведение о сочинении в это лето увертюры (в партитуре) не совпадает с утверждением В. В. Стасова в письме к Бородину от 17/VI 1879, где он пишет: „Римлянин дописал партитуру (кроме увертюры) и сдал в Дирекцию". В письме к Бородину—недатированном, но несомненно относящемся к 1879 г.,—Н. А. пишет: „...покончив дела с Майской Ночью (увертюру я написал) я тщательно просмотрел Ваш № 1...". Оригиналы обоих писем находятся в собрании С. А. Дианина.

которых взято из более позднего христианского времени, как в „Майской ночи“ или „Ночи перед рождеством“. Я говорю косвенно и отраженно потому, что хотя поклонение солнцу совершенно исчезло при свете христианства, тем не менее весь круг обрядовых песен и игр до последнего времени основан на древнем языческом поклонении солнцу, живущем бессознательно в народе. Народ поет свои обрядовые песни по привычке и обычаю, не понимая их и не подозревая, что собственно лежит в основе его обрядов и игр. Впрочем, в настоящую минуту, повидимому, исчезают последние остатки древних песен, а с ними и все признаки древнего пантеизма.

Все хоровые песни оперы моей имеют оттенок обрядовый или игровой: весенняя игра „Просо“, троицкая песня—„Завью венки“, русальные песни—протяжная и скорая в последнем действии, и самый хоровод русалок. Само действие оперы связано мною с троицкой или русальной неделей, называемой зелеными святками, да и гоголевские утопленницы обращены в русалок. Таким образом, мне удалось связать с обожаемым мною содержанием обрядовую сторону народного быта, которая выражает собою остатки древнего язычества. „Майская ночь“ имела важное значение в моей сочинительской деятельности, кроме упомянутой стороны, еще и по другим причинам. Несмотря на значительное применение контрапункта (напр. фугетта „Пусть узнают что значит власть“; фугато на слова; „Сатана, сатана! Это сам сатана“; соединение русальных песен—протяжной и скорой; множество рассыпанных повсюду имитаций) я в ней отделался от оков контрапункта, которые были еще весьма заметны в переработке „Псковитянки“. В этой опере впервые мною были введены большие нумера совместного пения (ансамбли). В голосах наблюдается настоящая, присущая им, тесситура (в „Псковитянке“ ничего подобного не было). Нумера, когда только это позволяет сцена, всегда закруглены. Певучая мелодия и фраза заменили прежний, наложенный поверх музыки, безразличный речитатив. Местами проявлялась склонность и к речитативу secco, примененному впоследствии, начиная со „Снегурочки“. Эта склонность в „Майской ночи“ не привела, однако, к удачным последствиям. Речитатив в ней еще несколько тяжел и неудобен для вполне свобод-

ного исполнения. С „Майской ночи" я, повидимому, овладел прозрачной оперной инструментовкой во вкусе Глинки, хотя местами в ней не хватает силы звука. Зато струнные инструменты в ней играют много и свободно-оживленно. Инструментована „Майская ночь" на натуральные валторны и трубы так, что таковые в действительности могли бы ее исполнять. В ней три тромбона без тубы и флейта пикколо применены только в песне „про Голову", так что в общем получается колорит, напоминающий Глинку. Впрочем, при пении Панночки введена была значительная новость: сопровождение постоянным glissando двух арф.

Сюжет „Майской ночи" для меня связан с воспоминаниями о времени, когда жена моя сделалась моей невестой, и опера посвящена ей.

Вскоре по представлении партитуры моей оперы в дирекцию, она была просмотрена Направником и принята вследствие его благоприятного отзыва [1]). Впрочем, дирекция посылала ее на просмотр и к К. Ю. Давыдову, которому она понравилась [2]); тем не менее главное и первенствующее значение имел голос Направника. Начали расписывать партии и весною 1879 г. принялись уже за разучку хоров. Хормейстеры в то время были те же, что и во времена „Псковитянки", т.-е. И. А. Помазанский и Е. С. Азеев. Постановка ее должна была состояться в следующий сезон 1879—80 г.г.

В сезон 1878—79 г.г. Б. М. Школа, после годичного молчания и отдыха, опять понабралась средствами. Почетные члены, стараниями Балакирева, продолжали свои взносы. Можно было снова дать концерты. Я об'явил четыре абонементных концерта; они состоялись 16 и 23 января и 20 и 27 февраля. Программа была попрежнему смешанная. Между прочими вещами в первый раз были исполнены: хоровод „Просо", хор русалок и песня „про Голову" из „Майской ночи"; „Гамлет"—Листа; хор из „Мессинской невесты"—Лядова; ария Кончака, заключительный хор и Половецкие пляски из „Князя Игоря"—Бородина; картина

[1]) Отзыв Направника находится в делах театрального комитета, в Центральной Нотной Библиотеке Ак. Театров в Ленинграде.

[2]) Отзыв К. Ю. Давыдова находится в тех же делах в виде письма к Е. К. Альбрехту от 5 апр. 1879 г. Выдержки из этого письма см. в статье С. Гинзбурга „К. Ю. Давыдов", „Муз. Летопись", II, Петроград. 1923 г., стр. 93.

в Чудовом монастыре (Пимен и Григорий) из „Бориса Годунова"—Мусоргского и Чешская увертюра—Балакирева. „Князь Игорь" в те времена подвигался медленно, но все-таки подвигался. Сколько просьб и приставаний было сделано с моей стороны милейшему Бородину, чтобы он наоркестровал для концертов несколько нумеров. Множество дел по профессуре и женским медицинским курсам вечно мешали ему. Домашнюю обстановку его я уже описывал. Его бесконечная доброта и отсутствие себялюбия делали эту обстановку таковою, что заниматься сочинением было для него крайне неудобно. Бывало ходишь, ходишь к нему, спрашиваешь, что он наработал. Оказывается—какую-нибудь страницу или две страницы партитуры, а то и ровно ничего. Спросишь его: „Александр Порфирьевич написали ли вы?"—Он отвечает: „Написал". Но оказывается, что он написал множество писем.—„Александр Порфирьевич, переложили ли вы, наконец, такой-то нумер?"—„Переложил"--отвечает он серьезно.—„Ну, славу богу, наконец-то!"—„Я переложил его с фортепьяно на стол"—продолжает он также серьезно и спокойно.—Настоящий твердый план и сценарий все еще отсутствовали; сочинялись нумера иногда более или менее законченные, а иногда чуть-чуть набросанные и беспорядочные. К этому времени, однако, были уже сочинены: ария Кончака, песня Владимира Галицкого, плач Ярославны и ариозо ее же, заключительный хор, Половецкие пляски и хор на пирушке у Владимира Галицкого. Я выпрашивал у автора эти отрывки для исполнения в концертах Школы. Ария Кончака была им оркестрована целиком, но окончания оркестровки Половецких плясок и заключительного хора нельзя было дождаться. А между тем вещи эти стоят на программе и уже разучены мною и хором. Пора было и партии уж расписывать. Я в отчаянии упрекаю Бородина. Ему тоже не весело. Наконец, потеряв всякую надежду, я предлагаю ему помочь в оркестровке, и вот он приходит ко мне вечером, приносит свою начатую партитуру плясок и мы втроем—он, Ан. Лядов и я,—разобрав ее по частям, начинаем спешно дооркестровывать. Для скорости мы пишем карандашом, а не чернилами. За такой работой сидим мы до поздней ночи. По окончании, Бородин покрывает листы партитуры жидким желатином, чтобы карандаш не

стирался; а чтобы листы поскорее высохли, развешивает их на веревках, как белье, у меня в кабинете. Таким образом, нумер готов и идет к переписчику. Заключительный хор я оркестровал почти один, так как Лядова почему-то не было. Итак, благодаря концертам Бесплатной Школы, некоторые нумера в этом году, а равно и в следующем сезоне 1879—80 г.г. были приведены к окончанию частью самим автором, а частью с моею помощью. Во всяком случае, не будь концертов Б. М. Школы—в судьбе оперы „Князь Игорь" многое было бы иначе.

На репетиции сцены из „Бориса Годунова" Мусоргский чудил. Под влиянием ли вина, или вследствие рисовки, склонность к которой значительно развилась в нем в те времена, чудил он часто; часто говорил неясные и запутанные речи. На упомянутой репетиции он многозначительно прислушивался к играемому, большею частью восхищаясь исполнением отдельных инструментов, часто в самых обыкновенных и безразличных музыкальных фразах, то задумчиво опуская голову, то горделиво поднимая ее и встряхивая волосами, то приподнимая руку с театральным жестом, который он часто делывал и прежде. Когда в конце сцены ударил тамтам pianissimo, изображающий монастырский колокол, то Мусоргский отвесил ему глубокий и почтительный поклон, скрестив руки на груди. Упомянутой репетиции предшествовала домашняя спевка у артиста В. И. Васильева 1-го, исполнявшего Пимена. Я разучивал и аккомпанировал. После спевки был ужин, на котором хозяин напился до зела и нес бессмысленную чепуху. Мусоргский же был в порядке. Партию Гришки Отрепьева пел тенор Васильев 2-й. Это был давнишний безответный труженик русской оперы, тянувший сценическую лямку без артистического самолюбия и тщеславия. Когда-то у него был весьма хороший голос, он имел огромную привычку к сцене и во всех партиях был безукоризненно тверд и за всеми этими качествами не проявлял никакого дарования. Зато нужно ли приготовить в один день какую-нибудь роль, или нужно заменить кого по внезапной болезни—на это Васильев был молодец. И каких только самых высоких и трудных партий он не пел от Сабинина в „Жизни за царя", где брал высокое ut грудью, до ничтожных гонцов и вестников. Артисты участвовали в кон-

цертах Школы обыкновенно даром. Васильев 2-ой тоже пел без вознаграждения, попросив только 3 рубля на перчатки. Он твердо, по обыкновению, знал свою партию, но когда, в конце сцены, я предложил ему пропеть его речитатив свободно, ad libitum, обещая следить за ним, то он отказался и сказал: „Нет, я лучше по палочке". Певцы русской оперы были строго вышколены в этом отношении Направником, который им воли не давал.

Хоры из „Майской ночи", отрывки из „Князя Игоря" и сцены из „Бориса" прошли хорошо и понравились. Симфония h-moll Бородина, исполнявшаяся в 3-ем концерте, прошла хорошо. Скерцо ее прошло в надлежащем темпе, благодаря тому, что Бородин многое поисправил, уничтожив в значительной степени нагромождение медных духовых. Мы с Бородиным порядком над ней подумали на этот раз; к этому времени наше увлечение медными инструментами прошло, и симфония сильно выиграла от исправлений.

На 4-ом концерте случилась порядочная неудача. Пьянист Климов должен был играть Es-dur'ный концерт Листа; между тем, опоздал на репетицию и решился играть не репетировавши, а я был так неосторожен, что согласился на это. В концерте Климов играл нервно и смущенно, следить за ним не было возможности. Во время пауз фортепьяно, когда легко было поправиться, он несвоевременно начинал подыгрывать оркестру или кивать ему головою, указывая вступления. Напр., вначале скерцо, после соло треугольника, он подыграл оркестру вступление тактом раньше, сбил всех, и пошла путаница до самого конца пиесы. Исполнение вышло постыдное, оркестр все время шел врознь с пьянистом. Стыду моему не было границ, и я буквально заплакал от досады и позора, придя после концерта домой.

В течение всей зимы и весны Кюи, Бородин, Лядов и я, от времени до времени, возвращались к сочинению „тáти-тáти". Накоплялось порядочное собрание пиес. Последними, кажется, были сочинены лядовский галоп и моя тарантелла. Это было уже в июне 1879 года, на даче в Лигове, куда мы переехали по примеру прошлого года [1]).

[1]) Здесь год должен быть переправлен на 1878 (см. стр. 211). Из различных источников видно, что в 1879 г. „Парафразы" существовали уже в печатном виде (первое издание).

В середине зимы я ездил недели на две в Москву для управления оркестром в концертах Шостаковского. Прекрасный (в то время) пьянист Петр Адамович Шостаковский (ученик известного Куллака) за несколько лет перед тем был приглашен профессором в московскую консерваторию, но вскоре не поладил с ее директором, Н. Г. Рубинштейном и принужден был выйти. В чем состояли эти нелады я в точности не знаю. По рассказам Шостаковского поводом к ним было, яко бы, то, что Рубинштейн не мог потерпеть возле себя пьяниста равного себе по силе и не давал ему ходу в концерты Р. М. Общества. В какой мере это верно— сказать нельзя. Но дело в том, что Шостаковский вышел из консерватории и, сначала занявшись частными уроками, вскоре основал свою собственную фортепьянную школу, а затем и некоторое новое Музыкальное Общество под названием Филармонического. В сезон 1878—79 годов он выписал меня для дирижированья оркестром, во-первых, в его собственном концерте в Большом театре, а во-вторых, в концерте Филармонического Общества в зале Благородного Собрания. Сверх того для участия в этих концертах им была выписана певица Д. М. Леонова, уже несколько лет тому назад сошедшая со сцены петербургской оперы. Леонова была уже весьма не молода, но голос еще был.

Из своих оркестровых вещей я дал в концерте Шостаковского увертюру к „Псковитянке“ и кажется Сербскую фантазию[1]). В концерте Филармонического Общества я исполнил „Садко“, увертюру к „Королю Лиру“ Балакирева и другие вещи. Концерты были полны, и вещи мои имели успех, а „Садко“ был, по требованию, повторен. Между Шостаковским и Р. М. Обществом была величайшая вражда, и я, участвуя у Шостаковского, очевидно был неприятен московской консерватории и Муз. Обществу; но с Шостаковским у меня завязались дружественные артистические отношения. Он обещал приехать в Петербург — играть в Беспл. Муз. Школе; я обещал приехать к нему в будущем году. Таким образом, у меня впервые образовались музыкальные сношения с Москвой, где имя мое не было до тех

[1]) Концерт Шостаковского состоялся 3-го апреля 1879 г. В нем действительно была исполнена „Сербская фантазия“. Второй концерт состоялся 10 апреля 1879 г.

пор известно, так как из моих сочинений там исполнялась, чуть ли не единственный раз до этого времени, моя 3-я симфония (если не ошибаюсь в 1875 году) под управлением Н. Г. Рубинштейна. Скажу кстати, что в то время П. И. Чайковский был музыкальным рецензентом в одной из московских газет и написал о моей симфонии весьма сочувственный отзыв [1]). В настоящий мой приезд в Москву я не видался с Петром Ильичем, так как в Москве его не было. Во всяком случае, к тому времени он уже прекратил навсегда свою рецензентскую деятельность. Около того времени не мало было разговоров о странной женитьбе Чайковского. Он женился на мало подходящей к нему особе и вскоре (через месяц или два) совершенно разошелся с нею. После того говорили, что он болен душевно или нервно; однако вслед за тем наступило полное выздоровление. Тем не менее, в тем времена он чуждался своих знакомых, никуда не показывался и приезжал в Петербург при строжайшем инкогнито.

Поездка в Москву оставила во мне приятное впечатление. Вернувшись в Петербург я принялся за обычные свои занятия.

Весною 1879 года появились в Петербурге две личности—некто Татищев и Корвин-Крюковский. Они приезжали ко мне, к Бородину, Мусоргскому, Лядову, Направнику и некоторым другим композиторам со следующим предложением. В 1880 г. предстояло 25-тилетие царствования государя Александра Николаевича. По этому случаю ими было написано большое сценическое представление, состоявшее из диалога Гения России и Истории, сопровождаемое живыми картинами, долженствовавшими изображать различные моменты царствования. На предполагавшееся торжественное представление г.г. Татищев и Корвин-Крюковский исходатайствовали разрешение у кого следует и к нам обратились с предложением написать музыку для оркестра, соответствующую содержанию живых картин. Надо сознаться, что личности этих господ, проживавших до этого времени в Париже, казались несколько странными; разгово-

[1]) 3-я симфония Н. А. была исполнена в Москве в пятом Симфоническом Собрании Р. М. О. 1875 г. Отчет П. И. Чайковского перепечатан в его „Музыкальн. заметках и фельетонах", Москва, 1898 г., стр. 235.

ром и обращением напоминали они Бобчинского и Добчинского. Диалог Гения России и Истории был значительно велеречив. Тем не менее, моменты для живых картин выбраны были удачно и благодарно для музыки, и мы дали согласие написать оную. Таким образом, были написаны, отчасти в этом, отчасти в следующем сезоне, мною—хор „Слава", на тему подблюдной песни[1]); Бородиным—„В Средней Азии" (весьма популярная вещь впоследствии); Мусоргским—Марш „Взятие Карса"; Направником—не помню что; Зике—„Черное море"[2]). Марш Мусоргского был целиком взят из музыки к „Младе" (Гедеоновской), в которой он исполнял должность марша Князей, а трио в восточном вкусе (на какую-то курдскую тему) было написано вновь. Впоследствии марш этот был назван просто Маршем с трио alla turca. Сочинения наши и в том числе превосходная картинка в „Средней Азии" были написаны быстро, но г.г. Татищев и Корвин-Крюковский (которого Лядов, непамятливый на мудреные фамилии, шутя называл обыкновенно Раздери-Рукава) куда-то скрылись, и вопрос о приготовлениях к постановке изобретенного ими представления затих. Так из этой затеи ничего и не вышло, а осталось только несколько перечисленных выше пиес, которые и исполнялись впоследствии в концертах в Петербурге, а картинка в „Средней Азии" довольно часто и за границей. Вещь эта чрезвычайно нравилась Листу, которому Бородин ее показывал в одну из своих заграничных поездок. Ленивый и медлительный А. К. Лядов своей доли так и не написал.

Летом 1879 г. мы проживали в Лигове на даче Лапотниковой, как и в предшествующий год. Мне пришла мысль написать оркестровую пиесу фантастического характера на пушкинский пролог к „Руслану и Людмиле" (у лукоморья дуб зеленый). Я принялся, и в конце лета значительная

---

[1]) „ Я написал. или лучше сказать, возобновил имевшийся у меня хор на тему и текст „Славы" (письмо к Кругликову 30/III 1880 г., в бум. Н. А.). „Слава, подблюдная песня для хора и оркестра", ор. 21, СПБ. А. Битнер (год сочинения указан: на партитуре—1880, на переложении—1879).

[2]) Всего предполагалось 12 №№. Участие в выполнении коллективной задачи должны были принять: Рубинштейн, Давыдов, Мусоргский, Бородин, Кюи, Чайковский, Р.-Корсаков, Направник, Лядов, Соловьев, Галлер и Иванов.

часть ее была набросана [1]). Сверх того я написал струнный квартет на русские темы, переделанный мною впоследствии в симфониетту для оркестра. Отдельные его части носили названия: 1) В поле, 2) На девичнике, 3) В хороводе, и 4) У монастыря. Последняя часть, не вошедшая в симфониетту была сочинена на церковную тему, поющуюся обыкновенно на молебнах („Преподобный отче имя рек, моли бога за нас"), в имитационном стиле [2]). Этот квартет мой никогда публично исполнен не был. Однажды я его снес К. Ю. Давыдову и попросил проиграть на репетиции квартетного собрания. Давыдов, Ауэр, Пиккель и Вейкман сыграли его для меня. Он мало им понравился, да и я нашел в нем много недочетов. Первая часть была однообразна, будучи написана на единственную тему; скерцо не имело коды, а финал был сух, и я не решился показать свой квартет в публике.

Перед от'ездом на дачу я уговорил Бородина разрешить мне переписать собственноручно и поработать над отделкою хора и партий гудочников в сцене у Владимира Галицкого в „Князе Игоре". Сцена эта была им сочинена и записана уже довольно давно, но находилась в полном беспорядке: кое-что надо было сократить, другое переложить в иной строй, кое-где написать хоровые голоса и т. п. Между тем, дело вперед не шло; он собирался, не решался, откладывал со дня на день, и опера не двигалась. Меня это крайне огорчало. Мне хотелось помочь ему; я предлагал ему себя в музыкальные секретари, лишь бы только подвинуть его чудную оперу. После долгих отнекиваний и уговоров Бородин согласился, и я взял упомянутую сцену с собой на дачу.

Бородин жил на даче, кажется, в Тульской губернии, а, может быть, и во Владимирской.

Мы должны были переписываться по поводу упомянутой работы. Я начал и кое-что сделал. Писал письмо Боро-

---

[1]) Н. А. в письме к Кругликову (6 октября 1879 г.) писал: „Я за лето ничего не сделал. Начал только музыкальную картину „Баба Яга", но как-то не выходит, и я не знаю, буду ли в ближайшем будущем ее продолжать..."

[2]) На автографной рукописи последней части значится: „9 сентября 1879 г., Лигово. Переделано 29 сентября, С.-Петербург". См. зам. А. Оссовского в журн. „Музыка", 1911 г. № 17 „Архив М. П. Беляева".

дину о каких-то встретившихся недоразумениях, но долго не получал ответа[1]). Наконец получил ответ, что он предпочитает переговорить обо всем осенью. Так дело и кончилось на этот раз, и сцена подвинулась мало.

Уже несколько лет подряд Бородины уезжали на дачу в среднюю Россию, кажется, преимущественно в Тульскую губернию[2]). Жили они на даче странно. Нанимали ее обыкновенно заочно. Большей частью дача состояла из просторной крестьянской избы. Вещей с собой они брали мало. Плиты не было, готовили в русской печке. Повидимому житье их было пренеудобное, в тесноте, со всевозможными лишениями. Вечно хворавшая Екатерина Сергеевна, почему-то, ходила на даче все лето босиком. Но главным неудобством такого житья-бытья было отсутствие фортепиано. Свободное летнее время протекало для Бородина, если не совсем бесплодно, то во всяком случае, мало плодотворно. Вечно занятый службой и всякими посторонними делами, втечении зимы он мало мог работать для музыки; наступало лето, а с ним и свободное время, но работать все-таки было нельзя из за неудобств жизни. Так-то странно складывалась жизнь для Бородина, а, между тем, чего бы кажется лучше для работы, как не его положение: вдвоем с женой, и с женой, которая любила его, понимала и ценила его громадный талант.

---

1) Ср. письмо Бородина к Н. А. от 4 августа 1879 г., начинающееся словами:... „не знаю, как благодарить Вас за хлопоты о моем „Игоре"... Ср. также отрывок письма Н. А. к Бородину, напечатанный у Стасова в его биографическом очерке—Н. А. Римский-Корсаков, СПБ. 1890 г., стр. 24. Оригинал этого письма от 10 августа 1879 г. (напеч. в „Русск. Муз. Газ." за 1909 г. № 22—3), в котором Н. А. берется „перекладывать, переписывать, транспонировать, инструментовать" по указанию Бородина и советует ему не совеститься, „ибо, поверьте, пишет он, мне хочется, чтобы Ваша опера пошла на сцене чуть ли не больше Вашего...", находится в Пушк. Доме (Арх. Стасова).

2) В Тульской губ. Бородины жили только раз—летом 1881 г. в имении Н. Н. Лодыженского „Житово".

ГЛАВА XVI.

1879—80.

Постановка „Майской ночи". Мнения о ней. Концерты Б. М. Школы. Балакирев. Леонова и Мусоргский. Вторая поездка в Москву. Начало „Снегурочки". Крушевский. Саша Глазунов.

Вскоре по возвращении с дачи я показывал Балакиреву имевшееся у меня начало „Сказки". Хотя ему понравились некоторые места, но в общем он это сочинение не одобрил, находя, что форма, задуманная мной, его не удовлетворяет; не нравилось ему также самое начало ее. Все это меня охладило к „Сказке"; я чуть не разорвал написанное мной и, во всяком случае, оставил мысль о продолжении этого сочинения. Вскоре мысли мои перешли к моей увертюре на русские темы, написанной еще в 1866 году. Мне захотелось переделать ее, и я начал понемногу обдумывать эту переделку и переоркестровку. Эта работа пришла к окончанию только весною 1880 г., когда мною уже завладела мысль о новой опере, о чем речь будет впереди.

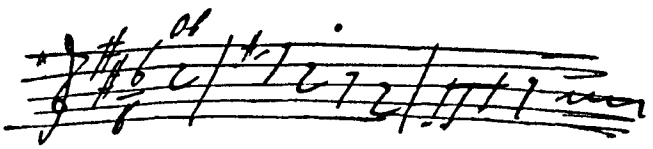
С октября в Мариинском театре началась разучка „Майской ночи". Роли были распределены так: Левко—Коммиссаржевский, Ганна — Славина и Каменская, Свояченица—Бичурина, Голова—Карякин и Стравинский, Каленик—Мельников и Прянишников, Винокур—Энде, Писарь—Соболев, Панночка—Велинская (в те времена уже стали назначать по два исполнителя на некоторые роли). Разучка шла благополучно, все старались; я всегда сам аккомпанировал на спевках. Направник вел себя сдержанно, но, по обыкновению, был внимателен и точен[1]). Хоры шли прекрасно. Для

[1]) В письме к С. Н. Кругликову от 15 декабря Н. А. сообщает: „Сегодня была первая оркестровая (общая) репетиция „Майской ночи". Надо

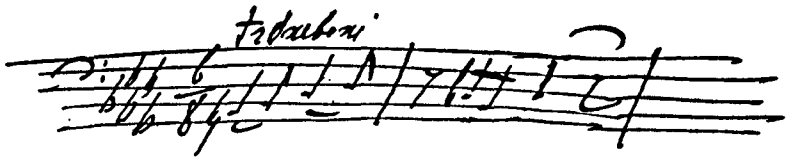
балета я должен был составить партию violon répétiteur танцев русалок, что при некоторой сложности музыки было довольно трудно. Я ездил к балетмейстеру Богданову, играл ему танцы и заявлял свои желания. В свое время начались и оркестровые репетиции. Сколько помню, все было готово в начале декабря. Декорации тоже были готовы. Декорации эти были переделаны из таковых, имевшихся для „Кузнеца Вакулы" Чайковского, сошедшего к тому времени с репертуара; только зима была переделана в лето. Однако, по разным причинам и неподелкам, которые вечно случаются при постановке опер нашей дирекцией, „Майская ночь" была дана в 1-й раз только 9-го января 1880 года. Успех был значительный. Песню про Голову и песню Левки (A-dur) требовали bis. Меня и артистов много вызывали. Энде (винокур) и Соболев (писарь) были весьма комичны. Бичурина (свояченица) была превосходна и воспроизводила скороговорку неистово. Прочие все были недурны, только к Мельникову роль Каленика подходила мало, а Велинская по своей привычке иногда детонировала. Балет был плох. Декорация 3-го действия оказалась неудачной, поэтому фантастическая сцена вышла нехорошо. Общий отзыв артистов был таков: первые два действия весьма хороши, а третье неудачно; финал уже, будто бы, совсем негоден. Между тем я был убежден, что 3-е действие заключает в себе наилучшую музыку и много сценическо-поэтических моментов, из которых лучшие: 1) два стиха песни Левки „Ой, ты месяц ясный", после которых открывается окно в панском доме, показывается головка Панночки и слышится ее призыв с сопровождением glissando арфы; 2) прощанье Панночки с Левко и исчезновение ее. Последнее в особенности проиграло в постановке: Панночка не исчезала, а попросту уходила; восход солнца был мрачный и пасмурный, да и вообще вся фантастическая сцена была ведена грубо и безвкусно. В этот сезон опера моя была дана раз восемь. В последние разы уже были сделаны Направником сокращения в 3-ем действии, и главным из них был пропуск первой игры в ворона (h-moll). От такого пропуска опера

отдать справедливость—все артисты и Направник стараются и весьма любезны; чем это вызвано—не знаю; вероятно, опера моя им несколько нравится"...

не выиграла, а проиграла. Во-первых, искажался Гоголь; во-вторых, терялся смысл, так как Левке не представлялось никакого выбора для угадыванья мачехи; в третьих, проигрывала музыкальная форма, и авторское намеренье убивалось окончательно, ибо в первый раз игра основана на простой теме:



а во второй, когда играет мачеха, эта тема соединяется с фразой мачехи:



что придает желательный тут зловещий характер. Досадно мне было на эти „купиры" (произношение Направника), но чтож было делать! С последними представлениями успех „Майской ночи" несколько уменьшился, но театр был все-таки полон. Припоминая постановку „Псковитянки", нельзя было не сознаться, что успех моей первой оперы был сильнее и продолжительнее, чем второй. На следующий год „Майская ночь" посещалась менее охотно, еще на следующий и того менее. Сборы бывали приличны, но не более того. В последующие годы некоторые исполнители переменились: Левку пел Лодий, а после него Васильев 3-й; за смертью Энде роль Винокура исполнял Васильев 2-ой. Исполнение становилось неряшливее, и после 18-ти представлений (в течение, кажется, трех лет) интерес к опере охладел, и ее сняли с репертуара.

При первой своей постановке опера моя понравилась нашему кружку в различной степени и вообще не очень. Балакиреву—мало. В. В. Стасову нравилась только фантастическая сцена и наипаче игра в ворона; он шумел и восхвалял ее, значительно одобряя также хоровод русалок,

главные мысли которого были заимствованы из хоровода (коло) „Млады", который еще в прежние времена нравился и Стасову и Мусоргскому. Отчасти нравилось им пение Панночки с арфами, тоже существовавшее в намеках в „Младе" и поэтому им небез'известное. Но песни Левки, хор русалок и проч., нравились мало. В эту пору Мусоргский стал вообще холоден к чужой музыке и к хороводу отнесся холоднее прежнего. Он что-то морщился и говорил вообще про „Майскую ночь", что это не то. Повидимому проявившееся во мне стремление к певучести и закругленности формы всем было мало приятно; кроме того я настолько понапугал всех занятиями контрапунктом, что на меня смотрели с несколько предвзятою мыслью. Хвалить—хвалили, но прежних: „прекрасно-с! бесподобно-с! капитально-с!" уже не было. Кюи написал крайне холодную статью, выставляя на вид, что у меня все темки да фразки, а что лучшие темы заимствованы из народных. Жена его, однажды, встретившись со мной у Бесселя, ядовито сказала: „теперь вы выучились, как оперы писать", намекая на некоторый успех „Майской ночи" в публике. Замечу кстати, что около того времени Кюи в статьях был весьма щедр на похвалы Направнику, а также и Давыдову, Чайковского же по возможности унижал. Зачем это все делалось—не понимаю, но выигрыша от этого он не получил. В общем, критика побранивала мою „Майскую ночь", придираясь ко всему и не замечая никаких хороших сторон. Все это, конечно, способствовало охлаждению публики, о котором я говорил выше. В общем „Псковитянка" заслужила больше похвал, больше порицаний и больше успеха по сравнению с „Майской ночью".

В 1879—80 г.г., я устроил опять четыре абонементных концерта Бесплатной Муз. Школы в зале Кононова[1]). Программа опять была смешанная и составлялась под сильным давлением Балакирева. Из иностранных пиес даны были, между прочим, 6-ая симфония Бетховена, его же—музыка к „Эгмонту"; музыка к „Прометею"—Листа; симфония „Иоанна д'Арк"—Мошковского и отрывки из „Троянцев"—Бер-

1) Концерты Б. М. Ш. состоялись: 13-го и 27-го ноября 1879 г. и 15-го янв. и 12-го февраля 1880 г. В перечислении исполненных вещей вместо 6-ой симф. Бетховена должна стоять 8-ая.

лиоза. Из русских шли: вступление к 3-му действию, песня калик перехожих, вход царской охоты, гроза и песня девушек из моей „Псковитянки" (второго вида), а также колыбельная песня из пролога, заключительный хор из нее же и каватина Ивана Грозного, которую пел И. П. Прянишников. Из „Игоря" даны были: Плач Ярославны, песня Владимира Галицкого, сцена Ярославны с девушками, на этот раз оркестрованные самим Бородиным. Зато отрывки из „Хованщины", данные во втором концерте, были не все оркестрованы автором. Хор стрельцов и песня Марфы вполне принадлежали его перу; но пляска персидок была оркестрована мною. Мусоргский, пообещав этот нумер для концерта, медлил, и я предложил ему наоркестровать его. Он согласился с первого слова и при исполнении остался очень доволен моей работой, хотя я многое поисправил в его гармониях и голосоведении. В программе 4-го концерта случилась забавная вещь: должно было идти в первый раз скерцо D-dur А. Лядова, но начинавший в то время сильно лениться автор не поспел его приготовить. Надо было чем-нибудь его заменить. В те времена ко мне заходил некто Сандов, родом англичанин, еще довольно молодой человек, учившийся в Лейпциге и проживавший в Петербурге, давая уроки музыки. Он приносил мне для просмотра свои оркестровые сочинения, по большей части довольно сухие и запутанные. Как-то раз принес он мне свое скерцо и попросил исполнить в одном из концертов. Я уклонился, но затем вспомнил о его просьбе и на этот раз предложил ему поставить на программу его скерцо вместо лядовского. Так и было сделано. После исполнения автора вызвали, хотя скерцо было довольно бесцветно и мелочно суетливо. Но меня уверяли потом, что вызвали его, приняв фамилию Сандов за опечатку, по ошибке вместо Лядова, которого уважали по имени.

Итак, желая исполнить в концертах Школы побольше новых вещей, принадлежащих перу современных талантливых русских композиторов, как Бородин, Мусоргский или Лядов, приходилось считаться с их недостаточной деятельностью, то оркеструя за них, то вытягивая от них всякими правдами и неправдами их сочинения. Относительно Кюи и Балакирева таких мер принимать не приходилось, к тому же

первый сочинял в то время одни романсы, а оперные отрывки его я от времени до времени исполнял; второй же вовсе не сочинял нового. Впрочем, Балакирев в то время уже стал возвращаться все более и более к музыкальной деятельности и подвигать, хотя весьма медлительно, свою „Тамару", остававшуюся в состоянии застоя с шестидесятых годов. Принимаясь вновь за нее, он уступал неотступным просьбам Л. И. Шестаковой. Говорят, что дело не обошлось без духовного лица. Таковым оказался некий священник, кажется, из церкви Захария и Елизаветы; умный поп, имевший влияние на Балакирева, доказывал ему, что не следует давать глохнуть таланту, данному ему богом. Так или иначе, но около этого времени Балакирев вновь стал подумывать о своей Тамаре. В описываемый год он даже появился однажды на репетиции концерта Б. М. Школы (в первый раз после долгого срока), когда я готовил его увертюру на русские темы (h-moll), но вел себя не особенно приятным для меня образом, был раздражителен, то побранивая вслух скрипачей, у которых что-то не выходило, то указывая мне дирижерские движения и приемы, что на репетиции, при всем оркестре, было вовсе некстати.

Из солистов в концертах Школы участвовали в этот год, кроме некоторых оперных артистов, также и Шостаковский, игравший концерт Es-dur Листа (прошедший благополучно) и Д. М. Леонова, певшая отрывки из „Хованщины". Если концерт Листа прошел на этот раз благополучно, то неблагополучным оказалось начало одного из отрывков „Троянцев" Берлиоза: нумер начали позорно, вследствие невнимания оркестра и разговоров, несмотря на поднятую мною палочку. Концертмейстер П. А. Краснокутский был виноват в этом более всех. Сыграв один или два такта, пришлось остановиться и начать снова. Однако случай этот прошел как-то незамеченным ни публикой, ни критикой, но я конечно был огорчен и зол [1]).

---

[1]) В письме к С. Н. Кругликову Н. А. жалуется на плохое состояние денежных дел Б. М. Шк. После 3-го концерта Н. А. не был уверен в том, что удастся дать еще и четвертый. О работе своей в Школе Н. А. сообщает К. в письме от 2 октября 1879 г.: „Я целый день занят делами Школы и концертов и чувствую настоящую торопливость, точно на пожаре."

Леонова, уже несколько лет как оставившая императорскую сцену и совершившая путешествие в Японию, проживала в Петербурге, занимаясь уроками пения. Она устроила эти уроки на широкую ногу, учредив что-то вроде небольшой музыкальной школы. Леонова была талантливая артистка, когда-то обладавшая хорошим контральто, но в сущности не прошедшая никакой школы, а потому вряд ли имевшая возможность преподавать технику пения. В пении ее самой иногда слышалось что-то цыганское. Но в вещах драматических и комических она бывала часто неподражаема. И вот с этой-то стороны она, конечно, могла приносить пользу своим ученикам и ученицам, но для начинающих этого было недостаточно, а потому из ее многочисленных учеников и учениц выдался лишь один тенор Донской, впоследствии артист московской оперы. Итак, занятия ее состояли, главным образом, в прохождении романсов и отрывков из опер. Нужен был аккомпаниатор и музыкант, могущий последить за правильной разучкой пиесы, чего сама Леонова сделать не могла. В должности такого maestro очутился у нея Мусоргский. В то время он был уже давно в отставке и нуждался в средствах. Классы Леоновой оказались для него некоторой поддержкой. Он проводил довольно много времени за занятиями в этих классах, преподавая там даже элементарную теорию и сочиняя для упражнения леоновских учениц какие-то трио и квартеты с ужасным голосоведением.

Леонова была артистка, весьма любившая поговорить о себе, своих достоинствах и преимуществах. Хотя голос ее в ту пору уже значительно устарел, тем не менее, она, не сознавая этого, горделиво рассказывала, как тот или другой из артистов или знаменитых людей восхищался ее голосом, который по ее словам с годами становился все сильнее и обширнее. Рассказывала она, что какой-то гипсовый слепок с ее горла был послан в Париж и там приводил всех в изумление. По ее словам единственная истинная школа пения была в ее классах; она говорила, что современные артисты петь не умеют, и что в старину было лучше и т. п., обычные речи в устах стареющих артистов. Сожитель Д. М.— некто Гриднин, автор какой-то драматической пиесы—вел хозяйственную и рекламную часть в деятельности певицы.

Между прочим были предприняты концерты в купеческом собрании с участием Леоновой; оркестром должен был управлять я. Из предполагаемой серии состоялся только первый концерт. Всю программу его не упомню. Помнится, что была „Камаринская", песня Лауры (г-жа Клебек), песня Марфы из „Хованщины" (Леонова), „Чудный сон" (она же) и проч. Все шло прилично.

Сообщество Мусоргского, до известной степени, служило Леоновой рекламой. Должность его в ее классах была, конечно, незавидная, тем не менее он этого не сознавал или, по крайней мере, старался не сознавать. Сочинение его „Хованщины" и „Сорочинской ярмарки" шло в ту пору несколько вяло. Чтобы ускорить окончание „Хованщины" и привести разрозненный и многосложный сценарий к какому-либо удовлетворительному результату, он многое посократил в своей опере; так напр., исчезла совершенно сцена в немецкой слободе, многое же было сшито на живую нитку. С „Сорочинской ярмаркой" происходило нечто странное: издатель Бернар взялся печатать отрывки из нее для фортепьяно в 2 руки, платя за это Мусоргскому небольшие деньги. Нуждаясь в них, Мусоргский стряпал для Бернара нумера из оперы своей на скорую руку для фортепьяно в 2 руки, не имея настоящего либретто и подробного сценария, не имея черновых набросков с голосами. [1]) Действительно отделаны Мусоргским были: песня Хиври и песня Параши, а также сцена Афанасия Ивановича и Хиври. В те времена им было написано также довольно много романсов, преимущественно на слова графа Голенищева-Кутузова, остававшихся ненапечатанными.

Забегу немного вперед. Леонова предприняла поездку с концертной целью на юг России летом 1880 г.[2]) В качестве аккомпаниатора и участника ее концертов (как пьянист), ее сопровождал Мусоргский. Будучи прекрасным пьянистом с юных лет, Модест Петрович тем не менее отнюдь не занимался пьянизмом и репертуара никакого не имел. Как аккомпаниатор певцам он часто выступал в последнее время в петербургских концертах. Певцы и певицы очень его

[1]) Ср. стр. 158 прим.

[2]) Поездка Леоновой в сообществе Мусоргского состоялась не в 1880 г., а в 1879 г. См. письма Мусоргского к В. В. Стасову и к Л. И. Шестаковой.

любили и дорожили его аккомпаниментом. Он прекрасно следил за голосом, аккомпанируя с листа, без репетиций. Но отправляясь в путешествие с Леоновой, он должен был выступать как пьянист-солист. Репертуар его на этот раз был поистине странен; напр., он исполнял в провинциальных концертах интродукцию из „Руслана и Людмилы" в импровизированной арранжировке или колокольный звон из своего „Бориса". Много городов южной России об'ездил он с Леоновой, побывал и в Крыму. Под впечатлением природы южного берега им написаны были две небольшие фортепьянные пиесы—„Гурзуф" и „На южном берегу",—по возвращении его напечатанные Бернаром, пиесы мало удачные. Сверх того помню, как он играл у нас в доме довольно длинную и весьма сумбурную фантазию, долженствовавшую нарисовать бурю на Черном море. Фантазия эта так и осталась незаписанной и пропала навсегда.

Весною 1880 года я ездил во второй раз в Москву для управления оркестром в концерте Шостаковского. Из моих сочинений исполнял я, кажется, увертюру на русские темы, только что тогда переделанную, и увертюру „Майской ночи".[1]) Помнится, что репетиции были неряшливые и беспорядочные. Под конец первой репетиции я хотел повторить свою русскую увертюру, но музыканты весьма вежливо сказали, что им пора уходить, и что они уже просидели лишние полчаса только для меня, и еслиб это был не я, то они ушли бы гораздо ранее. Оказалось, что московские репетиции длятся обыкновенно только два часа, а не три, как в Петербурге; между тем Шостаковский сказал мне, что я могу располагать тремя часами. Все это мне мало понравилось и в Шостаковском я вообще начал разочаровываться. Я видел, что это был не художник, а человек, бьющий на эффект и гоняющийся за рекламой. День концерта совпал со днем покушения Соловьева на жизнь государя, и мне пришлось четыре раза подряд исполнить „Боже царя храни", при чем какой-то военный заявлял требованье, чтобы гимн был исполнен еще раз, и так как я этого не сделал, то с угрозами и требованиями об'яснений он хотел пробраться ко мне за сцену, но к моему удовольствию, не был допущен

[1]) Этот концерт состоялся 26-го апреля 1880 г., в Большом театре. В нем действительно исполнялись названные здесь пьесы Н. А.

театральным начальством. В эту поездку я побывал в Москве у А. Н. Островского и вот по какому случаю.

Зимой мне пришла мысль писать оперу на сюжет и слова „Снегурочки" Островского. В первый раз „Снегурочка" была прочитана мной около 1874 года, когда она только-что появилась в печати. В чтении она тогда мне мало понравилась; царство Берендеев мне показалось странным. Почему? Были ли во мне еще живы идеи 60-х годов, или требования сюжетов из так называемой жизни, бывшие в ходу в 70-х годах, держали меня в путах? Или захватил меня в свое течение натурализм Мусоргского? Вероятно и то, и другое, и третье. Словом—чудная, поэтическая сказка Островского не произвела на меня впечатления. В зиму 1879—80 годов я снова прочитал „Снегурочку" и точно прозрел на ее удивительную поэтическую красоту. Мне сразу захотелось писать оперу на этот сюжет, и по мере того, как я задумывался над этим намерением, я чувствовал себя все более влюбленным в сказку Островского. Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства чем царство Берендеев с их чудным царем, не было лучше миросозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу. Сейчас же после чтения (помнится в феврале) начали приходить в голову мотивы, темы, ходы аккордов и стали мерещиться, сначала неуловимо, потом все яснее и яснее, настроения и краски, соответствующие различным моментам сюжета.[1]) У меня была толстая книга из нотной бумаги, и я стал записывать все это в виде черновых набросков. С такими мыслями я поехал в Москву к Шостаковскому и посетил А. Н. Островского, чтобы испросить у него разрешения воспользоваться его произведением, как либретто, с правом изменений и сокращений, какие для этого потребуются. А. Н. принял меня очень любезно, дал мне право

[1]) Первые наброски „Снегурочки" (финальный хор, монолог Мизгиря „На теплом синем море" и т. д.) помечены 28 февраля 1880 г. Подробнейшие даты сочинения отдельных частей „Снегурочки" см. у В. В. Ястребцева „Мои воспоминания" и т. д., стр. 188.

распоряжаться по моему усмотрению его драмой и подарил мне экземпляр ее[1]).

По возвращении из Москвы вся весна прошла в подготовительной работе и обдумывании оперы в отдельных моментах, и к лету у меня накопилось довольно много набросков.

К числу моих сочинений, написанных или оконченных в этом сезоне, надо отнести хор „Слава", подблюдная песня (январь), упомянутый выше в воспоминаниях прошлого сезона[2]).

Из моих консерваторских учеников окончил курс в этом сезоне Э. А. Крушевский (впоследствии деятель импер. Русск. оперы), прекрасный пьянист, чрезвычайно способный и одаренный музыкант в смысле слуха и сообразительности, но композитор сухой. Впрочем, впоследствии композиторское поприще было им благоразумно оставлено, и избран был исключительно дирижерский путь. Дирижерского искусства он добивался, не стесняясь ни временем, ни местом, аккомпанируя на фортепьяно и дирижируя летом в Ораниенбауме, в Демидовом саду и т. п. Зато впоследствии из него выработался прекрасный техник и, будучи назначен в импер. Русск. оперу, он сразу оказался готовым капельмейстером.

В течение этого сезона Балакирев доставил мне несколько уроков теории музыки. Теория эта оказывалась,

---

[1]) Осенью 1880 г. Н. А. через С. Н. Кругликова обратился к А. Н. Островскому вторично, представив на его суд собственное либретто оперы. В письме к Н. А. Островский ответил, что „либретто составлено очень хорошо. Я нашел весьма мало стихов, которые, по моему мнению, требуют исправления" (10 ноября 1880 г.). По поводу этих замечаний Островского Н. А. писал С. Н. Кругликову: „все поправки так незначительны, что я нахожусь в великом удовольствии: ничего переделывать не придется" (16 ноября 1880 г.). В одну из своих последующих поездок в Москву Н. А. показывал отрывки из „Снегурочки" А. Н. Островскому. Об отзыве последнего можно судить по письму С. Н. Кругликова к Н. А. от 30 декабря 1880 г.: „Я заезжал к нему (Островскому) на праздниках, и он за все полчаса, какие я у него просидел, только и говорил, что про Вашу оперу. Вот его подлинные слова: „музыка Корсакова к моей Снегурочке удивительна; я ничего не мог никогда себе представить более к ней подходящего и так живо выражающего всю поэзию древнего русского языческого культа и этой сперва снежно-холодной, а потом неудержимо страстной героини сказки".

[2]) Ср. выше, гл. XV.

обыкновенно, только элементарной теорией. Все эти дамы и мужчины обучались у меня гаммам, интервалам и проч. по повелению Балакирева, в сущности весьма мало интересуясь предметом. Теория еще кое-как шла, но с сольфеджио дело оказывалось плохо. Ученики мои принадлежали, по большей части, к семьям Боткиных и Глазуновых. Между прочим, однажды Балакирев принес мне сочинение 14—15-ти летнего гимназиста-реалиста Саши Глазунова. Это была детски написанная оркестровая партитура. Способности мальчика были видны несомненно. Через несколько времени (в сезон 79—80 г.г.) Балакирев познакомил его со мной для занятий. Давая уроки элементарной теории его матери Елене Павловне Глазуновой, я стал заниматься и с юным Сашей[1]). Это был милый мальчик с прекрасными глазами, весьма неуклюже игравший на фортепьяно (игрой он занимался с Н. Н. Еленковским). Элементарная теория и сольфеджио оказались для него излишними, так как слух у него был превосходный, а Еленковский до некоторой степени уже прошел с ним и гармонию. После нескольких уроков гармонии мы перешли с ним прямо к контрапункту, которым он занимался усердно. Кроме того он мне постоянно показывал свои импровизации и записанные отрывки или небольшие пиески. Таким образом занятия контрапунктом и сочинением шли одновременно. Саша Глазунов в свободное время много играл и постоянно знакомился сам с музыкальной литературой. В то время он в особенности любил Листа. Музыкальное развитие его шло не по дням, а по часам. С самого начала уроков наши отношения с Сашей, из знакомства и отношений учителя к ученику, стали мало-по-малу переходить в дружбу, несмотря на разницу в летах. Балакирев в ту пору тоже принимал значительное участие в развитии Саши, играя ему многое и беседуя с ним, чем несомненно привязал к себе отзывчивого юношу. Тем не менее, через несколько лет после того, отношения их стали холоднее, суше, откровенность исчезла и наконец образовался полный разрыв, о чем будет говорено впоследствии.

[1]) Занятия с Глазуновым начались 23 дек. 1879 г. и происходили обыкновенно один раз в неделю по воскресеньям. См. об этом в книге В. М. Беляева. Глазунов. Т. I. Петербург, 1922 г., стр. 30. Ср. также переписку Балакирева с Н. А., п. 83-85.

ГЛАВА XVII.

1880—81.

Лето в Стелёве. Сочинение „Снегурочки". Окончание „Сказки". Разбор „Снегурочки".

Наступила весна. Пора было искать дачу. Няня наша, Авдотья Ларионовна, обратила наше внимание на имение Стелёво в 30 верстах за Лугой, принадлежавшее Марианову, где она жила до поступления к нашим детям в семействе Епихиных, наших соседей по квартире. Я поехал осмотреть Стелёво. Дом, *хотя и старый, но удобный*; прекрасный, большой, тенистый сад с фруктовыми деревьями и настоящая деревенская глушь. По условию мы могли быть полными хозяевами имения на лето. Я нанял дачу, и мы переехали туда 18-го мая.

Первый раз в жизни мне довелось провести лето в настоящей русской деревне. Здесь все мне нравилось, все *восхищало*. Красивое местоположение, прелестные рощи („Заказница" и подберезьевская роща), огромный лес „Волчинец", поля ржи, гречихи, овса, льну и даже пшеницы, множество расбросанных деревень, маленькая речка, где мы купались, близость большого озера Врево, бездорожье, запустение, исконные русские названия деревень, как напр., Канезерье, Подберезье, Копытец, Дремяч, Тетеревино, Хвошня и т. д.—все *приводило* меня в восторг. Отличный сад со множеством вишневых деревьев и яблонь, смородиной, земляникой, клубникой, крыжовником, с цветущею сиренью, множеством полевых цветов, и неумолкаемым пением птиц, все как-то особенно гармонировало с моим тогдашним пантеистическим настроением и с влюбленностью в сюжет

„Снегурочки". Какой-нибудь толстый и корявый сук или пень, поросший мхом, мне казался лешим или его жилищем; лес „Волчинец" — заповедным лесом; голая Копытецкая горка—Ярилиной горою; тройное эхо, слышимое с нашего балкона,—как бы голосами леших или других чудовищ. Лето было жаркое и грозовое. С половины июня и до половины августа грозы и зарницы бывали чуть не каждый день. 23-го июня, в Аграфену Купальницу, молния ударила в землю возле самого дома, при чем жена моя, сидевшая у окна, повалилась вместе с креслом от сотрясения. Она не ушиблась, но испуг был велик, и долго после того продолжалось у нее особое нервное состояние во время грозы, которую она прежде любила, а теперь стала бояться. При блеске молний и ударах грома она дрожала и плакала. Так продолжалось, я думаю, около месяца и только тогда начали успокаиваться ее нервы, и она вновь стала относиться к грозам попрежнему, т.-е. без нервного страха. Несмотря на это обстоятельство Надежде Николаевне в Стелеве очень нравилось, детям тоже было хорошо. Мы были полными хозяевами, вокруг соседей—никого. В нашем распоряжении были и коровы, и лошади, и экипажи; и мужичок Осип с семейством, присматривавший за имением, был к нашим услугам.

С первого дня водворения в Стелеве я принялся за „Снегурочку". Я сочинял каждый день и целый день, и в то же время успевал много гулять с женой, помогал ей варить варенье, искать грибы и т. д. Но музыкальные мысли и их обработка преследовали меня неотступно. Рояль имелся старый, разбитый и настроенный целым тоном ниже. Я называл его piano in B; тем не менее я ухитрялся фантазировать на нем и пробовать сочиненное. Я говорил уже, что к лету у меня накопилось достаточно музыкального матерьяла для оперы—тем, мотивов, аккордовых последовательностей, нача́л отдельных нумеров; настроения и очертания отдельных моментов оперы уже обрисовывались в представлении. Все это отчасти было записано в толстую книгу, отчасти имелось в голове. Я принялся за начало оперы и набрасывал его в оркестровой партитуре приблизительно до арии Весны или включая ее. Но вскоре я заметил, что фантазия моя склонна работать с большей скоростью, чем скорость напи-

сания партитуры; сверх того от известной недостаточности согласования целого получаются недочеты в партитуре, поэтому я бросил этот способ, который раньше значительно применял в „Майской ночи", и стал писать „Снегурочку" в наброске для голосов и фортепьяно. Сочинение и записыванье сочиненного пошло очень быстро, иногда в порядке действия и сцены, иногда скачками, с забеганием вперед. Сделав привычку надписывать при окончании почти-что каждого куска эскиза числа, выписываю их здесь.

Июнь.

1—Вступление к прологу.
2—Речитатив и ария Весны.
3—Далее до пляски птиц.
4—Песня и пляска птиц.
17—Дальнейшее до арии Снегурочки.
18—Ария Снегурочки и проч. до масленицы.
20—Проводы масленицы.
21—Конец пролога.
25—1-я песня Леля.
26—Вступление I действия, 2-я песня Леля и хорик.
27—Сцена Снегурочки до песен Леля.
28—Свадебный обряд.

Июль.

2—Шествие царя и гимн Берендеев.
3—Клич бирючей.
4—Сцена до свадебного обряда, а также сцена поцелуя из III действия.
6—Речитатив и пляска скоморохов.
7—Вступление III действия, хоровод и песня про бобра.
8—Дальнейшее и 2-я каватина царя.
9—Сцена поцелуя (продолжение).
10—Сцена Снегурочки, Купавы и Леля (III действие).
11—Постлюдия H-dur и ариозо Снегурочки.
12—Хор цветов (IV действие).
13—Весна опускается в озеро.
15—Дуэт Мизгиря и Снегурочки (IV действие).

Июль.

17—Финал I действия.
21—Хор гусляров.
22—Сцена суда до входа Снегурочки (II действие) и 1-я каватина царя и проч. до финального хора.
23—Вход Снегурочки (II д.).

Август.

2 } Сцена Снегурочки и
3 } Мизгиря (III д.).
5 — Речитатив перед бирючами (II д.).
7 — I действие после свадебного обряда до финала.
9 — Сцена Снегурочки и Весны (IV д.) и шествие берендеев.
11 — Хор „Просо" и таянье Снегурочки.
12 — Заключительный хор.

Весь набросок оперы окончен 12-го августа. В промежутках, где числа идут не подряд, очевидно, обдумывались подробности, а также написаны нумера в вышеприведенном списке. Ни одно сочинение до сих пор не давалось мне с такою легкостью и скоростью, как „Снегурочка".

По окончании эскиза, во второй половине августа, я принялся за начатую прошлым летом „Сказку" для оркестра, окончил ее и инструментовал [1]). Около 1-го сентября, имея оконченными полный набросок „Снегурочки" и партитуру „Сказки", я переехал с семьею в Петербург, после чего провел еще некоторое время в Таицах [2]), на даче у Вл. Фед. Пургольда. Вскоре однако петербургская жизнь вновь потекла обычным порядком с Консерваторией, Беспл. Муз. Школой, морскими оркестрами и проч.

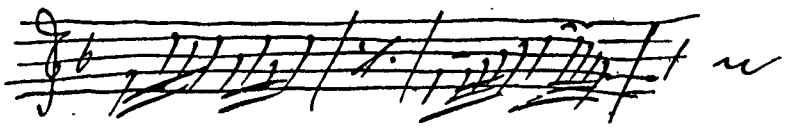
---

[1]) В письме к С. Н. Кругликову от 21 июля 1880 г. Н. А. сообщает: „Я всю свою „Сказку" набросал в партитуре; остается отделать, т.-е. добавить там и сям кое-что в tutti. Инструментовал начерно две части своего русского квартета, переделываемого в симфониэтту...".

[2]) Из письма к С. Н. Кругликову: „Мы прогостили 3 недели у дяди жены—Пургольда. Я начал оркестровать оперу и изготовил по значительному куску из Пролога и из I действия. Инструментовка „Снегурочки" будет моим исключительным занятием в эту осень; хорошо, если бы удалось все покончить к январю." (23 сент. 1880 г.).

Главной работой моей в течение сезона 1880—81 гг. была оркестровка „Снегурочки". Я начал ее 7-го сентября и окончил к 26 марта 1881 г. Партитура заключала в себе 606 страниц убористого письма. На этот раз оркестр, взятый мной, был больший, чем в „Майской ночи". Особых стеснений я на себя не налагал. 4 валторны были хроматические, 2 трубы — тоже; флейта пикколо взята отдельно от двух флейт; к тромбонам прибавлена туба; от времени до времени появляются английский рожок и басовый кларнет. Без пьянино я и здесь не обошелся, так как необходимо было подражание гуслям (способ, завещанный Глинкой). Мое ознакомление с духовыми инструментами в морских оркестрах сослужило мне службу. Оркестр „Снегурочки" явился как бы усовершенствованным (в смысле свободного употребления хроматических медных) руслановским оркестром. Я тщательно старался не заглушать певцов, чего, как оказалось впоследствии, и достиг, за исключением песни Деда Мороза и последнего речитатива Мизгиря, в которых оркестр пришлось ослабить.

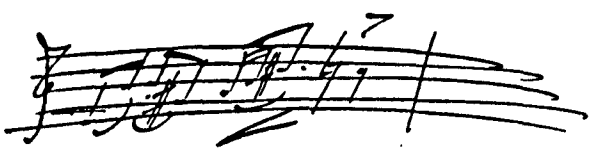
Делая общий обзор музыки „Снегурочки", следует сказать, что в этой опере я в значительной степени пользовался народными мелодиями, заимствуя их преимущественно из моего сборника. В следующих моментах оперы темы мною заимствованы из народных: „Орел воевода, перепел под'ячий — в пляске птиц; „Веселенько тебя встречать, привечать" — в проводах масленицы; начальная мелодия (первые 4 такта) и следующая за сим тема гобоя — в свадебном обряде; песня „Ай во поле липенька", тема „Купался бобер", наконец хор „Просо". Сверх того многие мелкие мотивы или попевки, составные части более или менее длинных мелодий несомненно черпались мною из подобных же мелких попевок в различных народных мелодиях, не вошедших целиком в оперу. Таковы некоторые мелкие мотивы проводов масленицы, некоторые фразы Бобыля и Бобылихи, фраза Мизгиря: „Да, что страшен я, то правду ты сказала" и т. п. Мотивы пастушеского характера.



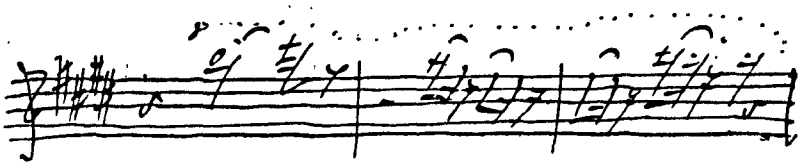
тоже народного происхождения. Второй мотив сообщен был А. К. Лядовым, а первый помнился с детства.

Мотив — „Масленица мокрохвостка, поезжай долой со двора" — кощунственно напоминает православную панихиду. Но разве мелодии старинных православных песнопений не древнего языческого происхождения"? Разве не такого же происхождения и многие обряды и догматы? Праздники пасхи, троицы и т. д. не суть ли приспособления христианства к языческому солнечному культу? А ученье о троице? Обо всем этом см. у Афанасьева.

Напев клича бирючей помнился мною с детства, когда по Тихвину *раз'езжал верховой, снаряженный от монастыря* и зычным голосом скликал: „Тетушки, матушки, красные девицы, пожалуйте сенца пограбить для божьей матери" (чудотворная Тихвинская божьей матери икона находилась в церкви Большого мужского монастыря, обладавшего сенными покосами на берегу реки Тихвинки). Некоторые птичьи попевки (кукушка, крик молодого копчика и друг.) вошли в пляску птиц. Во вступлении петуший крик тоже подлинный, сообщенный мне моею женою:



Один из мотивов Весны (в прологе и IV действии):



есть вполне точно воспроизведенный напев жившего у нас довольно долго в клетке снегиря; только снегирушка наш пел его в Fis-dur, а я для удобства скрипичных флажолетов взял его тоном ниже. Таким образом, в ответ на свое

пантеистическо-языческое настроение, я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества, чем впоследствии навлек на себя не мало нареканий. Музыкальные рецензенты, подметив две-три мелодии, заимствованные в „Снегурочку", а также и в „Майскую ночь" из сборников народных песен — (много они даже и заметить не могли, так как сами плохо знают народное творчество), — об'явили меня неспособным к созданию собственных мелодий, упорно повторяя, при каждом удобном случае, такое свое мнение, несмотря на то, что в операх моих гораздо более мелодий, принадлежащих мне, а не заимствованных из сборников. Многие сочиненные мною удачно в народном духе мелодии, как напр., все три песни Леля, считались ими заимствованными и служили вещественным доказательством моего предосудительного композиторского поведения. Однажды я даже осерчал на одну из подобных выходок. Вскоре после постановки „Снегурочки", по случаю исполнения кем-то 3-й песни Леля, М. М. Ивановым было напечатано, как бы замечание вскользь, что пиеса эта написана на народную тему. Я ответил письмом в редакцию, в котором просил указать мне народную тему, из которой заимствованна мелодия 3-й песни Леля. Конечно, указания не воспоследовало. Что же касается до создания мелодий в народном духе, то несомненно, что таковые должны заключать в себе попевки и обороты, заключающиеся и разбросанные в различных подлинных народных мелодиях. Могут ли две веши напоминать в целом одна другую, если ни одна составная часть первой не походит ни на одну составную часть второй? Спрашивается: если ни одна частица созданной мелодии не будет походить ни на одну частицу подлинной народной песни, то может ли целое напоминать собою народное творчество?

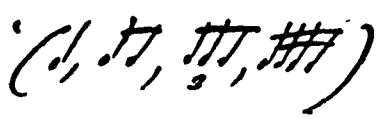
Пользованье же короткими мотивами, каковы, напр., пастушьи наигрыши, приведенные выше, напевы птиц и т. п., неужели изобличает лишь скудость фантазии сочинителя? Неужели ценность крика кукушки или трех нот, наигрываемых пастухом, та же самая, что и ценность песни и пляски птиц, вступления к I действию, шествия берендеев в IV действии? Неужели на долю композиторской фантазии

не досталось достаточно полета и работы в упомянутых пиесах? Обработка народных тем и мотивов завещана потомству Глинкой в „Руслане", „Камаринской", испанских увертюрах, отчасти и в „Жизни за царя" (песня лужского извозчика, фигурационное сопровождение к мелодии: „туда завел я вас"). Или и Глинку мы будем обвинять в скудости мелодической изобретательности?

Из моих прежних набросков гедеоновской „Млады" в „Снегурочку" вошли лишь два элемента: повышающийся мотив Мизгиря „О, скажи, скажи мне, молви одно слово" и гармоническая основа мотива светляков. Весь прочий музыкальный матерьял всецело возник при сочинении „Снегурочки".

Древние лады, как и при сочинении „Майской ночи" (первый хоровод „Просо", песни приближающегося хора в III действии), продолжали занимать меня в „Снегурочке". 1-я песня Леля, некоторые части проводов масленицы, клич бирючей, гимн берендеев, хоровод „Ай, во поле липенька" написаны в древних ладах или с древними каденциями, преимущественно II, III и V ступени (так называемые дорийский, фригийский и миксолидийский лады). Некоторые отделы, как напр., песня про бобра с пляской Бобыля, написаны с переходами в различные строи и различные лады. Стремление к ладам преследовало меня и впоследствии, в продолжение всей моей сочинительской деятельности, и я не сомневаюсь, что в этой области мною сделано кое-что новое, так же как и другими композиторами русской школы, между тем как новейшая обработка древних ладов в западноевропейской музыке мелькает лишь в виде отдельных и редких случаев: вариации „Danse macabre" Листа, Нубийская пляска Берлиоза и т. д.

По сравнению с „Майской ночью", в „Снегурочке" я менее ухаживал за контрапунктом, за то в последней я чувствовал себя еще свободнее, чем в первой, как в контрапункте, так и в фигурации. Полагаю, что фугато вырастающего леса (в III д.), с постоянно варьируемой темой



а также четырехголосное фу-

гато хора „Не был ни разу поруган изменою" совместно с плачем Купавы представляют тому хорошие примеры.

В гармоническом отношении удалось приобрести кое-что новое, напр., аккорд из шести нот гаммы целыми тонами, или из двух увеличенных трезвучий, когда леший обнимает Мизгиря (в теории трудно подыскать ему название), кстати сказать, в достаточной мере выразительный для данного момента; или применение одних мажорных трезвучий и доминантового секундаккорда, тоже с мажорным трезвучием наверху, почти на всем протяжении финального гимна Ярило-Солнцу в $\frac{11}{4}$, что придает этому хору особо светлый, солнечный колорит.

Применение руководящих мотивов (Leitmotiv) мною широко использовано в „Снегурочке". В ту пору я мало знал Вагнера, а поскольку знал, то знал поверхностно. Тем не менее, пользованье лейтмотивами проходит через „Псковитянку", „Майскую ночь" и в особенности через „Снегурочку". Пользованье лейтмотивами у меня несомненно иное, чем у Вагнера. У него они являются всегда в качестве матерьяла, из которого сплетается оркестровая ткань. У меня же, кроме подобного применения, лейтмотивы появляются и в поющих голосах, а иногда являются составными частями более или менее длинной темы, как напр., в главной мелодии самой Снегурочки, а также в теме царя Берендея. Иногда лейтмотивы являются действительно ритмико-мелодическими мотивами, иногда же только как гармонические последовательности; в таких случаях они скорее могли бы быть названы лейтгармониями. Такие руководящие гармонии трудно уловимы для слуха массы публики, которая предпочтительнее схватывает вагнеровские лейтмотивы, напоминающие грубые военные сигналы. А схватыванье гармонических последовательностей есть удел хорошего и воспитанного музыкального слуха, следовательно—более тонкого понимания. К лейтгармониям, наиболее ощутимым с первого раза, следует отнести характерную увеличенную кварту g-cis в закрытых валторнах ff, появляющуюся с каждым новым чудесным явлением в фантастической сцене блужданий Мизгиря в заповедном лесу.

В „Снегурочке" мне удалось добиться полной свободы плавно льющегося речитатива, при чем аккомпанированного так, что исполнение речитатива возможно, в большей части

случаев, a piacere. Помнится, как я был счастлив, когда мне удалось сочинить первый в моей жизни, настоящий речитатив—обращение Весны к птицам перед пляскою. В вокальном отношении „Снегурочка" тоже представляла для меня значительный шаг вперед. Все вокальные партии оказались написанными удобно и в естественной тесситуре голосов, а в некоторых моментах оперы даже выгодно и эффектно для голосов, как напр., песни Леля и каватина царя. Характеристики действующих лиц были налицо; в этом отношении нельзя не указать на дуэт Купавы и царя Берендея.

В оркестровке я никогда не проявлял склонности к вычурным эффектам, не вызываемым самою музыкальною основою сочинения и предпочитал всегда простые средства. Несомненно, что оркестровка „Снегурочки" явилась для меня шагом вперед во многих отношениях, напр., в смысле силы звучности. Нигде, до тех пор, мне не удавалось достичь такой силы и блеска звука, как в финальном хоре; сочности, бархатистости и полноты, как в Des-dur'ной мелодии сцены поцелуя. Удались и некоторые новые эффекты, как напр., тремоло трех флейт аккордами при словах царя „На розовой заре, в венке зеленом". В общем я всегда был склонен к большей или меньшей индивидуализации отдельных инструментов. В этом смысле „Снегурочка" изобилует всевозможными инструментальными solo, как духовых, так и смычковых, как в чисто оркестровых моментах, так и в сопровождении к пению. Solo скрипки, виолончели, флейты, гобоя и кларнета встречаются в ней весьма часто в особенности solo кларнета, в то время любимого моего инструмента из группы духовых, делающие его партию весьма ответственной в этой опере. В IV действии оперы, в шествии берендеев, я применил особый небольшой оркестр из деревянных духовых инструментов на сцене, изображающий собою как бы пастушьи рожки и свирели. Впоследствии, однако, за непрактичностью этого приема, я отменил его окончательно в новейшем издании партитуры.

Формы „Снегурочки" отчасти традиционные-глинкинские, т.-е. представляющие собой отдельные законченные нумера (преимущественно в песнях), отчасти ходообразные, слитные, как у Вагнера (преимущественно в прологе и IV действии), но с соблюдением известного архитектонического плана,

сказывающегося в консеквентных повторениях кусков и в модуляционных приемах.

Кончая „Снегурочку", я почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги. О сочинении „Снегурочки" никто не знал, ибо дело это я держал в тайне и об'явив, по приезде в Петербург, своим близким об окончании эскиза, я тем самым не мало их удивил. Сколько мне помнится в начале осени я показал свою оперу Балакиреву, Бородину и Стасову, проиграв им и пропев всю „Снегурочку" от доски до доски. Все трое были довольны, хотя каждый на свой манер. Стасова и Балакирева удовлетворяли преимущественно бытовые и фантастические части оперы, впрочем гимна Яриле ни тот, ни другой не поняли. Бородин же, повидимому, оценил „Снегурочку" целиком[1]). Любопытно, что и в этом случае Балакирев не удержался от пристрастий своих и вмешательства и требовал, чтобы начальное вступление я переложил в h-moll, на что я окончательно не согласился, так как такой транспонировкой я лишил бы себя скрипичных натуральных флажолетов и пустых струн, а сверх того темы спускающейся Весны, в таком случае, оказались бы в H-dur (виолончели и валторны), а не в A-dur, с которым Весна была неразрывно связана в моем представлении. Балакирев, немножко посердившись на меня, на этот раз однако помиловал и продолжал выхвалять „Снегурочку", уверяя, что когда, однажды, у себя дома он наигрывал проводы масленицы, то пожилая его прислуга Марья не утерпела и стала приплясывать. Впрочем это меня мало утешало и я предпочел бы, чтоб Балакирев оценил поэтичность девушки Снегурки, комическую и добродушную красоту царя Берендея и проч. Анатолий был в восторге от оперы моей; что же касается Мусоргского, который узнал ее только в отрывках и как-то не поинтересовался целым, то он, похвалив слегка кое-что, в общем остался совершенно равнодушен к моему произведению. Да оно и не могло быть иначе: с одной стороны горделивое самомнение его и убежденность в том, что путь, избранный им в искусстве, единственно верный; с другой—полное падение, алкоголизм и вследствие того всегда отуманенная голова.

[1]) Мнение Бородина и его жены выражено в письме к Н. А. от 16 апреля 1882 г. (см. п. 66, стр. 208); мнение М. А. Балакирева в письме к Н. А. от 8 декабря 1880 г. (п. 118).

ГЛАВА XVIII.

1881 — 82.

„Сказка". Концерт Б. М. Школы. Смерть Мусоргского. Отказ от управления Б. М. Школой. Поездка на юг. Концерты Р. М. Общества. Постановка „Снегурочки". Критика. Возвращение Балакирева в Б. М. Школу. I-я симфония Глазунова. Наш кружок. Работа над „Хованщиной". Поездка в Москву. Знакомство с М. П. Беляевым. „Ночь на Лысой горе". Концерт для фортепьяно. „Тамара".

При составлении программы концертов Р. М. Общества Направник обратился ко мне с вопросом — что из моих вещей желал бы я слышать исполненным в этих концертах? Я указал на только-что написанную „Сказку" и дал партитуру ее Направнику. Через несколько времени последний предложил мне самому продирижировать мою пиесу. Я согласился. В одном из первых концертов этого сезона „Сказка" была поставлена на программу. Я дирижировал [1]). Исполнение было бы вполне успешно, если б становившийся болезненно-нервным в то время концертмейстер Пиккель не выскочил без всякой причины при вступлении скрипок divisi в конце пиесы и не спутал бы тем самым других скрипачей. Однако, скрипачи быстро поправились, и ошибка была почти-что не замечена слушателями. Помимо этого эпизода исполнением я остался доволен, равно как и самой пиесой, звучавшей колоритно и блестяще. В общем „Сказка" несомненно напоминает собой стиль „Снегурочки", так как сочинена одновременно с последней. Удивительно, что публика до сих пор с трудом понимает истинный смысл программы „Сказки", отыскивая в ней кота на цепи, ходящего вокруг дуба, или

[1]) В сезоне 1880—81 г., 8-е собрание 10 января 1881 г.

все сказочные эпизоды, намеченные Пушкиным в его прологе к „Руслану и Людмиле", послужившем поводом к моей „Сказке". Пушкин, вкратце перечисляя элементы русского сказочного эпоса, входившие в рассказы чудесного кота, говорит:

„Одну я помню, сказку эту
Теперь поведаю я свету"

и рассказывает сказку о Руслане и Людмиле. Я же рассказываю свою музыкальную сказку. Рассказывая музыкальную сказку и приводя пушкинский пролог, я тем самым показываю, что сказка моя, во-первых, русская, во-вторых, волшебная, как бы одна из подслушанных и запомненных мною сказок чудесного кота. Тем не менее, я отнюдь не взялся изображать в ней все, намеченное Пушкиным в прологе, как и он не помещает всего этого в сказке о Руслане. Пусть *всякий ищет в моей сказке лишь* те эпизоды, какие предстанут его воображению, а не требует с меня помещения всего перечисленного в пушкинском прологе. Стараться же усмотреть в моей сказке кота, рассказывавшего эту самую сказку,—по меньшей мере неосновательно. Приведенные выше два стиха Пушкина напечатаны в программе моей „Сказки" курсивом, в отличие от прочих стихов, и тем самым мною обращено на них внимание слушателей. Но этого не *поняли* и слушатели, и критика, толковавшая „Сказку" мою вкривь и вкось и, конечно, как водится, ее не одобрившая. В общем у публики „Сказка" имела достаточный успех.

В сезон 1880—81 годов я в третий раз посетил Москву ради Шостаковского, в концерте которого дирижировал. Концертов Беспл. Муз. Школы об'явлено было на этот сезон четыре, в зале Городского Кредитного Общества [1]). Предпола-

[1]) Из письма Н. А. к С. Н. Кругликову (9 октября 1880 г.): „С Б. Шк. не знаю, что и делать—денег ни гроша, рисковать дать несколько концертов немыслимо, дать один концерт не стоит; и чтож, ради одного концерта делать снежки, учить хор целый год; у меня и охоты к этому нет. Хор по качеству голосов плох: дамы все устарели, мужчин хороших мало, тенора сиплые, мужской хор задавливает женский, общество все более и более приобретает моветонный характер... Моя самая розовая мечта, это—передать директорство кому-нибудь; но кому? Кроме Лядова никого не придумаю. Нашлись бы, конечно, всякие Зикке, Соловьевы и т. п., да этого нельзя—понимается. А. Лядов несколько ненадежен, не энергичен и недостаточно известен пока. Но мне положительно нет больше охоты возиться. Да и те,

гавшуюся программу этих четырех концертов теперь не упомню; из них состоялся только первый концерт 3-го февраля 1881 г. с участием Кросса и Стравинского. Последний пел „Спящего Рыцаря" Шумана, оркестрованного А. Р. Бернгардом (хотя оркестровка его была значительно переделана мною) и „Паладина" Даргомыжского в инструментовке А. К. Лядова. Из оркестровых пиес я исполнял „Антара" и „Римский карнавал" Берлиоза—обе удачно. Из хоровых пиес исполнен был хор „Поражение Сенахериба" Мусоргского. Он присутствовал на этом концерте и выходил на вызовы публики.

Концерт этот был последним, в котором при жизни Мусоргского исполнялось его произведение. Приблизительно через месяц он был помещен в сухопутный госпиталь вследствие припадка белой горячки. Устроил его и лечил доктор Л. Б. Бертенсон. Узнав о приключившейся с Мусоргским беде, мы — Бородин, Стасов, я и многие другие—стали посещать больного. Посещала его и жена моя и сестра ее А. Н. Молас. Он был страшно слаб, изменился, поседел. Радуясь нашему посещению, он иногда разговаривал с нами вполне нормально, но вдруг переходил в безумный бред. Так длилось несколько времени; наконец, 16-го марта ночью он скончался, повидимому, от паралича сердца. Его крепкий организм оказался весь расшатанным от действия вина. Накануне смерти, днем мы все близкие ему друзья были у него, сидели довольно долго и беседовали с ним. Похоронили его, как известно, в Александро-Невской Лавре. Я и В. В. Стасов много хлопотали по случаю его похорон.

По смерти Мусоргского все оставшиеся рукописи и наброски его были сосредоточены у меня для приведения их в порядок, окончания и приготовления к изданию. Во время последней болезни Мусоргского, по настоянию В. В. Стасова и с согласия композитора, Т. И. Филиппов был избран и ут-

---

чьи сочинения приятно было бы исполнять, напр., Бородин, Мусоргский, Балакирев,—пишут мало, а если и пишут—не инструментуют, за всяким ходи, как нянька за ребенком, переписывай еще клавираусцуги, да бог с ними совсем. А как дирижер, я не считаю себя специалистом этого дела и не вижу в себе настоящей способности к этому делу, а так себе, как не совсем бестолковый и кое-что видавший, продирижировать могу, т. ч. оставление этого занятия меня не опечалит...".

вержден его душеприказчиком с мыслью, дабы в случае смерти не было задержки и каких-либо помех для издания со стороны родственников покойного. Брат Мусоргского Филарет Петрович был жив; об нем мало имелось сведений, его отношение к судьбе сочинений Модеста Петровича не могло быть известно; поэтому самое лучшее было избрать душеприказчика среди незаинтересованных поклонников композитора. Таковым был Т. И. Филиппов. Последний немедленно вошел в соглашение с фирмою Бессель, которой и передал все сочинения Мусоргского для издания, а она обязалась сделать это полностью и по возможности в наискорейшем времени. Вознаграждения фирма не давала никакого [1]). Я же взялся, приведя в порядок и докончив все сочинения Мусоргского, какие найду для сего пригодными, передать их фирме Бессель безвозмездно. В течение следующих за тем полутора или двух лет тянулась моя работа над сочинениями покойного друга. Оставались: не вполне оконченная и неоркестрованная (за малыми исключениями) „Хованщина"; эскизы некоторых частей „Сорочинской ярмарки" (отдельно песни Хиври и Параси были уже напечатаны), довольно много романсов, новейшие и из старинных—все оконченные; хоры — „Поражение Сенахериба", „Иисус Навин", хор из „Эдипа", хор девушек из „Саламбо"; „Ночь на Лысой горе" в нескольких видах; оркестровые— Скерцо B-dur, Интермеццо h-moll и Марш (trio alla turca) As-dur; разные записи песен, юношеские наброски и сонатное allegro C-dur старинных времен. Все это было в крайне несовершенном виде; встречались нелепые, бессвязные гармонии, безобразное голосоведение, иногда поразительно нелогичная модуляция, иногда удручающее отсутствие ее, неудачная инструментовка оркестрованных вещей, в общем какой-то дерзкий, самомнящий дилетантизм, порою моменты технической ловкости и умелости, а чаще полной технической немощи. При всем том, в большинстве случаев, сочинения эти были так талантливы, своеобразны, так много вносили нового и живого, что издание их являлось необходимым. Но издание без упорядочения умелой рукой не

---

[1]) Копия договора Т. И. Филиппова с фирмой Бессель находится в архиве В. Стасова (Пушк. Дом). В этом договоре проставлена, очевидно, фиктивная цифра вознаграждения в сумме 600 р.

имело бы никакого смысла, кроме биографическо-исторического. Если сочинениям Мусоргского суждено прожить непоблекнувшими 50 лет со смерти автора, когда все сочинения его станут достоянием любого издателя, то такое археологическиточное издание всегда может быть сделано, так как рукописи, после меня, поступили в Публичную библиотеку. В настоящее же время необходимо было издание для исполнения, для практически-художественных целей, для ознакомления с его громадным талантом, а не для изучения его личности и художественных грехов. О работах моих над „Хованщиной" и „Ночью на Лысой горе" я упомяну несколько позже, в свое время; об остальном считаю достаточным только-что высказанного, к чему прибавлю лишь, что все эти сочинения, за исключением никуда непригодившихся набросков, пересмотрены, отделаны, переоркестрованы, переложены для фортепьяно мною и переписанные моей рукой сдавались по мере приготовления Бесселю, где и печатались под моей редакцией и при моей корректуре.

Из концертов Б. М. Школы, как я уже говорил, состоялся только первый, остальные три пришлось отменить по случаю траура вследствие убиения государя Александра Николаевича. С воцарением императора Александра III совершились новые назначения в административном мире. Директором театров назначен был И. А. Всеволожский. Я заявил дирекции об имеющейся у меня готовой „Снегурочке". Направника и артистов я познакомил с моей оперой, сыграв ее им в фойе Мариинского театра. В общем все они робко одобряли оперу. Направник мялся и отмалчивался, но все-таки сказал, что опера эта, благодаря отсутствию драмы, „мертвая" и что успеха иметь она не может; однако против постановки ее ничего ни имел [1]). Опера была принята к постановке в будущем сезоне директором, с очевидным намереньем последнего блеснуть на первых порах своего управления хорошей постановкой. Издание было продано мной Бесселю; клавиры гравировались, оркестровая партитура издавалась литографически, партии списывались дирекцией. Хоры стали разучивать с весны.

---

[1]) Отзыв К. Ю. Давыдова о „Снегурочке" в выдержке приведен в указанной ранее статье С. Гинзбурга, см. выше, гл. XV.

Постоянное вмешательство Балакирева и давление в делах Б. М. Школы стало к тому времени для меня несносным [1]). Мне казалось—и это было верно—что ему самому хочется стать во главе ее. Ко всему этому я был крайне занят сочинениями Мусоргского, предвиделись занятия постановкой „Снегурочки", и я решился отказаться от директорства в Бесплатной Школе, мотивируя отказ, конечно, только лишь недостатком времени. Балакирев в первую минуту немного ощетинился на меня, сказав, что таким образом я как бы заставляю его взяться за Школу. Я высказал, что это было бы весьма желательно. Немедленно Б. М. Школа, поднеся мне подобающий адрес, обратилась к Балакиреву. Он согласился и с той поры вновь на несколько лет стал в ряды действующей музыкальной армии.

На лето семья моя переехала на дачу в Таицы, где поместилась совместно с В. Ф. Пургольдом, Ахшарумовыми и Моласами; а я, получив командировку от морского министерства, направился в Николаев [2]).

Целью поездки моей, согласно запросу николаевского портового начальства, был осмотр черноморского портового музыкантского хора, переделанного мною семь лет тому назад из медного в смешанный. Хор этот я нашел в достаточном порядке; исполнение было исправное. В Николаеве меня радушно встретило семейство Небольсина. Меня поместили, как и в первый раз, в так называемом дворце на берегу Ингула. Предполагался концерт в одном из городских садов под моим управлением. Между прочими пиесами я пе-

---

[1]) Из письма к С. Н. Кругликову от 17 сент. 1881 г.: „А и надоела же мне Беспл. Шк., так просто—вот как, (я показываю себе рукою выше горла). В понедельник надо начинать. Думаю, что нынче брошу эту Школу, а то чувствую, что перестаю быть добросовестным директором и втайне ей желаю всякого зла, пока она в моих руках..." Из письма к С. Н. Кругликову от 27 сент. 1881 г.: „Я отказался от директорства и направил Совет к Балакиреву..". В письме от 12 окт. того же года Н. А. подробно об'ясняет мотивы своего отказа. Он пишет между прочим там: „вместо того, чтобы этот огромный талант (Балакирев), в 1000 раз более пригодный для этой роли, чем я, тайно орудовал на пользу Школы, гораздо рациональнее ему самому стать во главе учреждения"...

[2]) Н. А. выехал из Петербурга 1 июня и провел около суток в Москве у П. И. Бларамберга. Последнему в присутствии С. Н. Кругликова он показывал „Снегурочку". В Николаев Н. А. приехал 5 июня.

реложил на этот раз для духового хора всю сцену заговора из Гугенотов. Некоторые пиесы из репертуара моих кронштадтских концертов я тоже назначил в программу. Начались усердные репетиции—по две в день. В концерте принимали участие и певчие, хотя их было недостаточное число, чтобы состязаться с духовым оркестром. Наконец состоялся концерт, прошедший благополучно, и его повторение [1]). В это время ко мне приехала Надежда Николаевна и, покончив все дела с музыкой морского ведомства, я вместе с нею поехал через Одессу в Крым.

Основавшись в Ялте, в гостиннице Россия, мы совершали всевозможные прогулки и поездки по Южному берегу. В Ялте оказалось довольно много знакомых: София Владимировна Фортунато (дочь В. В. Стасова) с семейством, управлявшая гостинницей Россия, П. И. Бларамберг с женою, Серова и наконец (нечаянная встреча) П. А. Зеленый, бывший командир клипера „Алмаз", с женою. Однажды все это общество предприняло пикник на Яйлу, в котором участвовали и мы. У Фортунато мы познакомились с семейством Анастасьевых, владельцев небольшого имения в Магараче, которых тоже однажды посетили и вместе с ними осматривали Никитский сад. День этот памятен мне тем, что вечером на возвратном пути от Анастасьевых, близ Ай-Даниля в коляску нашу подсел старший Фортунато с товарищем своим Феликсом Михайловичем Блуменфельдом, молодым человеком лет 18-ти, которого он тут же познакомил с нами. Наш милый новый знакомый оказался бойким, подающим надежды пьянистом и щедро одаренной музыкальной натурой. В продолжении нескольких дней мы постоянно видались с ним у Фортунато в гостиннице Россия. В салоне гостинницы имелся хороший рояль, и мне пришлось не один раз сыграть среди ялтинских знакомых отрывки из всех тогда интересовавшей „Снегурочки". Феликс слушал, повидимому, с восхищением.

[1]) Концерт состоялся 19 июня, его повторение—20-го. О своем пребывании в Николаеве Н. А. писал подробные сообщения Н. Н. В одном из них он так отзывался о своей инспекторской службе: „Сейчас вернулся из 1 и 2-го экипажа, где делал начальственный смотр музыкантам: здоровался, благодарил, награждал, вообще уподоблялся Хлестакову в ревизорском звании—глупая и совсем не идущая ко мне роль, и не умею же я ее исполнять с подобающей торжественностью и важностью...".

Из Ялты, через Алушту и Чатырдаг, мы проехали в коляске в Симферополь и Севастополь. В Севастополе, сев на пароход, направились в Константинополь, где пробыли три дня. Обратный путь наш был через Одессу. При переезде через Черное море мы выдержали сильный шторм. По старой памяти меня вовсе не укачивало. Проездом на север побывали в Киеве, а возвратясь в Петербург, остаток лета провели в Таицах.

В течение лета 1881 г. я ничего не сочинял. Работы мои заключались лишь в некоторых арранжировках для духового оркестра, сделанных в Николаеве для концерта, и в корректурах литографировавшейся в это время партитуры „Снегурочки". С переезда в Петербург главным занятием моим в течение всего сезона 1881-82 г. были сочинения Мусоргского, с которыми работы было не мало.

Бесплатная Школа была уже под управлением Балакирева, а в Р. М. Обществе случился следующий эпизод. В газете (кажется в СПБ. Ведомостях) неожиданно появилась статья Н. Ф. Соловьева, в то время уже профессора консерватории, с нападками на деятельность Направника, как дирижера симфонических концертов Р. М. Общества. По прочтении этой статьи, Э. Ф. Направник счел нужным наотрез отказаться от управления концертами Р. М. Общества. Концерты остались без дирижера. Дирекция предложила К. Ю. Давыдову взять управление концертами на себя. Давыдов, как бы уступая настояниям, согласился, хотя сам конечно был в восторге. Так как во всем происшедшем эпизоде предполагалась, судя по разговорам, какая-то интрига, и оркестр был, казалось, недоброжелательно настроен вследствие устранения от дел своего начальника, то К. Ю. относился к своему первому выходу очень боязливо, опасаясь каких-нибудь протестов. Поэтому, он счел полезным обратиться ко мне, как к лицу, стоявшему вне подозревавшейся интриги, и просил меня начать концерт моей увертюрой на русские темы, после чего публика, уже несколько привыкнув, что Направника заменила некая новая личность, должна была отнестись спокойно и к появлению за дирижерским пультом Давыдова. Расчет был верен, или все предполагавшееся было плодом одной лишь мнительности Давыдова, но я благополучно продирижировал свою увертюру, а затем обошелся благо-

получно и весь концерт [1]). До конца сезона во главе концертов остался К. Ю.

В декабре начались оркестровые репетиции „Снегурочки". Направник к тому времени уже настоял на многих сокращениях оперы. Насилу мне удалось отстоять целость масленицы и хора цветов. Ариэтта Снегурочки (g-moll) в I действии, ариэтта Купавы, вторая каватина царя—„Уходит день веселый" — и многое по мелочам в продолжении всей оперы было пропущено. Искажен был также финал I действия. Что делать! Приходилось терпеть. Ведь письменного условия, в котором дирекция обязалась бы не делать купюр, не было. Декорации готовы, ноты переписаны на счет дирекции; наконец, где же в другом месте опера может быть еще поставлена, как не на императорском театре? В первый раз в моей жизни пришлось столкнуться с вопросом о купюрах. „Псковитянка" и „Майская ночь" оперы короткие, и разговора о купюрах при постановке не было; купюры в „Майской ночи" были сделаны позже первого представления. „Снегурочка" опера действительно длинная, а антракты, по традициям императорских театров, большие. Говорили, что в длине антрактов замешана выгода театрального буфета; затягивать же спектакль за полночь не принято. Где тут прати противу рожна.

Партии в опере моей были распределены так: Снегурочка—Велинская, Весна—Каменская, Купава—Макарова, Лель—талантливая Бичурина, Берендей—Васильев III, Мизгирь—Прянишников, Мороз—Стравинский, Бермята—Корякин и т. д. Все пели охотно. Мельников, назначенный тоже на партию Мизгиря, как-то от нее уклонился. На спевках я аккомпанировал сам; одну из спевок я делал даже самостоятельно, без Направника. Последний на корректурных оркестровых репетициях был, по обыкновению, требователен, но сух. Надежда Николаевна частенько бывала со мной на репетициях, будучи беременной на последних днях, но чувствуя себя вполне бодрой. В ночь, после одной из последних репетиций, на которой она присутствовала, (в полночь 13-го января) родился сын—Володя.

---

[1]) Этот концерт Р. М. О. состоялся 5 декабря 1881 г.

„Снегурочка“ была дана в первый раз 29 января. Надежда Николаевна, не вставшая еще с постели, была в отчаянии, что ей не суждено присутствовать на первом представлении моей оперы. По этому случаю я тоже был расстроен и даже, выпив через меру много вина за обедом, пришел на первое представление мрачный и равнодушный ко всему происходившему. Я держался все время за кулисами, а от времени до времени уходил в режиссерскую и не слушал своей оперы. На вызовы я выходил. Опера прошла с успехом. Мне поднесли венок.

Ко второму представлению Надежда Николаевна оправилась, встала и со всевозможными предосторожностями была в театре. Я был в духе. Опера продолжала нравиться; но сделана была еще купюра: по настоянию Прянишникова, которому хотелось кончать III действие сценой Мизгиря, чтобы сорвать рукоплескания, было отменено заключительное трио (Купава, Снегурочка и Лель), и действие оканчивалось на Мизгире, при чем Прянишников получал рукоплесканий отнюдь не более прежнего. Публике более всего нравились: каватина Берендея и третья песня Леля. Их обыкновенно повторяли, а песню Леля исполняли и по три раза. Случалось, что повторяли и гимн Берендеев, и первую песню Леля, и арию Снегурочки в прологе. Эти повторения и невообразимо длинные антракты (перед IV действием антракт тянулся от 35 до 40 минут) затягивали оперу почти-что до полуночи.

Критика, как водится, отнеслась к „Снегурочке“ мало сочувственно. Упреки в отсутствии драматизма, в скудости мелодической изобретательности, сказавшейся в пристрастии моем к заимствованию народных мелодий, упреки в недостаточной самостоятельности вообще, признание за мной способностей только симфониста, а не оперного композитора,—сыпались на меня в газетных рецензиях. Не отставал от прочих и Кюи, лавировавший так и сяк, чтобы, сохраняя приличие, по возможности не одобрить мою оперу. Пускался в ход также известный рецензентский прием, которым настоящее сочинение унижалось на счет прежних, порицавшихся в свое время не менее настоящего. Замечательно, между тем, что Кюи, относясь так сдержанно и как бы условно одобрительно к моим сочинениям, в то же время с теплотой,

вниманием и восхищением относился к сочинениям Направника. Отзывы рецензентов, как и прежде, мало раздражали меня; более всего досадно мне было на Кюи и как-то стыдно за него.

Балакирев, после долгого промежутка, выступил вновь дирижером оркестра в первом концерте Б. М. Школы с 5-ой симфонией Бетховена [1]). Как дирижер он мне показался самым обыкновенным, неискусно ведшим репетиции. Прежнее обаяние исчезло навсегда. В публике он имел успех, как вновь возвратившийся к деятельности.

Развивавшийся не по дням, а по часам, 16-тилетний Саша Глазунов к тому времени окончил свою 1-ую симфонию E-dur (посвященную мне). 17-го марта, во втором концерте Б. М. Школы, она была исполнена под управлением Балакирева. То был поистине великий праздник для всех нас, петербургских деятелей молодой русской школы. Юная по вдохновению, но уже зрелая по технике и форме симфония имела большой успех. Стасов шумел и гудел во всю. Публика была поражена, когда перед нею на вызовы предстал автор в гимназической форме. И. А. Помазанский поднес ему венок с курьезной надписью „Александру Глазунову—Герману и Казенёву". Герман и Казенев были известные в то время профессора магии, дававшие представления в Петербурге [2]). Со стороны критиков не обошлось без шипения. Были и карикатуры с изображением Глазунова в виде грудного ребенка. Плелись сплетни, уверявшие, что симфония написана не им, а заказана богатыми родителями „известно кому" и т. д. в таком же роде. Симфонией этой открылся ряд самостоятельных произведений, высокоталантливого художника и неутомимого работника произведений, мало по малу распространившихся и в Западной Европе и ставших лучшими украшениями современной музыкальной литературы.

В том же концерте для заключения был сыгран мой „Садко". На этот раз Балакирев попросту провалил его. При переходе ко второй части он показал перемену темпа на такт раньше. Одни инструменты вступили, другие нет.

---

[1]) 15 февраля 1882 г. в дворянском собрании.

[2]) Это подношение было сделано на генеральной репетиции.

Произошла невообразимая каша. С этих пор Балакирев свое правило—дирижировать всегда наизусть — сдал в отставку.

В концертах Бесплатной Школы этого сезона выступает молодой талантливый пьянист Лавров и бледною тенью мелькает московский пьянист Мельгунов, сухой теоретик и составитель варварского сборника русских песен. В ту пору Балакирев носился с Мельгуновым, как с писанной торбой.

С осени сезона 1881—82 г. наш новый знакомый Ф. М. Блуменфельд появился в Петербурге и поступил в консерваторию к профессору Штейну.

Состав кружка, бывавшего в нашем доме, был приблизительно такой: Бородин, Лядов, В. В. Стасов, Глазунов, Блуменфельд, талантливый певец-баритон Ильинский с женою, о котóром я упоминал выше. Около этого же времени в нашем кружке стал появляться М. М. Ипполитов-Иванов, кончивший консерваторию по классу теории композиции, мой ученик, подававший надежды стать талантливым композитором, вскоре женившийся на певице В. М. Зарудной (прекрасное сопрано). И муж и жена, спустя много лет, стали профессорами московской консерватории. Кюи почти совсем не посещал наш круг, держась особняком. Балакирев приходил очень редко. Придет, поиграет что-нибудь, да и уйдет пораньше. По уходе его все вздохнут свободнее; начинается оживленная беседа и наигрыванье новых—или только что задуманных сочинений и проч. В последние годы, кроме Ипполитова-Иванова, по моему классу окончили консерваторию А. С. Аренский и Г. А. Казаченко, первый—впоследствии известный и талантливый наш композитор, второй—композитор и хормейстер имп. Русской оперы. Оба названные мои ученика, во время работы над „Снегурочкой", любезно помогли мне при составлении переложения моей оперы для фортепьяно и голосов. Кстати скажу, что Аренский, когда он был еще учеником моего класса, написал—отчасти как свободную, отчасти как классную работу—несколько нумеров из „Воеводы" (Сон на Волге) по Островскому, впоследствии вошедших в состав его оперы на этот сюжет. Как теперь помню, как он играл мне в классе сцену у моста, колыбельную и проч.

В промежуток между работою над сочинениями Мусоргского [1]) я несколько переинструментовал, заменив натуральные валторны и трубы хроматическими, увертюру и антракты к драме „Псковитянка". Эти нумера были мной из'яты из второй редакции „Псковитянки" на том основании, что с одной стороны всякая надежда на постановку этой оперы была потеряна, с другой—я был недоволен второй редакцией „Псковитянки" [2]). В первой редакции я пострадал от недостаточности знаний, во второй—от избытка и неуменья управлять ими. Я чувствовал, что вторая редакция должна быть сокращена и переработана еще раз, что настоящий, желательный вид „Псковитянки" лежит где-то по середине между первой и второй редакцией, и что я пока не в состоянии его отыскать. Между тем, инструментальные нумера второй редакции представляли интерес. Поэтому я и поступил с ними вышеприведенным способом. Получилась пиеса в роде антрактов „Холмского" или „Эгмонта" [3]).

Лето 1882 года мы проводили опять в милом Стелеве. Погода большею частью была прекрасная и лето грозовое. На этот раз все время уходило на работу над „Хованщиной" [4]). Много приходилось переделывать, сокращать и присочинять. В I и II действиях оказалось много лишнего, безобразного по музыке и затягивающего сцену. В V действии напротив—многого не хватало совсем, а многое было лишь в самых черновых записях. Хор раскольников с ударами колокола перед самосожжением, написанный автором в варварских пустых квартах и квинтах, я совершенно переделал, так как первоначальный вид был невозможен. Для последнего

[1]) О работе над сочинениями Мусоргского см. ряд писем из переписки Н. А. с В. В. Стасовым.

[2]) Ср. выше, стр. 186—190.

[3]) Ср. выше, гл. XIV.

[4]) Весною 1882 г. предполагалось частичное исполнение „Хованщины". В связи с этим планом Н. А. еще в декабре 1881 г. усиленно работал над оставшимися после М-ого материалами. О работе над „Хованщиной" и др. сочинениями М-ого летом 1882 г. Н. А. писал к С. Н. Кругликову: „Я готовлю к изданию также 6 романсов М-ого на слова Толстого, вообще Мусоргский и Мусоргский; мне кажется, что меня даже зовут Модестом Петровичем, а не Николаем Андреевичем, и что я сочинил „Хованщину" и пожалуй даже „Бориса". А относительно „Хованщины" тут есть и доля правды"... (I/VII, 1882 г.).

хора существовала только мелодия (записанная от каких-то раскольников Л. И. Кармалиной и сообщенная ею Мусоргскому). Воспользовавшись данной мелодией, я сочинил весь хор целиком, при чем сопровождающая фигура оркестра (разгорающийся костер) сочинена мною. Для одного из монологов Досифея в V действии я заимствовал музыку целиком из I действия. Вариации песни Марфы в III действии значительно изменены и обработаны мной, равно и хор „Перекохом и препрехом!". Я говорил уже, что Мусоргский, часто несдержанный и распущенный в своих модуляциях, иногда наоборот продолжительное время не мог вылезти из одной тональности, что приводило сочинение к величайшей вялости и однотонности. В данном случае, во второй половине третьего действия, с момента входа под'ячего, он оставался безвыходно до конца действия в строе es-moll. Это было невыносимо и ничем не обосновано, так как весь этот кусок несомненно подразделяется на два отдела—сцену под'ячего и обращение стрельцов к старику Хованскому. Первую часть я оставил в es-moll, как в оригинале, а вторую переложил в d-moll. Вышло и целесообразнее и разнообразнее. Части оперы, инструментованные автором, я переоркестровал и, надеюсь, к лучшему. Все прочее инструментовалось также мною; я же делал и переложение. К концу лета вся работа над „Хованщиной" не могла быть кончена и дописывал я ее в Петербурге.

Перед переездом в Питер я сочинил музыку на пушкинского „Анчара" для баса. Сочинением остался не вполне доволен, и пролежало оно у меня в полной неизвестности до 1897 года.

Во второй половине лета мы с женою ездили недели на две в Москву [1]). В Москве была в то время всероссийская выставка, на которой, между прочим, предполагались симфонические концерты от московской дирекции Р. М. Общества. Место директора консерватории, за смертью Н. Г. Рубинштейна, занимал Н. А. Губерт. Взяв на себя устройство выставочных концертов, он пригласил меня дирижировать двумя. Программа требовалась исключительно русская. Я согласился. Таким образом состоялась моя поездка в Москву

[1]) Н. А. и Н. Н. выехали в Москву 9-го августа.

из Стелева. В двух концертах под моим управлением были даны между прочими вещами, которых всех не упомню, „Антар", I-ая симфония Глазунова, отрывки из „Князя Игоря" (Стравинский), ария „И жар и зной" (Бичурина), фортепьянный концерт Чайковского (Лавров) и фортепьянная фантазия на русские темы Направника (Тиманова). Все прошло хорошо и имело успех. Саша Глазунов приехал также нарочно для этих концертов [1]). Перед началом репетиции симфонии ко мне подошел высокий и красивый господин, с которым я хотя и встречался в Петербурге, но знаком не был. Он отрекомендовался, назвав себя Митрофаном Петровичем Беляевым, и попросил позволения присутствовать на всех репетициях. М. П. Беляев был страстный любитель музыки, совершенно плененный симфонией Глазунова при первом исполнении ее в Бесплатной Школе и нарочно приехавший для нее в Москву. С этого момента началось мое знакомство с этим замечательным человеком, имевшим впоследствии такое огромное значение для русской музыки.

С. Н. Кругликов, бывший деятель Бесплатной Школы, переселившийся года два тому назад в Москву, не покидал меня и Глазунова во все наше пребывание в Москве. Глазунов, Кругликов и я с Надеждой Николаевной проводили время весьма приятно, деля его между репетициями, осмотром выставки и прогулками по Москве. Довольные своей поездкой мы возвратились в Стелево, где во время нашего отсутствия за детьми присматривали моя мать и брат жены Николай Николаевич, проживавшие с нами все лето [2]). (Написано в Вечаше 14 июня 1905 г.).

В сезоне 1882—83 годов я продолжал работу над „Хованщиной" и другими сочинениями Мусоргского [3]). Недава-

---

[1]) Об исполнении первой симфонии Глазунова в Москве см. книгу В. М. Беляева. Глазунов. т. I. Пб. 1922, стр. 53. и сл.

[2]) Остаток лета (сентябрь) Н. А. провел с семейством в Таицах.

[3]) О работе над оркестровкой „Хованщины" можно судить в целом по следующим данным, заимствованным из автографной партитуры Н. А.:

Действие 1-е.	Оркестровка закончена	30/VI 1882. Стелево.
Действие 2-е.	„ „	14/VII 1882 г. „
Действие 3-е.	„ „	8/V 1882 г. Петербург.
Действие 4-е.	„ „	не датировано.
Действие 5-е.	„ „	16 дек. 1881 г.

Сверх того, последние 3 стран. второго акта написаны 1 окт. 1883 г.

лась мне только „Ночь на Лысой горе". Сочиненная первоначально в 60-х годах под влиянием листовского „Danse macabre" для фортепьяно с сопровождением оркестра, пиеса эта (называвшаяся в то время „Ивановой ночью" и подвергшаяся суровой и справедливой критике Балакирева) была надолго совершенно заброшена автором и лежала без движения среди его „d'inachevé". При сочинении гедеоновской „Млады" Мусоргский воспользовался имеющимся в „Ночи" матерьялом и, введя туда пение, написал сцену Чернобога на горе Триглаве. Это был второй вид той же пиесы по существу. Третий вид ее образовался при сочинении „Сорочинской Ярмарки", когда Мусоргскому пришла странная и несуразная мысль заставить парубка, ни с того ни с сего, увидеть шабаш чертовщины во сне, что должно было составить некое сценическое интермеццо, отнюдь не вяжущееся со всем остальным сценариумом „Сорочинской Ярмарки". На этот раз пиеса оканчивалась звоном колокола деревенской церкви, при звуках которого испуганная нечистая сила исчезала. Успокоение и рассвет были построены на теме самого парубка, видевшего фантастическое сновидение. При работе над пиесой Мусоргского я воспользовался последним вариантом для заключения сочинения. Итак, первый вид пиесы был solo фортепьяно с оркестром, второй и третий вид—вокальное произведение и при том сценическое (неоркестрованное). Ни один из видов этих не годился для издания и исполнения. Я решился создать из матерьяла Мусоргского инструментальную пиесу, сохранив в ней все, что было лучшего и связного у автора и добавляя своего по возможности менее. Надо было создать форму, в которую уложились бы наилучшим способом мысли Мусоргского. Задача была трудная, удовлетворительно разрешить которую мне не удавалось в течение двух лет, между тем как с другими сочинениями Мусоргского я справился сравнительно легко. Не давались мне ни форма, ни модуляции, ни оркестровка, и пиеса лежала без движения до следующего года. Работа же над прочими сочинениями покойного друга двигалась. Двигалось и издание их у Бесселя под моей редакцией.

В указанный здесь промежуток Н. А. занимался также переложением „Хованщины" для печати.

К сочинениям моим, набросанным в течение этого сезона, следует отнести экскиз фортепьянного концерта cis-moll на русскую тему, избранную не без балакиревского совета. По всем приемам концерт выходил сколком с концертов Листа. Надо сказать, что звучал он довольно красиво и в смысле фортепьянной фактуры оказывался вполне удовлетворительным, чем не мало удивлял Балакирева, которому концерт мой нравился. Он никак не ожидал от меня, не пьяниста, уменья сочинить что-либо вполне по фортепьянному. Помнится, что однажды между мной и Балакиревым произошла небольшая стычка по поводу какой-то подробности в моем концерте. Но стычка эта не охладила его к моему сочинению. Я толком не припомню, когда именно пришла мне первая мысль взяться за фортепьянный концерт и когда концерт был окончательно готов и инструментован [1]).

В концертах Б. М. Школы этого сезона была дана наконец оконченная знаменитая „Тамара". Сочинение прекрасное, интересное, но показавшееся несколько тяжелым, сшитым из кусков и не без суховатых моментов. Обаяния прежних импровизаций конца 60-х годов уже не было. Да и не могло быть иначе: пиеса сочинялась более 15-ти лет (конечно с перерывами). В 15 лет весь организм человека до последней клеточки переменяется, может быть несколько раз. Балакирев 80-х годов не был Балакиревым 60-х...

[1]) Из письма к С. Н. Кругликову от 14/I 1883 г.: „...Был занят на праздниках тем, что кончал свой концерт и оркестровал его...".

ГЛАВА XIX.

1883—86.

Придворная капелла. Коронация. Организация инструментального и регентского классов. Упразднение должности инспектора хоров морского ведомства. Беляевские „пятницы". Женитьба А. Лядова. Учебник гармонии. Беляев — издатель. Репетиция в Петропавловском училище. Переработка симфонии C-dur. Начало Р. С. Концертов. Поездка на Кавказ.

Перемены, возникшие со вступлением на престол Александра III, коснулись и придворной капеллы, директором которой был Бахметев. Последний получил отставку. Положение капеллы и штаты ее были выработаны вновь. Начальником капеллы сделан граф С. Д. Шереметев (даже и не дилетант в музыкальном искусстве). Должность эта была как бы только представительная и почетная, а в действительности дело возлагалось на управляющего капеллой и его помощника. Управляющим Шереметев избрал Балакирева, а последний своим помощником — меня. Таинственная нить такого неожиданного назначения была в руках Т. И. Филиппова, бывшего тогда государственным контролером, и обер-прокурора Победоносцева. Балакирев — Филиппов — гр. Шереметев—связь этих людей была на почве религиозности, православия и остатков славянофильства. Далее следовал и Саблер, и Победоносцев, и Самарин, пожалуй и Катков—древние устои самодержавия и православия. Собственно музыка играла незначительную роль в назначении Балакирева; тем не менее, нить привела к нему, действительно замечательному музыканту. Балакирев же, не чувствуя под собой никакой теоретической и педагогической почвы, взял себе в помощники меня, как окунувшегося в теоретическую и

педагогическую деятельность консерватории. В феврале 1883 года состоялось мое назначение помощником управляющего придворной капеллой [1]).

Вступив в капеллу, Балакирев и я решительно не знали, как приняться за новое дело. Хор капеллы был превосходный. Четыре учителя: Смирнов, Азеев, Сырбулов и Копылов были люди знающие и опытные. Исстари, со времен Бортнянского, налаженное дело церковного пения шло прекрасно. Но инструментальные классы для мальчиков и их воспитание и научное образование было ниже всякой критики. Взрослые певчие, получавшие жалованье и квартиры на правах чиновников, более или менее благодушествовали. Безграмотных же мальчиков, забитых и невоспитанных, кое-как обучаемых скрипке, виолончели или фортепьяно, при спадении с голоса большею частью постигала печальная участь. Их увольняли из капеллы, снабдив некоторой выслуженной ими суммой денег, на все четыре стороны, невежественных и неприученных к труду. Из них выходили писцы, прислуга, провинциальные певчие, а в лучших случаях невежественные регенты или мелкие чиновники. Многие спивались и пропадали. Первою нашею мыслью было, конечно, упорядочить их воспитание и образование, сделать из наиболее способных к музыке хороших оркестровых музыкантов или регентов и обеспечить им в будущем кусок хлеба. В первую весну нашего вступления в капеллу сделать это было немыслимо и нам оставалось лишь присматриваться. Преподавателями музыкальных предметов в капелле были: Кременецкий — скрипка, Маркус — виолончель, Жданов — контрабас, Гольдштейн — фортепьяно и древний Иосиф Гунке — теория музыки. Гольдштейн, талантливый пьянист, был не особенно усердным преподавателем. Балакирев (непримиримый юдофоб), возненавидев Гольдштейна за еврейское происхождение, устранил его в первую же весну. Устранил он также итальянца Кавалли, преподававшего сольное пение взрослым певчим. Упомянутые преподающие на первое время никем заменены не были.

[1]) Назначение М. А. Балакирева управляющим и Н. А. Р.-К.—помощником управляющего придв. певч. капеллой состоялось 3 февраля 1883 г. Отношение гр. Воронцова, адресованное начальнику капеллы гр. Шереметеву, датировано 23 февраля 1883 г. Содержание Н. А. определено в 2300 р.

15-го мая назначена была коронация государя Александра III. Капелла в полном составе поехала в Москву, а с нею вместе Балакирев и я. В Москве пришлось пробыть нам около трех недель [1]). Сначала приготовления к празднику, потом в'езд государя, сама коронация и напоследок освящение храма Спасителя. Капелла помещалась в Кремле, а я с Балакиревым жили в Большой Московской гостиннице. В сущности, лично у меня не было никакого дела. Заняты были певчие и их учителя, а на Балакиреве лежали хозяйственные и административные обязанности. Облеченные в мундиры придворного ведомства мы присутствовали на коронации в Успенском соборе, стоя на клиросах: Балакирев на правом, я на левом. Возле меня стоял художник Крамской, назначенный для наброска картины торжества. Это был единственный в соборе человек во фраке, остальные все были в мундирах. Обряд совершался торжественно.....

Торжественно сошло и освящение храма рождества Спасителя, при чем в самый важный момент богослужения— раздергивания завесы — исполнялось песнопение моего изделия в несколько тактов восьми или чуть ли не десяти-голосного контрапункта [2]). После исполнения в Москве этого песнопения, которое для данного случая заставил меня сочинить Балакирев, я так и не видал никогда его партитуры и совершенно забыл его. Вероятно, в придворной капелле где-нибудь таковая и обретается.

Вернувшись с капеллою в Петербург, я переехал на летнее время в Таицы [3]).

[1]) Н. А. пробыл по случаю коронационных торжеств в Москве с 8 по 26 мая 1883 г. В письме домой Н. А. рассказывает о своем посещении Донского монастыря и Троицко-Сергиевской Лавры (где он слушал монашеское пение и осматривал богатейшую библиотеку), о знакомстве с Разумовским, о своих занятиях гармонизацией церковных песнопений. Бларамберг и Кругликов были и в этот приезд в непрерывном общении с Н. А.

[2]) Это песнопение было тут же в Москве и сочинено.

[3]) К весне 1883 г. относится забракование „Хованщины“ оперным комитетом Мар. театра. Вот выдержка по этому поводу из письма Н. А. к С. Н. Кругликову от 14 апреля 1883 г.: „Прослушав „Хованщину“, комитет, состоявший из Всеволожского, Направника, Кучеры, Помазанского, Кондратьева, Славиной, Прянишникова, Орлова, Альбрехта и Кюи, положил большинство черных шаров (кроме Кюи, конечно, и свильнувшего Альбрехта). Прений не было;—один только Кюи высказался, что без сомнения, в виду одного имени Мусоргского все положат белые шары. Никто не

Лето 1883 года протекло для меня непроизводительно в смысле сочинения. Капелла помещалась летом в Старом Петергофе в английском дворце. Частые поездки туда отнимали довольно много времени. Я занимался с малолетними певчими чем только мог: первоначальной игрой на фортепьяно, элементарной теорией, прослушиванием их скрипичных и виолончельных уроков, лишь бы приучить их к сколько-нибудь правильным занятиям, к серьезному взгляду на их музыкальную будущность и возбудить в них охоту и любовь к искусству. Дома я, сколько мне помнится, составлял проекты будущей организации музыкальных классов, пробовал себя в набросках некоторых духовных песнопений [1]) и отчасти обдумывал переделки моей 3-ей симфонии C-dur, которой был крайне неудовлетворен. Для развлечения ездил с женою и сыном Мишей на Иматру. С осени 1883 г. мы переменили квартиру, на которой прожили 10 лет [2]). При увеличении семейства она стала нам неудобна, и мы переехали на Владимирскую угол Колокольной.

Вся деятельность моя в течение этого сезона направлялась к тому, чтобы упорядочить ход музыкальных классов в придворной капелле при прежних средствах и преподавателях и, обдумав и выработав ясную программу, основать с будущего учебного сезона инструментальный и регентский классы капеллы на новых началах. Об инструментальном классе мною уже было говорено выше, что же касается до регентского класса, то такового раньше в капелле не существовало. Молодые люди, желавшие кое-чему научиться и получить регентский аттестат, приезжая большею частью изнутри России в капеллу, назначались для обучения премудростям

возразил; и положили. Чорт знает что это такое. А слушали со внимательными лицами и соболезновали о цензурных переменах. Направник даже хвалил и требовал, чтобы непременно была сыграна Персидка... Просто мерзавцы. Вот и все. Впрочем, Вы все это знаете из газет. Голубчик Семен Николаевич, поднимите об этом звон в Москве и московских газетах".

[1]) Из письма к С. Н. Кругликову от 5 июля 1883 г.: „Сижу за составлением Обихода, окруженный всякими Потуловыми, Разумовскими и изданиями св. Синода. В настоящее время вся Всенощная готова в одноголосном виде и будет теперь гармонизоваться. Устав как я теперь знаю... Совсем дьяконом стал. Боюсь только, что М. А. не стал бы много путать, а уж некоторая путаница началась...".

[2]) Фурштадтская ул. д. 25, кв. 9.

к одному из четырех учителей духовного пения. Позанявшись у учителя и сдав экзамен по весьма шаткой и неопределенной программе, они получали желаемый аттестат и отправлялись на все четыре стороны. Весь строй учебного дела, как по инструментальному классу, так и по регентской специальности, установленный автором „боже царя храни" Львовым—никуда не годился. Надо было все переделать или, лучше сказать, создать новое. На это дело и были устремлены все мои мысли и намерения этого года [1]).

В одном из концертов Р. М. Общества, шедших под управлением А. Г. Рубинштейна, я дирижировал по его приглашению увертюрой и антрактами к драме „Псковитянка", о которых упоминал выше [2]). В концерте Беспл. Школы 27 февраля 1884 г. исполнялся в 1-й раз мой фортепьянный концерт Н. С. Лавровым и в этом же концерте давались отрывки из „Хованщины" в моей обработке и оркестровке.

С весны 1884 г. я был уволен от должности инспектора музыкантских хоров морского ведомства [3]). Новый управляющий морским министерством Шестаков, вместе с введением служебного ценза, предпринял различные реформы. К одной из таковых полезных реформ следует причислить и упразднение должности инспектора музыкантских хоров. Соответствующая должность в гвардии продолжала считаться необходимой, морским же музыкантам предоставлялось играть как бог на душу послал, так как хором стал заведывать какой-то ад'ютант морского штаба. Итак государственная служба моя сосредоточилась исключительно в капелле, т.-е. в придворном ведомстве [4]).

---

[1]) Из письма к С. Н. Кругликову 27 сент. 1883 г.: „Капелла меня радует: в ней заводится благородный дух; мальчики учатся охотно; всякие постановки в угол, на колени и т. п. почти совершенно исчезли".

[2]) В сезоне 1882—83 г. в 7-ом собрании 5-го/II: по „Летописи" выходит, что этот концерт состоялся в сезоне 1883—84 г., но это ошибка.

[3]) Н. А. уволен от службы по Морскому ведомству за упразднением должности инспектора музыкальных хоров высочайшим приказом от 19 марта 1884 г.

[4]) Для характеристики настроений Н. А. за период зимних месяцев 1883/84 года приводим несколько выписок из его писем к С. Н. Кругликову. Из письма от 11 ноября 1883 г.: „Скажу Вам теперь, что я очень занят капеллой и ничего не пишу, да и не хочется; мне кажется, что я

М. П. Беляеев, страстный любитель музыки, в особенности камерной, сам будучи альтистом и усердным игрецом квартетов, издавна начал собирать у себя в доме еженедельно по пятницам своих друзей, завзятых квартетистов. Вечер обыкновенно начинался с квартета Гайдна, затем шел Моцарт, далее Бетховен и наконец какой-нибудь квартет из послебетховенской музыки. Квартеты каждого автора неукоснительно чередовались в порядке их нумерации. Если в нынешнюю пятницу исполнялся 1-й квартет Гайдна, то в следующую — 2-й и т. д. Дойдя до последнего принимались снова за первый. К зиме 1883—84 года беляевские „пятницы" стали довольно многолюдны. Кроме его обычных квартетистов — проф. Гезехуса, доктора Гельбке, инженера Эвальда — их стали посещать Глазунов, Бородин, Лядов, Дютш и многие другие. Я тоже сделался посетителем беляевских пятниц. Вечера были интересные. Квартеты Гайдна, Моцарта и первые бетховенские исполнялись весьма недурно. Более новые — похуже, а иногда и очень дурно, хотя ноты квартетисты читали весьма бойко. С появлением на „пятницах" нашего кружка репертуар их порасширился; стали исполняться для ознакомления с ними квартеты новейших времен. Саша Глазунов, сочинявший свой первый квартет D-dur, пробовал его в беляевские пятницы. Впоследствии все его квартеты и квартетные сюиты, еще даже не сочиненные целиком, уже проигрывались у Беляева, совершенно влюбленного в талант молодого композитора. Кроме собственных произведений, сколько различных вещей переложил Глазунов для беляевского квартета! И фуги Баха, и песни Грига, и многое другое. Беляевские пятницы стали очень оживленны и никогда не отменялись. Если один из квартетистов заболевал, Беляев доставал кого-нибудь для замещения. Сам Беляев никогда болен не был. Состав квартета был следующий: виолончелистом был сначала некто Никольский, которого сменил Эвальд, первую скрипку играл

поставил точку, написав „Снегурочку", а кое-какие романсы, концерты и духовные произведения это только так, некоторое воспоминание о делах давно минувших дней. В настоящее время в голове просто торичеллиева пустота..." Из письма от 14 января 1884 г.: „Я ничего не пишу и Обиход давно уже бросил: и так-то уже скучная и сухая работа, а с Балакиревым уж всякая охота пройдет...".

Гельбке, вторую — Гезехус, альт — Беляев. В вышеупомянутом составе квартет просуществовал много лет, пока смерть не унесла радушного хозяина.

По окончании музыки, в первом часу ночи садились ужинать. Ужин бывал сытный и с обильными возлияниями. Иногда после ужина Глазунов или кто-нибудь другой играли на фортепьяно что-нибудь свое новое, только-что сочиненное, или только-что арранжированное в 4 руки. Расходились поздно, в 3-м часу. Некоторые, не удовольствовавшись выпитым за ужином, распростившись с хозяином, уходили, не говоря дурного слова, в ресторан, где „продолжали". Иногда после ужина, во время музыки, появлялась на столе однадругая бутылка шампанского, которую немедленно распивали, чтобы „вспрыснуть" новое сочинение.

С течением времени, в последующие годы „пятницы" становились все многолюднее. Стал бывать окончивший консерваторию Феликс Блуменфельд и брат его Сигизмунд. К квартетной музыке прибавились и трио, и квинтеты, и т. п. с фортепьяно. Появлялись и другие пьянисты, иногда заезжие. Консерваторская молодежь, окончившая у меня курс, тоже стала посещать беляевские пятницы. Об'явилось много скрипачей. Ал. К. Глазунов, поигрывавший на виолончели, тоже принимал участие в квинтетах, секстетах и октетах. Усилились и возлияния за ужином. Появился и Вержбилович. Но об этом после.

Ан. Лядов, уже бывший в то время преподавателем в консерватории, в сезон 1883 — 84 годов женился. Помню, как за несколько времени до свадьбы, однажды утром он сказал мне о своем намерении, и как мы в это утро ушли из консерватории и чуть не до обеда пробродили вдвоем по городу, разговаривая по душе по поводу предстоящей перемены в его жизни. Тем не менее, однако, когда мы с Надеждой Николаевной выразили ему желание познакомиться впоследствии с его женой, чудак отказал нам наотрез. Он сказал, что желает, чтобы с женитьбой его ничто не переменилось в отношениях с его музыкальными друзьями. Домашним его кругом будет круг близких и знакомых его жены, а для друзей по искусству он желает остаться попрежнему как бы на положении холостяка. С женитьбой его желаемое им положение так и установилось: никого из близ-

ких ему музыкантов и друзей по искусству он не познакомил с женою. Всюду бывал один, даже в концертах и в театре. Изредка навещая его, я никогда не видал его жены, так как меня он принимал у себя в кабинете, тщательно запирая двери в другие комнаты. От природы любопытный Беляев не выдержал и однажды, зная что Анатолия нет дома, позвонил, вызвал жену, чтобы передать через нее какой-то пустяк ее мужу и, отрекомендовавшись, познакомился с нею. Впоследствии, через много лет, к его семейству получили доступ Лавров, Беляев, Глазунов, Соколов и Витоль. Мы же с Надеждой Николаевной, несмотря на сохранявшиеся всю жизнь дружеские отношения к умному, милому и талантливейшему человеку, никогда жены его не видали.

Взяв на себя, после вышедшего из капеллы престарелого Гунке, класс гармонии, я крайне заинтересовался преподаванием этого предмета. Система Чайковского, учебника которого я держался при частных уроках, меня не удовлетворяла. Постоянно беседуя с Анатолием об этом предмете, я познакомился с его системой и приемами преподавания и задумал написать учебник гармонии по совершенно новой системе в смысле педагогических приемов и последовательности изложения. В сущности система Лядова выросла из системы его профессора Ю. И. Иогансена, моя—из лядовской. В основу гармонии брались 4 гаммы: мажорная и минорная—гармонические. Первые упражнения состояли в гармонизации верхних мелодий и басов с помощью одних лишь главных трезвучий: тонического, доминантового и субдоминантового и их обращений. При таком небольшом запасе аккордов правила голосоведения оказывались весьма точными. Упражнениями над гармонизацией мелодий, с помощью одних главных ступеней, в ученике воспитывалось чувство ритмического и гармонического равновесия и стремления к тонике. Впоследствии к главным трезвучиям присоединялись постепенно побочные, доминантсептаккорд и прочие септаккорды. Цифрованный бас был совершенно устранен; напротив, к упражнениям в гармонизации мелодий и басов прибавлялось самостоятельное сочинение предложений из того же гармонического матерьяла. Далее шла модуляция, ученье о которой основывалось на сродстве строев и модуляционном плане, а не на внешней связи чуждых друг другу аккор-

1885 год.

дов по общим тонам. Модуляция оказывалась, таким образом, всегда естественной и логичной. После модуляции шли задержания, проходящие, вспомогательные ноты и все прочие приемы фигурации. Под конец—учение о хроматически видоизмененных аккордах и ложных последовательностях. До начала лета я лишь обдумывал, но не писал своего учебника [1]) и пробовал педагогические приемы гармонии на учениках капеллы со значительным успехом.

Весною 1884 г. мною была переделана и переоркестрована моя 1-ая симфония, при чем главная тональность ее была изменена из es-moll в e-moll. Мне казалось, что это юношеское и наивное для настоящего времени сочинение мое, при условии упорядочения технической стороны, могло бы войти в репертуар ученических и любительских оркестров и сослужить им службу. Впоследствии я увидел, что несколько ошибся в расчетах: время наступило другое, и ученические и любительские оркестры стали тяготеть к симфониям Чайковского, Глазунова и к моим вещам более современного склада, чем мое первое произведение. Тем не менее, фирма Бессель с удовольствием принялась за издание моей 1-ой симфонии в партитуре и голосах. В этом году в консерватории по моему классу окончили — Рыб и Н. А. Соколов. Первый—впоследствии преподаватель теории музыки в Киеве, второй—талантливый композитор и педагог в С.-Петербурге.

Лето 1884 г. мы проводили попрежнему в Таицах. 13-го июня у нас родилась дочь Надя.

Как и предыдущее лето раза по два в неделю я ездил в Петергоф к малолетним певчим, продолжая занятия с ними и приступив к образованию ученического или скорее детского струнного оркестра, для которого сделал несколько легких переложений, преимущественно отрывков из опер Глинки, напр. „Как мать убили", „Ты не плачь, сиротинушка" и т. п. Сидя в Таицах, я принялся за составление учебника гармонии, который к началу осени оказался готовым и изданным литографическим способом, с помощью

[1]) Учебник гармонии был написан Н. А. летом и осенью 1884 г. Из письма к С. Н. Кругликову от 17 окт. 1884 г.: „Посылаю Вам ...первый выпуск учебника гармонии, начатого с Лядовым и конченного мною." Предисловие к первому изданию учебника (литографированному) датировано 1886 г.

моего помощника по библиотеке капеллы, певчего Г. В. Иваницкого, переписывавшего учебник литографскими чернилами.

Сверх того я работал над моей оркестровой симфоньеттой a-moll, переделанной из квартета на русские темы. Четвертою частью квартета (на церковную тему из молебна) я так и не воспользовался.

С переездом в город и началом учебного года инструментальный и регентский классы капеллы были мною окончательно организованы. Преподавателем скрипки был приглашен П. А. Краснокутский, фортепьяно—А. В. Рейхард, гармонии и элементарной теории для регентского класса — А. К. Лядов, а впоследствии Н. А. Соколов и И. Р. Щиглев. Кроме того преподавали прежние учителя, а также С. А. Смирнов, Е. С. Азеев, А. А. Копылов (скрипка, фортепьяно, церковное пение и устав). Гармонию в инструментальном классе преподавал я; я же занимался и с оркестровым классом (пока исключительно смычковым), но делавшим уже значительные успехи.

Штаты капеллы уже были новые, и денежные средства ее увеличились.

Одним из концертов Р. М. Общества приглашен был дирижировать я. Между прочими пиесами исполнялась в 1-ый раз увертюра cis-moll талантливого Ляпунова [1]), молодого композитора, любимца Балакирева, окончившего незадолго перед тем московскую консерваторию и появившегося в недавнее время в Петербурге.

Моя 1-ая симфония e-moll была проиграна в том же сезоне студенческим оркестром петербургского университета под управлением Дютша [2]).

Восхищенный блестящим началом композиторской деятельности Глазунова М. П. Беляев предложил ему издать его первую симфонию E-dur в партитуре, оркестровых голосах и переложении в 4 руки на его, Беляева, счет. Несмотря на некоторое сопротивление Балакирева, уговарив-

[1]) Н. А. дирижировал концертом 17 ноября 1884 г., но, судя по „Очерку деятельности СПБ. отделения И. Р. М. О.", составленному Н. Финдейзеном (СПБ. 1909 г.), увертюра Ляпунова тогда не исполнялась.

[2]) Концерт этот состоялся 4 дек. 1885 г., т.-е. на год позже только-что упомянутого.

шего Сашу не соглашаться на это, так как Беляев не был до сих пор ни нотным торговцем, ни издателем, Глазунов, вследствие настояний М. П., уступил ему. Беляев, снесясь с фирмою Редера в Лейпциге, приступил к изданию, и симфония молодого композитора послужила началом издательской деятельности М. П., основавшего фирму. „М. П. Беляев, Лейпциг" для издания произведений русских композиторов. За симфонией последовали в постепенном порядке все появлявшиеся сочинения Глазунова, мой фортепьянный концерт, „Сказка", увертюра на русские темы и т. д.; за мной последовал Бородин, Лядов, Кюи; далее стали примыкать и другие молодые композиторы, и дело разросталось не по дням, а по часам. Согласно основному принципу Митрофана Петровича ни одно сочинение не приобреталось даром, как это делается зачастую другими издательскими фирмами. Всякое оркестровое или камерное сочинение издавалось не иначе как в партитуре, голосах и 4-х ручном переложении. С авторами М. П. был точен и требователен: взыскательный относительно исправности корректуры, он уплачивал авторский гонорар лишь по окончании второй корректуры. В выборе сочинений для издания М. П. руководился вначале собственным вкусом и большей или меньшей авторитетностью имен авторов. Впоследствии, когда проявилось много молодых авторов, желающих быть изданными его фирмою, он стал советоваться со мною, с Сашею и Анатолием, образовав из нас уже постоянную оффициальную музыкальную комиссию при своей фирме. Для сбыта своих изданий М. П. сошелся с магазином И. И. Юргенсона, а для управления издательскими делами в Лейпциге пригласил опытное лицо— Г. Шеффера.

В сезон 1884-85 годов Беляев, сгорая желанием прослушать еще раз первую симфонию и нетерпением познакомиться с только-что сочиненною Глазуновым оркестровою сюитою, затеял устроить в зале Петропавловского училища оркестровую репетицию этих произведений [1]). Оперный оркестр был собран, приглашены были кое-кто из близких делу людей: Глазуновы, жена моя, В. В. Стасов и другие.

[1]) Репетиция состоялась еще в сезоне 1883—84 г., именно 27 марта 1884 г. Программа ее напечатана факсимиле в названной раньше книге В. М. Беляева. См. выше, стр. 236.

Дирижировать должны были Дютш и автор. Саша готов был взяться за это; но я, хорошо видевший, что Саша к дирижерскому делу не готов и может легко уронить себя в глазах оркестра, отсоветовал ему выступать пока в качестве дирижера и убедил в этом и М. П. Беляева. Репетицию эту продижировал я с Дютшем пополам. Все удалось как нельзя лучше. Один из нумеров сюиты „Восточная пляска", весьма странный и дикий, по настоянию моему был пропущен; все же прочее шло сполна. Автор, Беляев и слушатели были довольны. Репетиция эта послужила основою Русских Симфонических концертов, начатых Беляевым в следующем сезоне [1]).

Поглощенный деятельностью в регентском и инструментальном классах капеллы в этом сезоне, как и в предыдущем, я мало помышлял о собственной композиторской деятельности [2]). Тем не менее, я стал подумывать о переработке моей третьей симфонии C-dur, первую часть которой мне удалось закончить в течение следующего лета.

Лето 1885 г. мы снова проводили в Таицах. Поездки в Петергоф для посещения капеллы, обработка симфонии, сочинение и гармонизация некоторых духовных песнопений и занятие музыкальными формами наполняли мое время. Сколько помнится, во время поездок в капеллу я посещал Глазуновых, живших в то лето на даче в Старом Петергофе. В ту пору Саша стал весьма сильно интересоваться духовыми инструментами. У него завелись кларнет, валторна, тромбон и еще что-то. На валторне он даже брал уроки

[1]) Общедоступные Русские Симфонические концерты начались в сезоне 1885—86 г.

[2]) К весне 1885 г. относится работа над „Игорем" Бородина, предпринятая Н. А. В письме к С. Н. Кругликову Н. А. сообщает: „Переписываю предварительный клавираусцуг Игоря, приводя его таким образом в порядок, при чем добавляю и сокращаю кое-где такты, дописываю речитативы, ставлю нумера модуляциям, транспонирую, что надо, голосоведение устраиваю и т. д. Пролог и 1 картину первого действия окончил, думаю так и дальше продолжать и надеюсь, что к осени Игорь будет кончен, и можно будет приняться за инструментовку, а по весне сдать его в театр. Мню, что моими стараниями Бородин пленится и сам что-нибудь да сделает, а в 3 действии требуется и его рука, там многого не хватает. О, могучая кучка! О, русские композиторы (ударение Стасова) музыкальным образованием обязаные самим себе". Ср. письмо Н. А. к В. В. Стасову от 4 июля 1885 г.

у Франке—первого валторниста оперного оркестра,—а на прочих инструментах и виолончели упражнялся самоучкой. Для лучшего знакомства с духовыми инструментами в этих упражнениях принимал участие и я. Вѣрхом моих успехов в игре на кларнете в последующие годы было исполнение на этом инструменте партии второй скрипки квартета Глинки, при чем первую скрипку играл Дютш, виолончель—Глазунов, а альт, как помнится,—Витоль.

С начала сезона 1885-86 годов началась перестройка здания придворной капеллы, а сама капелла, всем своим составом, была временно переведена в частный дом на Миллионной улице. Помещение было тесное и неудобное. Основанные с прошлого сезона регентские классы принуждены были поместиться в надворном здании, перестроенном из бывшей конюшни. Оркестровый класс помещался в спальнях малолетних певчих. Тем не менее, дело шло успешно. В регентском классе было уже много приходящих учеников, преимущественно из полковых певчих, а в иструментальном классе я начал вводить мало-по-малу духовые инструменты, для которых были приглашены преподаватели из придворного оркестра и из оперы. Первое время ученики духовых инструментов, конечно, еще не могли участвовать в оркестровом классе, но смычковые уже значительно подвинулись и начинали играть сносно более или менее трудные вещи. Иногда для совместной игры я приглашал духовые из полкового оркестра, и таким способом являлась возможность исполнения симфоний Гайдна и Бетховена в их настоящем виде. Однажды мне удалось проиграть довольно чисто с моим оркестровым классом только-что наоркестрованную первую часть моей симфонии C-dur. Присутствовал Бородин и остался весьма доволен [1]).

Ганс фон Бюлов, дирижировавший концертами Р. М. Общества в этом сезоне, был весьма любезен со мною, Глазуновым, Бородиным и Кюи и исполнял наши сочинения. Из моих был им сыгран „Антар", при чем на репетиции он почему-то капризничал и раздражался на оркестр и в раздражении предлагал мне продирижировать вместо него. Я ко-

[1]) К осени 1885 г. относится постановка „Снегурочки" в частном оперном театре в Москве. Первое представление состоялось 8 октября 1885 г. Отчет о постановке С. Н. Кругликова см. в „Муз. Обозр." 1885 г. № 8.

нечно отказался. Вскоре Бюлов успокоился и отлично провел „Антара“ [1]).

М. П. Беляев, устроивший в прошлом сезоне репетицию сочинений Глазунова [2]) при интимном кружке слушателей, в настоящем сезоне задумал дать на свой риск уже концерт публичный и на этот раз не из одних глазуновских сочинений. Концерт состоялся в зале дворянского собрания [3]). Дирижером был Г. О. Дютш. Между прочим исполнялся мой концерт, а из сочинений Глазунова только-что оконченный „Стенька Разин“. Публики было не особенно много, тем не менее, Беляев был доволен.

Из других музыкальных событий этого сезона отмечу весьма приличное исполнение в первый раз „Хованщины“ Мусоргского любителями Драматического Кружка под управлением Гольдштейна [4]). Опера понравилась и прошла раза 3 или 4.

Занятиями моими в течение этого сезона были: составление „Всенощной“ совместно с учителями придворной капеллы Смирновым, Азеевым, Копыловым и Сырбуловым; приготовление моего учебника гармонии к изданию печатным, а не литографским способом, как первое издание, а также продолжение оркестровки и переработки 3-ей симфонии. Из учеников моих по консерватории окончили курс И. И. Витоль, А. А. Петров и Антипов. Последний, несмотря на несомненный свой талант, по недостатку деятельности и свойственной ему распущенности не успел бы кончить заданного ему экзаменационного allegro, еслиб не помог ему втихомолку Глазунов, наоркестровавший за него его сочинение. Глазунов сделал это исключительно для собственной практики, а автор, по наивности, остался убежденным в том, что он и сам бы наоркестровал не хуже, да только времени не хватило. Все сие осталось в тайне; сочинение звучало прекрасно и впоследствии было издано Беляевым, которому впрочем секрет был хорошо известен [5]).

[1]) В 9-ом собрании 29 марта 1886 г.

[2]) В сезоне 1883—84 г. Ср. стр. 275.

[3]) 23 ноября 1885 г.

[4]) Первое представление состоялось 9 февраля 1886 г. в зале Кононова (Мойка, 63). Отзыв Ц. А. Кюи см. „Муз. Обозр.“ 1885/86 г. № 21.

[5]) К осени 1885 г. относятся крупные успехи русской музыки в Бельгии, где в ряде концертов были даны между прочим „Антар“ и „Сербская фантазия“. Заметки об этих концертах напечатаны в „Муз. Обозр.“ 1885—86 г., № 15, стр. 118 и сл.

Прошлогодняя репетиция глазуновских сочинений и концерт, устроенный Беляевым в этом сезоне, зародили во мне мысль, что несколько ежегодных концертов из русских сочинений были бы весьма желательны, так как число русских оркестровых произведений возрастало, а помещение их в программы концертов Р. М. Общества и других всегда представляло затруднение. Я поделился своею мыслью с Беляевым; она ему полюбилась, и со следующего сезона он решил начать ряд ежегодных концертов исключительно из русских сочинений под управлением моим и Дютша, назвав их Русскими Симфоническими концертами.

Переселившись на лето в Таицы и оставив детей на попечение их бабушки, я и Надежда Николаевна предприняли поездку на Кавказ. Мы доехали до Нижнего по железной дороге, сели на пароход и спустились до Царицына. Переехав в Калач на пароходе по Дону, где раз десять становились на мель, доехали до Ростова, а оттуда по железной дороге через станцию Минеральные Воды прибыли в Железноводск, где и поселились на некоторое время. Леченья нам никакого предписано не было и мы проводили время в прекрасных прогулках по окрестностям, на Железную гору, Бештау и проч. Посетив также Пятигорск с Машуком и Кисловодск и добравшись до Владикавказа, мы проехали Военно-Грузинскую дорогу до Тифлиса в коляске. Несколько дней мы провели в Тифлисе, заехали в Боржом, потом сели на пароход в Батуме, направились в Крым, в Ялту, и через Симферополь на Лозовую, а оттуда, побывав в имении у проживавшего там М. М. Ипполитова-Иванова, направились обратно в Петербург и Таицы. В общем путешествие заняло около двух месяцев и было чрезвычайно приятно и интересно. Волга, Кавказ, Черное море, Крым и много достопримечательного оставили лучшие впечатления. Помню, что на Лозовой, из газет мы узнали о смерти Фр. Листа.

Во время пребывания в Железноводске я немного занимался обработкою 3-ей симфонии, но окончил ее только в Таицах и частью по переезде оттуда в Петербург в течение следующего сезона.

ГЛАВА XX.

1886—88.

Русские Симфонические концерты. Фантазия для скрипки. Кончина Бородина. Сравнение балакиревского кружка с беляевским. Оркестровка „Кн. Игоря". Сочинение „Каприччио" и исполнение его. „Шехеразада". „Воскресная" увертюра.

Мысль о Русских Симфонических концертах осуществилась в сезоне 1886—87 гг. В зале Кононова М. П Беляевым даны были четыре концерта 15-го, 22-го, 29-го октября и 5-го ноября [1]). Из них первый и третий под моим управлением, а второй и четвертый под управлением Г. О. Дютша. Публики было не особенно много, но достаточно, и концерты имели, если не материальный, то нравственный успех. Между прочими пиесами мне удалась особенно Es-dur'ная симфония Бородина, которой я с особенной тщательностью занялся на этот раз, предварительно расставив в партиях многочисленные и тонкие оттенки. Автор был, я помню, в восхищении.

Долго неудававшаяся мне оркестровка „Ночи на Лысой горе" наконец была окончена к концертам этого сезона, и вещь эта, данная мною в первом концерте, удалась как нельзя более и возбудила дружный bis. Пришлось только заменить тамтамом колокол. Он был выбран мною в колокольной лавке, а в зале оказался нестройным вследствие изменения температуры.

Докончив обработку 3-ей симфонии, заинтересованный скрипичной техникой, с которой я в то время довольно

[1]) Программы этих и следующих сезонов см. в изд. „Программы русск. симф. концертов" за 15 лет (1885—1900 г.), СПБ. 1900 г.

близко познакомился в инструментальном классе, я возымел мысль сочинить что-нибудь виртуозное для скрипки с оркестром. Взяв две русские темы, я сочинил на них фантазию и посвятил П. А. Краснокутскому,—преподавателю скрипки в капелле,—которому был обязан многими раз'яснениями по части скрипичной техники. Фантазию эту я пробовал с оркестром учеников капеллы, к этому времени уже сделавших значительные успехи. Оставшись доволен своей пиесой, я задумал написать еще виртуозную скрипичную пиесу с оркестром на испанские темы, но, сделав некоторый набросок ее, оставил эту мысль, предпочитая написать впоследствии на эти же темы пиесу оркестровую с виртуозной инструментовкой. Следует упомянуть также о совместном сочинении квартета на тему Be-la-ef к именинам М. П., которые справлялись при собрании многочисленных друзей его и сопровождались богатырским обедом и богатырской попойкой. Как известно, в квартете этом первая часть принадлежит мне, серенада—Бородину, скерцо—Лядову и финал—Глазунову. Квартет был сыгран перед обедом, и именинник был в полном восхищении от нашего сюрприза.

Рано утром, в необычный час, 16-го февраля 1887 г. я был удивлен приходом ко мне В. В. Стасова. В. В. был сам не свой. „Знаете ли что", сказал он взволнованно, „Бородин скончался". Бородин скончался накануне поздно вечером, скоропостижно, мгновенно. Веселый и оживленный, среди собравшихся у него гостей, разговаривая с кем-то, он упал недвижимым, мертвым. Екатерина Сергеевна находилась в эту зиму в Москве. Не стану говорить, как меня и всех близких ему поразила эта смерть. Немедленно возникла мысль: что делать с неоконченной оперой „Князь Игорь" и прочими неизданными и неоконченными сочинениями? Вместе со Стасовым я тотчас поехал на квартиру покойного и забрал к себе все его музыкальные рукописи.

После похорон Александра Порфирьевича на кладбище Невского монастыря я вместе с Глазуновым разобрал все рукописи, и мы порешили докончить, наинструментовать, привести в порядок все оставшееся после А. П. и приготовить все к изданию, приступить к которому решил М. П. Беляев. На первом же месте был недоконченный „Князь

Игорь". Некоторые нумера его, как первый хор, половецкая пляска, плач Ярославны, речитатив и песня Владимира Галицкого, ария Кончака, арии Кончаковны и кн. Владимира Игоревича, а также финальный хор—были окончены и оркестрованы автором; многое другое существовало в виде законченных фортепьянных набросков, прочее же было лишь в отрывочных набросках, а многое и вовсе не существовало. Для II и III действий (в половецком стане) не было надлежащего либретто и даже сценариума, а были только отдельные стихи и музыкальные наброски или законченные, но не связанные между собой нумера. Содержание этих действий я твердо знал из бесед и совместных обсуждений с Бородиным, хотя многое в проектах он изменял, отменял и вновь вставлял. Менее всего сочиненной музыки оказывалось в III-м акте. Между мною и Глазуновым было решено так: он досочинит все недостающее в III-м акте и запишет на память увертюру, наигранную много раз автором, а я наоркеструю, досочиню и приведу в систему все остальное, недоделанное и неоркестрованное Бородиным. Сообщая друг другу свои намеренья и советуясь обо всех подробностях, мы принялись с Глазуновым за нашу работу, начиная с весны. Из прочих сочинений Бородина главное место занимали две части из неоконченной симфонии. Для I-й части имелось незаписанное изложение тем, которое Глазунов помнил наизусть; для II-й части предполагалось записанное пятидольное скерцо для смычкового квартета без трио; для последнего автором предназначался один из невошедших в оперу матерьялов—рассказ купцов.

Из концертов сезона 1886—87 гг. упомяну о концерте, данном Б. М. Школой под управлением Балакирева в память Фр. Листа, скончавшегося летом 1886 г.[1]) Дирижирование Балакирева, как я уже говорил, далеко не представляло для нас того обаяния, каковое мы испытывали в прежние, давние времена. Кто изменился, кто пошел вперед—Балакирев или мы? Я полагаю, что мы. Мы выросли, научились, воспитались, насмотрелись и наслушались; Балакирев же остался на месте, если не попятился немного назад.

[1]) Концерт этот состоялся 22-го ноября в зале дворянского собрания.

Но кто были мы в 80-х годах? В 60-х и 70-х это был балакиревский кружок, сначала под его абсолютным главенством, затем мало-по-малу освобождавшийся от этого абсолютизма и приобретавший большую самостоятельность в лице своих отдельных членов. Кружок этот, получивший ироническое название „могучей кучки", составляли: Балакирев, Кюи, Бородин, Мусоргский, я, позже Ан. Лядов и до некоторой степени Лодыженский. Непременного члена кружка В. В. Стасова, как не музыканта по специальности, я ставлю особо. Наш кружок 80-х годов, особенно начиная со второй их половины, уже не балакиревский, а беляевский кружок. Первый группировался около Балакирева, как старшего члена и учителя своего, второй около Беляева, как мецената, издателя, устроителя концертов и хлебосола. Мусоргского уже не было на свете; в 1887 году за ним последовал и Бородин. Лодыженский исчез, получив назначение по службе министерства иностранных дел в славянские земли и совершенно забросил музыкальные занятия. Кюи, хотя и поддерживал хорошие отношения с беляевским кружком, тем не менее держался особо и в стороне, тяготея более к заграничным, парижским и бельгийским музыкальным деятелям с помощью графини Мерси Аржанто. Балакирев же, как бывший глава рассыпавшегося кружка своего, никаких общений с беляевским кружком не допускал, повидимому презирая его. С самим же Беляевым его отношения были более чем холодные, вследствие несогласия последнего поддерживать концерты Беспл. Школы, а также вследствие некоторых недоразумений по части издательских дел. Невоспитанный и несдержанный на язык М. А. сыпал всевозможными насмешками по адресу Беляева.., так что я, однажды, принужден был его остановить и попросить не говорить со мною таким образом о человеке, которого я уважаю и с которым близок. Насмешливое отношение Балакирева к Беляеву скоро стало переходить в нескрываемую неприязнь к нему, ко всему кружку и всем его делам, и начиная с 90-х годов все отношения между беляевским кружком и Балакиревым порвались. К Балакиреву бесповоротно примкнул С. М. Ляпунов, всецело подпавший под его влияние и ставший скоро какой-то фотографией со своего оригинала. Отношения Балакирева к Кюи стали тоже довольно далекими, со мной же

он был несколько ближе по причине совместной службы в капелле. Итак, „могучая кучка" распалась безвозвратно. Связующими звеньями между прежним балакиревским и вновь зародившимся беляевским кружком были Бородин, я и Лядов, а за смертью Бородина я с Лядовым вдвоем. Глазунова за связующее звено считать нельзя, так как появление его на сцену совпадает со временем распада могучей кучки.

Со второй половины 80-х годов нас или беляевский кружок составляли: я, Глазунов, Лядов, Дютш, Фел. Блуменфельд, брат его Сигизмунд (талантливый певец, аккомпаниатор и композитор романсов); далее, по мере окончания консерватории, появлялись Н. А. Соколов, Антипов, Витоль и другие, о которых речь будет в свое время. Маститый В. В. Стасов сохранял всегда хорошие и близкие отношения и к новому кружку, но влияние его в нем было уже не то, что в кружке Балакирева.

Можно ли считать беляевский кружок продолжением балакиревского, была ли между тем и другим известная доля сходства и в чем состояло различие, помимо изменения с течением времени его личного состава? Сходство, указывавшее на то, что кружок беляевский есть продолжение балакиревского, кроме соединительных звеньев, заключалось в общей и тому и другому передовитости, прогрессивности; но кружок Балакирева соответствовал периоду бури и натиска в развитии русской музыки, кружок Беляева—периоду спокойного шествия вперед, балакиревский—был революционный, беляевский же—прогрессивный. Балакиревский состоял, за вычетом ничего не выполнившего Лодыженского и позже появившегося Лядова, из пяти членов: Балакирева, Кюи, Мусоргского, Бородина и меня (французы до сих пор оставили за нами наименование „les cinq"). Беляевский кружок был многочисленный и с течением времени разростался. Все пятеро членов первого были признаны впоследствии за крупных представителей русского музыкального творчества; второй—по составу был разнообразен: тут были и крупные композиторские таланты, и менее значительные дарования, и даже вовсе не сочинители, а дирижеры, как напр., Дютш, или исполнители-солисты, как Н. С. Лавров. Балакиревский кружок состоял из слабых по технике музыкантов, почти

любителей, прокладывавших дорогу вперед исключительно силой творческих талантов, силой, иногда заменявшей им технику, а иногда, как зачастую у Мусоргского, недостаточной для того, чтобы скрыть ее недочеты. Кружок беляевский, напротив, состоял из композиторов и музыкантов, технически образованных и воспитанных. Кружок Балакирева вел начало интересующей его музыки только с Бетховена; кружок Беляева уважал не только своих музыкальных отцов, но и дедов и прадедов, восходя до Палестрины. Кружок балакиревский признавал почти исключительно оркестр, фортепьяно, хор и голосовые соло с оркестром, игнорируя камерную музыку, голосовой ансамбль, хор a capella и смычковое соло; беляевский кружок смотрел на эти формы шире. Балакиревский—был исключителен и нетерпим; беляевский—являлся более снисходительным и эклектичным. Балакиревский—не хотел учиться, но прокладывал дорогу вперед, надеясь на свои силы, успевая в этом и научаясь; беляевский—учился, придавая техническому совершенству громадное значение, а дорогу вперед тоже прокладывал, но менее быстро и более прочно. Балакиревский кружок ненавидел Вагнера и тщился не обращать на него внимания; беляевский—присматривался и прислушивался к Вагнеру с любознательностью и уважением. Отношения первого кружка к своему главе были отношения учеников к учителю и старшему брату, слабевшие по мере возмужалости каждого из младших, о чем мною было говорено неоднократно; Беляев же не был главою своего кружка, он был скорее его центром. Как мог Беляев сделаться этим центром и в чем была его притягательная сила? Беляев был богатый торговый гость, немножко самодур, но при том честный, добрый, откровенный до резкости, иногда даже до грубости прямой человек, в сердце которого были, однако, несомненно нежные струны, радушный хозяин и хлебосол. Но не широкое радушие и возможность прикармливанья были его притягательной силой. Таковой была, помимо симпатичных нравственных сторон его существа, беззаветная его любовь и преданность музыке. Заинтересовавшись русской школой через знакомство с талантом Глазунова, он отдался покровительству и делу ее распространения всецело. Он был меценат, но не меценат-барин, бросающий деньги на искусство по своему

капризу и в сущности не делающий для него ничего. Конечно, не будь он богатым, он не мог бы сделать для искусства того, что он сделал; но в этом деле он стал сразу на благородную, твердую почву. Он сделался предпринимателем концертов и издателем русской музыки без всяких расчетов на какую-либо для себя выгоду, а напротив, жертвуя на это огромные деньги, при том скрывая до последней возможности свое имя. Основанные им Русские Симфонические концерты оказались впоследствии учреждением с навсегда обеспеченным существованием, а издательская фирма „Belaieff Leipzig" стала одной из уважаемых и известнейших европейских фирм, с подобным же обеспеченьем на вечные времена.

Итак, к Беляеву привлекали—его личность, преданность искусству и его деньги не сами по себе, а как средство, примененное им к возвышенной и бескорыстной цели, что и делало его притягательным центром нового кружка музыкантов, имевшего лишь некоторую наследственную связь с прежней „могучей кучкой".

В силу вещей чисто музыкальным главою беляевского кружка оказывался я. Таковым главою кружка признавал меня и сам Беляев, во всем советуясь со мною и указывая на меня всем, как на их главу. Я был значительно старше других его членов по возрасту (но моложе Беляева лет на 8); я был общим учителем членов кружка, в большинстве случаев кончивших консерваторию под моим руководством, или хотя бы несколько у меня поучившихся. Глазунов учился у меня немного и вскоре перешел на отношения моего младшего товарища. Лядов, Дютш, Соколов, Витоль и другие, будучи в консерватории учениками Ю. И. Иогансена включительно до фуги, стали моими учениками по инструментовке и свободному сочинению. Несколько позже я стал вести своих учеников начиная с гармонии, следовательно таковые, как Черепнин, Золотарев и другие, оказывались моими учениками уже всецело. Вначале образования беляевского кружка и вначале своей свободной деятельности, каждый из молодых композиторов кружка обыковенно первому мне показывал свое новое произведение и пользовался моей критикой и моими советами. Не обладая балакиревскою исключительностью и деспотизмом или, быть может, попросту будучи более всеядным, я старался, по мере прио-

бретения ими самостоятельности в творчестве, менее и менее оказывать на них давление или влияние и радовался на вырабатывающуюся самостоятельность моих бывших учеников. В 90-х годах, мало-по-малу, главенство начали разделять со мною Глазунов и Лядов, образовав со смертью М. П., по завещанию его, Попечительный Совет по управлению издательством, концертами и проч. Но об этом речь будет в своем месте, когда мною будут рассказаны в порядке последовательных воспоминаний подробности об отношениях членов кружка друг к другу и к Беляеву.

Концерты Р. М. Общества переходили в последние годы то от Рубинштейна к приезжим дирижерам и в том числе Гансу Бюлову, то обратно к Рубинштейну. Чувствовалось что-то шаткое и неустойчивое. В конце сезона А. Г. Рубинштейн, позвав меня однажды в свой кабинет, предлагал мне дирижирование концертами Р. М. Общества в следующем сезоне. Я собирался обдумать это предложение, набросал даже черновую программу, но дело на том и остановилось. Рубинштейн как-то замял этот вопрос и не поднимал его в следующем сезоне; вероятно, он был недоволен моей программой или вообще затруднялся положиться на мои силы. Я, конечно, более не заговаривал с ним об этом.

На лето 1887 года мы наняли дачу в лужском уезде, в имении Никольском на берегу озера Нелай. Я усердно работал все лето над оркестровкой „Князя Игоря“ и успел сделать многое. В середине лета эта работа прервалась на некоторое время: я написал „Испанское Каприччио“ из набросков предполагавшейся виртуозной скрипичной фантазии на испанские темы. По расчетам моим „Каприччио“ должно было блестеть виртуозностью оркестрового колорита, и я, повидимому, не ошибся. Работа над оркестровкой „Князя Игоря“ шла тоже легко, непринужденно и повидимому удавалась.

В это лето было полное солнечное затмение, как бы нарочно совпадая с работой над „Игорем“, в прологе которого изображено затмение солнца, как дурное предзнаменование для выступавшего на половцев князя Игоря. В Никольском затмение это не произвело впечатления, так как небо было пасмурно, а затмение было рано утром, вскоре

после восхода солнца. Наша няня Авдотья Ларионовна даже отрицала факт затмения, считая его за потемнение от хмурого облачного неба.

Наезжая от времени до времени по обязанностям службы в Петергоф и ночуя обыкновенно у Глазуновых, живших там на даче, я беседовал с Александром Константиновичем, и мы обдумывали и обсуждали совместно нашу работу над „Князем Игорем". В течение сезона 1887—88 годов работа эта продолжалась. К делу оркестровки присоединилась необходимость в клавираусцуге, точно согласованном с партитурой. Эту работу взяли на себя: я, Глазунов, Дютш, моя жена и оба Блуменфельды. Партитура и клавир готовились к изданию, которое взял на себя М. П. Беляев. Вскоре началось печатанье и корректуры.

Новое помещение придворной капеллы было уже готово, и капелла, покинув свое временное пребывание на Миллионной улице, отпраздновала новоселье. Ко дню именин М. П. на этот раз была сочинена Глазуновым, Лядовым и мною квартетная сюита „Именины" в трех частях, из коих мне принадлежала третья—Хоровод.

Русские Симфонические концерты этого сезона состоялись в числе пяти в Малом театре[1]). За болезнью Г. О. Дютша всеми дирижировал я. Первый концерт был посвящен памяти Бородина и состоял из его сочинений, между которыми был сыгран в первый раз инструментованный мною летом Половецкий марш из „Кн. Игоря", оказавшийся в высшей степени эффектным. [После исполнения этого номера мне поднесен был большой лавровый венок с надписью „за Бородина". В этом же концерте в 1-ый раз исполнялись— увертюра к „Кн. Игорю" и 2 части из неоконченной симфонии a-moll][2]).

В одном из следующих концертов было исполнено мое „Испанское Каприччио"[3]). На первой репетиции, только-что была сыграна первая его часть ($^2/_4$ A-dur), как весь оркестр

[1]) По субботам 24 и 31 октября, 7 и 21 ноября и 5 декабря 1887 г.

[2]) Слов, взятых в скобки, в рукописи не имеется. Вместо них на полях рукою Н. А. помечено: добавить подробности, и оставлено несколько пустых строк.

[3]) В пятом концерте.

стал мне аплодировать. Такие же аплодисменты сопровождали и все прочие куски, где то позволяли ферматы. Я попросил оркестр позволить посвятить ему эту пиесу. Общее удовольствие было на это ответом. „Каприччио" игралось без затруднений и звучало блестяще. В самом концерте оно было сыграно с таким совершенством и увлечением, с каким не игралось впоследствии даже под управлением Никиша. Пиеса, несмотря на длину, вызвала настоятельный bis. Сложившееся у критиков и публики мнение, что „Каприччио" есть превосходно оркестрованная пиеса — неверно. „Каприччио" — это блестящее сочинение для оркестра. Смена тембров, удачный выбор мелодических рисунков и фигурационных узоров, соответствующий каждому роду инструментов, небольшие виртуозные каденции для инструментов solo, ритм ударных и проч. составляют здесь самую суть сочинения, а не его наряд, т.-е. оркестровку. Испанские темы, преимущественно танцовального характера, дали мне богатый матерьял для применения разнообразных оркестровых эффектов. В общем, „Каприччио" несомненно пиеса чисто внешняя, но при том оживленно-блестящая. Несколько менее удался в ней третий отдел (Alborada B-dur), в котором медные инструменты немного заглушают мелодические рисунки деревянных духовых, что, однако, весьма исправимо, если дирижер обратит на это внимание и умерит обозначение оттенков силы в медных инструментах, заменив fortissimo простым forte.

Кроме „Каприччио" в Р. С. концертах этого сезона исполнялась моя Фантазия для скрипки (П. А. Краснокутским) и Andante из квартета Бородина, переложенное мною для скрипки solo с сопровождением оркестра [1]). Последняя пиеса не привлекла к себе внимания публики и скрипачей, и по-моему совершенно незаслуженно.

В середине зимы, среди работ над „Кн. Игорем" и прочим у меня возникла мысль об оркестровой пиесе на сюжет некоторых эпизодов из „Шехеразады", а также об увертюре на темы из обихода. С таковыми намерениями и соответствующими им музыкальными набросками я и переехал с наступлением лета на дачу со всем семейством в имение

[1]) Вместе с „Испанским каприччио" в 5-ом концерте.

Глинки-Мавриных Нежговицы, в 18-ти верстах за Лугой у Череменецкого озера. [Семейство мое] в январе [месяце увеличилось]: у нас родилась дочь—Маша. (Написано в Риве 30 июня 1906 г.).

В течение лета 1888 г. в Нежговицах мною были окончены—„Шехеразада" (в четырех частях) и „Светлый праздник", Воскресная увертюра на темы из обихода; сверх того сочинена мазурка для скрипки с небольшим оркестром на польские темы, петые моею матерью, которые она слышала и запомнила еще в 30-х годах, когда мой отец был Волынским губернатором. Темы эти были знакомы мне с детства, и мысль сочинить на них что-нибудь давно занимала меня [1]).

Программою, которою я руководствовался при сочинении „Шехеразады", были отдельные, не связанные друг с другом эпизоды и картины из „Тысячи и одной ночи", разбросанные по всем четырем частям сюиты: море и Синдбадов корабль, фантастический рассказ Календера-царевича, Царевич и Царевна, Багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником. Об'единяющею нитью являлись короткие вступления I, II и IV частей и интермедия в III, написанные для скрипки solo и рисующие самое Шехеразаду, как бы рассказывающую грозному султану свои чудесные сказки. Окончательное заключение IV части имеет то же художественное значение. Напрасно ищут в сюите моей лейт-мотивов, крепко связанных всегда с одними и теми же поэтическими идеями и представлениями. Напротив, в большинстве случаев все эти кажущиеся лейт-мотивы не что иное, как чисто музыкальный матерьял, или данные мотивы для симфонической разработки. Эти данные мотивы проходят и рассыпаются по всем частям сюиты, чередуясь и переплетаясь между собой. Являясь каждый раз при различном освещении, рисуя каждый раз различные черты и выражая различные настроения, те же самые данные мотивы и темы соответствуют всякий раз различным образам, действиям и картинам. Так напр., резко очерченный фанфарный мотив тромбона и трубы с сурдинами, являющийся впервые в рассказе Календера (II часть), появляется снова в IV части, при обрисовке разбивающегося корабля, хотя этот эпизод не

[1]) Пьеса эта осталась неизданной, а музыкальный материал, в ней имеющийся, пошел впоследствии в оперу „Пан Воевода". См. гл. XXVI.

имеет связи с рассказом Календера. Главная тема рассказа Календера (h-moll, 3/4) и тема Царевны в III части (B-dur, 6/8 Clarinetto) в измененном виде и в быстром темпе являются как побочные темы Багдадского праздника; между тем из рассказов „Тысячи и одной ночи" ничего не известно о каком-либо участии этих лиц в празднестве. Унисонная фраза, как бы рисующая грозного мужа Шехеразады в начале сюиты, является как данное в рассказе Календера, в котором, однако, не может быть и речи о султане Шахриаре. Таким образом, развивая совершенно свободно взятые в основу сочинения музыкальные данные, я имел в виду дать четырехчастную оркестровую сюиту, тесно сплоченную общностью тем и мотивов, но являющую собой как бы калейдоскоп сказочных образов и рисунков восточного характера—прием, до известной степени примененный мною в моей „Сказке", в которой музыкальные данные так же мало отличимы от поэтических, как и в „Шехеразаде". Первоначально я имел даже намерение назвать I часть „Шехеразады"—Prélude, II—Ballade, III—Adagio и IV—Finale; но по совету Лядова и других не сделал этого. Нежелательное для меня искание слишком определенной программы в сочинении моем заставило меня впоследствии, при новом издании, уничтожить даже и те намеки на нее, каковые имелись в названиях перед каждою частью, как то: Море, Синдбадов корабль, Рассказ Календера и проч.

При сочинении „Шехеразады" указаниями этими я хотел лишь немного направить фантазию слушателя на ту дорогу, по которой шла моя собственная фантазия, предоставив представления более подробные и частные воле и настроению каждого. Мне хотелось только, чтобы слушатель, если ему нравится моя пиеса как с и м ф о н и ч е с к а я м у з ы к а, вынес бы впечатление, что это несомненно восточное повествование о каких-то многочисленных и разнообразных сказочных чудесах, а не просто четыре пиесы, играемые подряд и сочиненные на общие всем четырем частям темы. Почему же, в таком случае, моя сюита носит имя именно Шехеразады? Потому, что с этим именем и с названием „Тысяча и одна ночь" у всякого связывается представление о востоке и сказочных чудесах, а сверх того некоторые подробности музыкального изложения намекают на то, что

это все различные рассказы какого-то одного лица, каковым и является нам Шехеразада, занимавшая ими своего грозного супруга.

Довольно длинное, медленное вступление „Воскресной увертюры" на тему „Да воскреснет бог", чередующуюся с церковной темой „Ангел вопиаше", представлялось мне в начале своем как бы пророчеством древнего Исайи о воскресении Христа. Мрачные краски Andante lugubre казались рисующими святую гробницу, воссиявшую неизреченным светом в миг воскресения, при переходе к Allegro увертюры. Начало Allegro „да бегут от лица его ненавидящие" вело к праздничному настроению православной церковной службы в христовскую заутреню; трубный торжественный архангельский глас сменялся звуковоспроизведением радостного, почти что плясового колокольного звона, сменяющегося то быстрым дьячковским чтением, то условным напевом чтения священником евангельского благовестия. Обиходная тема „Христос воскресе", представляя как бы побочную партию увертюры, являлась среди трубного гласа и колокольного звона, образуя также и торжественную коду. Таким образом, в увертюре соединялись воспоминания о древнем пророчестве, о евангельском повествовании и общая картина пасхальной службы с ее „языческим веселием". Скакание и плясание библейского царя Давида перед ковчегом разве не выражает собой настроения одинакового порядка с настроением идоложертвенной пляски? Разве русский православный трезвон не есть плясовая церковная инструментальная музыка? Разве трясущиеся бороды попов и дьячков в белых ризах и стихарях, поющих в темпе allegro vivo: „пасха красная" и т. д., не переносят воображение в языческие времена? А все эти пасхи и куличи, зажженные свечи.... Как все это далеко от учения Христа![1]) Вот эту-то легендарную и языческую сторону праздника, этот переход от мрачного и таинственного вечера страстной субботы

[1]) Н. А. Соколов, прекрасный, талантливый рассказчик, однажды, впоследствии, описывал мне сценку: на святой неделе, на Владимирской площади, полупьяный мужиченко остановился перед колокольней, на которой трезвонили во всю; сначала крестился, потом задумался, а потом вдруг пустился в пляс под звуки и ритм трезвона. Поистине духовное веселье!. (Прим. автора).

к какому-то необузданному языческо-религиозному веселию утра светлого воскресения мне хотелось воспроизвести в моей увертюре. Сообразно с этим я просил графа Голенищева-Кутузова написать программу в стихотворной форме, что он и сделал для меня. Но я, не удовлетворившись его стихами, написал свою программу в прозе, которая и приложена к изданной партитуре. Разумеется моих взглядов и моего понимания „Светлого праздника" в программе этой я не об'яснял, предоставив говорить за меня звукам. Вероятно, звуки эти говорят до некоторой степени о моих чувствах и мыслях, так как некоторых слушателей увертюра моя приводит в недоуменение, несмотря на значительную ясность музыки. Во всяком случае, чтобы хоть сколько-нибудь оценить мою увертюру необходимо, чтобы слушатель хоть раз в жизни побывал у христовской заутрени, да при этом не в домовой церкви, а в соборе, набитом народом всякого звания, при соборном служении нескольких священников, чего в наше время многим интеллигентным слушателям не хватает, а слушателям иных исповеданий и подавно. Я же вынес свои впечатления из детства моего, проведенного у самого Тихвинского монастыря.

„Каприччио", „Шехеразада" и „Воскресная увертюра" заканчивают собой период моей деятельности, в конце которого оркестровка моя достигла значительной степени виртуозности и яркой звучности без вагнеровского влияния, при ограничении себя обыкновенным глинкинским составом оркестра. Эти три сочинения указывают также на значительное уменьшение контрапунктических приемов, замечаемое после „Снегурочки". Исчезающий контрапункт заменяется сильным и виртуозным развитием всякого рода фигураций, которые поддерживают технический интерес моих сочинений. Такого рода направление длится у меня еще несколько лет; в оркестровке же, после названных сочинений, замечается перемена, о которой я буду говорить в дальнейшем своем повествовании.

ГЛАВА XXI.

1888—92.

Постановка „Кольца Нибелунгов". Польский из „Бориса" в новой оркестровке. Р. С. Концерты. Начало „Млады". Поездка в Париж. Окончание наброска „Млады" и ее оркестровка. Поездка в Брюссель. Семейные невзгоды. 25-летний юбилей. Новые веяния в беляевском кружке. Постановка „Князя Игоря". Несостоявшаяся постановка „Млады". Переработка „Псковитянки". Переоркестровка „Садко". Знакомство с Ястребцевым.

В течение сезона 1888—89 гг. дирекция имп. театров начала водить нас за нос с постановкою „Князя Игоря", который был окончен, издан и представлен по назначению. Водила она за нос и в следующий сезон, все почему-то откладывая его постановку.

В середине сезона в оперной жизни Петербурга произошло весьма важное событие: в Мариинском театре появился пражский антрепренер Нейман с немецкой оперной труппой для постановки вагнеровского „Кольца Нибелунгов", под управлением капельмейстера Мука. Весь музыкальный Петербург был заинтересован. Мы с Глазуновым посещали все репетиции, следя по партитуре. Мук—превосходный капельмейстер—разучивал Вагнера тщательно, наш оркестр старался от всей души и удивлял Мука своей способностью быстро схватывать и усваивать все то, чего он требовал. Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-по-малу входить в наш оркестровый обиход. Первым применением его оркестровых приемов и усиленного (в духовом составе) оркестра была моя оркестровка польского из „Бориса Годунова", сделанная для концертного исполнения. В смысле оркестровки

польский этот представлял собою одно из наиболее неудачных мест оперы Мусоргского. Оркестрован был он автором в первый раз, для представления польского акта в 1873 году, почти исключительно для смычковых инструментов. Мусоргский имел несчастную и ничем не оправдываемую мысль подражать „Vingt quatre violons du roi", т.-е. оркестру времен композитора Люлли (Людовик XIV). Какое имелось отношение этого оркестра ко времени Димитрия Самозванца и к быту тогдашней Польши — понять невозможно. Это было одно из чудачеств Мусоргского. Польский, исполнявшийся в Борисе à la „vingt quatre violons du roi", оказался не эффектен, и к следующему году, т.-е. к представлению всей оперы, автор переделал оркестровку. Тем не менее, ничего хорошего не вышло. Между тем, польский по музыке был характерен и красив; поэтому я и взялся сделать из него концертную пиесу, тем более, что „Бориса" уже не давали на сцене. Я остановился на этой, в сущности небольшой, своей работе потому, что придаю ей значение своего первого этюда в новой области оркестровки, в которую я с этих пор вступил.

„Кольцо Нибелунгов" дали для нескольких абонементов, но вагнеризм еще не пустил своих корней в петербургскую публику, как это случилось позже с конца 90-х годов.

В сезоне 1888—89 гг. Русские Симф. Концерты под моим управлением были перенесены в дворянское собрание; их было шесть. [1]) „Шехеразада" и „Воскресная увертюра" были исполнены с успехом в концертах этого сезона. [2]) В качестве дирижера собственных произведений выступил и Глазунов. Первые его пробы в этой области были не блистательны. От природы медленный, неловкий и неуклюжий в движениях, медленно и тихо говоривший маэстро, повидимому, оказывал мало способности как вести репетиции, так и влиять на оркестр во время концертного исполнения. Тем не менее, сознание талантливости его сочинений заставляло оркестр не сопротивляться, а напротив помогать ему. С каждым выступлением своим, однако, он делал успехи и развязывался как на репетициях, так и в концертах. Практика и великая, несравненная музыкальность его взяли свое

[1]) По субботам 22 окт., 19 ноября, 3 дек., 17 дек.—1888, 21 января и 4 февраля 1889 г.

[2]) Шехеразада в 1-ом, Воскресная увертюра в 3-ем.

и из него выработался через несколько лет прекрасный исполнитель как собственных, так и чужих произведений, чему помогал также разроставшийся все более и более авторитет его имени. Выступая впервые как дирижер, он был счастливее меня в этом отношении. Он знал оркестр и оркестровку лучше, чем я во время моего первого выступления; сверх того я мог руководить им и давать ему советы. Пока я не нашел возможным выпустить его как дирижера— он не выступал, несмотря на настояния Беляева. Мне же в мое время никто не помогал и не советовал.

Дирижирование концертами и изучение „Кольца Нибелунгов" не позволяли мне сосредоточиться на сочинении. Кроме оркестровки польского я переоркестровал еще свою „Сербскую фантазию" для нового издания, предпринятого Беляевым, перекупившим ее у фирмы Иогансона. Не довольствуясь изданием вновь появлявшихся вещей, Беляев сверх того перекупал по возможности права издания на некоторые русские произведения у их издателей. Фирма Битнера охотно уступила ему „Майскую ночь", Иогансон—„Сербскую фантазию" и романсы Мусоргского. Повидимому, фирмы эти брали с него не дорого и были рады развязаться с сочинениями, не приносившими им дохода. С фирмой Бессель, однако, вышло иначе. Автор „Кн. Игоря" имел неосторожность отдать фирме Бессель 2—3 номера из своей оперы с французским переводом графини Мерси Аржанто. Когда после смерти автора Беляев приобрел право издания оперы, а упомянутые номера оказались уже изданными у Бесселя, то, чтобы выкупить у него эти номера, Беляеву пришлось уплатить Бесселю ровно три тысячи, а Бессель приобрел их у Бородина чуть ли не даром.

В день двухлетней годовщины смерти Бородина,[1]) вечером в квартире его, занимаемой А. П. Дианиным, преемником Бородина, собрались В. В. Стасов, Глазунов, Лядов, Беляев и я с женою, чтобы провести время вместе в память дорогого человека и проиграть различные наброски для „Млады" и другие, не вошедшие в „Кн. Игоря", не изданные и не приведенные в какой-либо порядок. Между ними был и финал „Млады", изображавший заклинание Морены, наводнение, разрушение храма и апофеоз. Кстати скажу, что му-

[1]) 15-го февр. 1889 г.

зыка наводнения, сочиненная Бородиным для „Млады", одно время преполагалась быть перенесенною в 3-е действие „Князя Игоря". Автор вычитал, что во время бегства Игоря с Овлуром из половецкого стана разлился Дон и помешал половцам преследовать беглецов. Тем не менее Бородин отбросил эту мысль, как слишком большую подробность. На этом основании и мы с Глазуновым, при обработке 3-го действия, не воспользовались этим матерьялом. Пересмотрев набросок этого финала, я порешил его наинструментовать, что и сделал впоследствии. Среди разговоров и воспоминаний о Бородине у Лядова внезапно появилась мысль, что сюжет „Млады" как раз подходит для меня. Он это высказал, и я, не долго думая, сказал ему решительно в ответ: „да, хорошо, я тотчас же примусь за эту оперу-балет". С этой минуты я начал помышлять о предложенном сюжете. Мало-по-малу стали приходить и музыкальные мысли, и через несколько дней уже было несомненно, что я сочиняю „Младу". Я решился не стесняться средствами и иметь в виду усиленный оркестр вроде вагнеровского в „Нибелунгах". В. В. Стасов был в восторге от моего решения и премного шумел. В течение весны сочинение начало подвигаться. Недостающий текст я делал сам.

Летом 1889 г. была парижская всемирная выставка. Беляев порешил устроить на ней два симфонических концерта из русской музыки под моим управлением в зале Трокадеро. Снесшись с кем следует, он наладил дело и пригласил меня, Глазунова и пьяниста Лаврова ехать с собою. Дети наши, под надзором моей матери, опять поместились на даче в Нежговицах, а я и жена вместе с Беляевым, Глазуновым и Лавровым покатили в Париж, имея в виду по окончании концертов возвратиться к семье и провести остальное летнее время в Нежговицах.

Концерты[1]) были назначены по субботам 22 и 28 июня нового стиля. По приезде в Париж начались репетиции. Оркестр, оказавшийся прекрасным, достаточно любезным и старательным, взят был у Колона. Исполнение в концертах было хорошее; из случайных недочетов припоминаю ошибку гобоиста из IV части „Антара". Успех был хороший, аплодировали достаточно, но публики было немного, несмотря на

[1]) См. приложение № 5.

выставочное время и страшное скопление приезжих. Ближайшей причиной этого следует считать недостаточность рекламы. Европа любит рекламу и нуждается в ней, а Беляев был враг всякой рекламы. В то время, когда рекламы всевозможных учреждений выставлялись на всех углах, выкрикивались всюду, разносились на спинах, печатались в газетах крупным шрифтом—Беляев ограничивался скромными извещениями. Его рассуждения были таковы: всякий, кто интересуется, узнает и придет, а кто не узнает, тот, следовательно, не интересуется; а публика, пришедшая просто от нечего делать, не желательна. С такими мыслями нельзя было расчитывать на большую публику. Беляев поплатился большими деньгами—на это он и шел; но русская симфоническая музыка не распространилась и обратила на себя внимание Европы и Парижа в недостаточной степени, а этого он желать не мог. За этой ближайшей причиной неполного успеха концертов, заключавшейся в недостаточности рекламы, лежала другая коренная причина: недостаточное значение русской музыки в глазах иностранцев. Публика неспособна знакомиться с неизвестным; она приветствует лишь известное, знакомое и модное, т.-е. тоже известное. Из этого заколдованного круга выводят искусство две вещи: задорная реклама и популярные артисты. Ни того, ни другого на этот раз не было. Единственным практическим последствием Русских Симфонических концертов на выставке, быть может, было приглашение меня на следующий год в Брюссель, хотя таковое было скорее плодом семян, посеянных там графиней Мерси Аржанто.

Среди репетиций мы посещали выставку. Были также в честь русских музыкантов и обеды: у Колона и в какой-то редакции, где после обеда пела противная, старая, толстая опереточная певица и играли в 4 руки на рояле мое „Каприччио“ и „Стенька Разин“ гг. Пуньо и Мессажэ. Были мы также приглашены на вечер к министру изящных искусств, где между прочими гостями был Массенэ с певицею Сандерсон и древний Амбруаз Тома. Из музыкальных знакомств, сделанных в Париже, укажу еще на Дэлиба, г-жу Гольмец, Бурго-дю-Кудрэ, Пуньо и Мессажэ. Познакомились мы также с Мишелем Делин, впоследствии переводчиком „Онегина“ и моего „Садко“. Все эти знакомства, за исклю-

чением Делина, были самые поверхностные. Дэлиб делал впечатление просто любезного человека, Массенэ—хитрой лисы; композиторша г-жа Гольмец была весьма декольтированная особа, Пуньо оказался превосходным пьянистом и чтецом нот; Бурго-дю-Кудрэ—серьезным музыкантом и умным человеком; Мессажэ был довольно бледен. Сен-Санса не было в Париже. Делин был милый человек, ухаживал за нами, во многом помогал. Все прочие мимолетные знакомые: редакторы, рецензенты и т. п. казались мне довольно пустыми болтунами. В театре Большой оперы мы видели шекспировскую Бурю в музыке Амбруаза Тома, а в Комической опере — Эсклармонду Массенэ с г-жою Сандерсон в главной роли. Исполнение было прекрасное. Среди оркестра Комической оперы оказались все знакомые музыканты оркестра Колона, игравшие в Русских Симфонических концертах. Здание Парижской консерватории и ее библиотеку мы тоже осмотрели.

Из музыкальных впечатлений Парижа укажу на музыку в венгерских и алжирских кафэ на выставке. Виртуозное исполнение в венгерском оркестре на цевнице (флейте Пана) навело меня на мысль ввести этот древний инструмент в „Младу“ во время сцены плясок у царицы Клеопатры. В алжирском же кафэ, во время танца девочки с кинжалом, меня прельстили внезапные удары большого барабана, делаемые негром при приближении танцовщицы. Эффект этот я тоже заимствовал для сцены Клеопатры.

Покончив с концертами, я и жена расстались с товарищами, оставшимися еще в Париже, и направились в Россию через Вену, завернув ненадолго в Люцерн, Цюрих и осмотрев Зальцбург с моцартовским домом, соляные копи в Зальцкаммергуте и Königsee. В начале июля мы были уже в Нежговицах. Я тотчас же принялся за „Младу“. Последний толчок был дан мыслью ввести оркестр на сцене для танцев Клеопатры из цевниц, лир glissando, большого барабана, малых кларнетов и проч. Набросок „Млады“ стал расти не по дням, а по часам и был закончен к сентябрю [1]). Конечно, музыкаль-

[1]) Из письма к С. Н. Кругликову от 31 августа 1889 г.: „15 февр. Лядов мне подал мысль писать „Младу“, а 15 августа я написал последнюю нотку наброска, значит, все это длилось ровно шесть месяцев, при чем следует исключить $1^1/_2$ месяца экзаменационного времени, 1 месяц поездки за границу

ный матерьял „Млады“ назревал в голове уже с весны, тем не менее, запись всего в последовательности и выработка подробностей и модуляционного плана были сделаны на этот раз особенно быстро. Этому способствовали — во-первых, слишком большая (в противоположность Вагнеру) лаконичность текста, которого я не с'умел развить, вследствие чего его драматическая часть вышла довольно слабою; во-вторых, вагнеровская система лейт-мотивов, значительно ускорившая сочинение; в-третьих, значительное отсутствие контрапунктического письма, тоже ускоряющее работу. Зато мои оркестровые намерения были новы и затейливы по вагнеровски; работа над партитурою предстояла огромная и заняла у меня целый год.

С сентября мы переехали на казенную квартиру в придворную капеллу. Справляя новоселье, пришлось угостить В. В. Стасова желтым чаем, так как много лет тому назад он предрекал, что будет пить желтый чай (его любимый) у меня в придворной капелле. На чем было основано его пророчество — не знаю, но в капелле я действительно очутился, и желтый чай пришлось заваривать [1]).

Русские Симф. концерты этого сезона происходили опять в зале дворянского собрания под моим управлением [2]), а Глазунов дирижировал своими вещами. До сих пор и впредь обычаем установилось—в каждом Русском Симф. концерте исполнять непременно хотя бы одно сочинение Глазунова. Плодовитый автор не давал повода к нарушению этого обычая, и публика все более и более свыкалась с его именем и оценивала его талант. Тем не менее, публики оно не привлекало, также как и начинавшее прочно устанавливаться имя Русских Симфонических концертов не увеличивало числа поклонников „молодой русской школы“, как тогда стали называть кружок композиторов, сосредоточившийся около Беляева.

и две недели 4-х ручного переложения Шехеразады“. Подробные данные о сочинении „Млады“ в порядке отдельных номеров и в хронологической последовательности см. в Воспоминаниях В. В. Ястребцева. Вып. II, стр. 222 и сл.

[1]) Между 17 и 22 октября 1889 г. Н. А. был в Москве, где дирижировал симфоническим концертом И. Р. М. О., состоявшемся 21-го октября в благородном собрании.

[2]) По субботам 22-го октября, 11 и 25 ноября, 10 декабря 1889 года, 20 января и 18 февраля 1890 г.

Оркестровка „Млады" начата была мною с III действия оперы. Закончив это действие, я поместил его в программу Р. С. концертов, где оно и было исполнено с участием Лодия (Яромир) и оперного хора.[1]) На цевницах разыгрывали музыканты Финляндского полка, на малых кларнетах—ученики придворной капеллы Афанасьев и Новиков (впоследствии артисты придворного оркестра). Цевницы были изготовлены по моему заказу; их glissando повергло слушателей в немалое удивление. В общем мои оркестровые затеи удались, и смены загробного фантастического колорита, полета теней и явления Млады, адски-зловещего появления Чернобога, восточной вакханалии Клеопатры и рассвета с птичками—делали большое впечатление. Я был доволен новою струею, влившеюся в мою оркестровку. Для исполнения же мои затеи не представляли особых затруднений. Работа над партитурой „Млады" шла успешно, хотя консерватория, капелла и Р. С концерты отнимали у меня довольно много времени.

В великом посту я получил приглашение из Брюсселя приехать для дирижирования двумя концертами из русской музыки. Я принял это предложение и поехал в конце великого поста. Как оказалось, приглашение меня в Брюссель было вызвано отказом Жозефа Дюпона, постоянного дирижера симфонических концертов в Брюсселе, от управления ими на этот сезон вследствие каких-то неприятностей с директорами. Решено было пригласить иностранцев. Кроме меня были приглашены еще Эдв. Григ, кажется Г. Рихтер и еще кто-то. В Брюсселе мне был оказан любезный прием. Жозеф Дюпон, неустранившийся окончательно от концертов, но лишь отказавшийся от управления ими, оказывал мне всяческое содействие. Я познакомился со всеми выдающимися музыкантами Бельгии: древним Гевартом, Эдгаром Тинелем, Гюберти, Раду и другими. Всюду меня звали, угощали, сидели со мною в кабачках. Концертов было два[2]) и на каждый полагалось по 6-ти репетиций, включая генеральную с публикой. Между прочими вещами даны были: 1-ая сим-

[1]) Третье действие „Млады" было исполнено в первый раз 16 февраля 1891 г. в 6 Русском Симфоническом концерте.

[2]) Концертов было, повидимому, не два, а один—в воскресенье 13 апр. 1890 г. На этом концерте были исполнены все перечисленные дальше русские произведения, кроме „Антара" и увертюры к „Руслану".

фония Бородина, „Антар", „Испанское Каприччио", Вступление и антракты из „Флибустьера"—Кюи, „Poème lyrique"—Глазунова, увертюра „Руслана", Русская увертюра—Балакирева, „Ночь на Лысой горе". Репетиции происходили в зале, а концерты в театре—de la Monnaie. Сбор был полный и успех большой. Мне поднесли венок. На концерты с'ехались бельгийские музыканты из других городов: Льежа, Малйнья, и т. д. В Брюсселе мне удалось услышать „Моряка скитальца", осмотреть музей консерватории, услыхать игру Геварта на спинетах и клавесинах, а также познакомиться с oboe d'amore. Бельгийцы расстались со мной дружески.

По возвращении в Петербург я застал жену мою больною опасным воспалением горла. Вскоре заболел и сын Андрей. Весна прошла в беспокойстве и страхе.[1]) На лето переехали мы снова в Нежговицы. Зимою семейство наше увеличилось еще одним членом: в декабре 1889 года у нас родился сын—Славчик. Мать моя (87 лет) чувствовала себя крайне слабою, тем не менее, пожелала жить с нами, и я перевез ее на дачу.

Перед летом мне удалось, между прочим, наоркестровать финал бородинской „Млады" для издания, а лето все я занят был оркестровкой своей „Млады", которую имел в виду окончить осенью.[2]) Работа подвигалась.

В августе пришлось перевести мою мать в Петербург, чтобы иметь возможность пользоваться медицинской помощью. Несмотря, однако, на принятые меры, она вследствие преклонного возраста быстро угасала и вскоре скончалась.[3]) Похоронив ее на Смоленском кладбище, мы провели последние дни в Нежговицах и переехали в Петербург. Невзгоды

---

[1]) О настроениях этого периода можно судить по письму к С. Н. Кругликову от 9/10 мая 1890 г.: „В квартире все перевернуто, дети разбросаны по разным домам; надо собрать и приготовить все, чтобы поскорее, на-днях же отправить их на дачу по добру по здорову... Нынешний год у меня крайне несчастный: я не выхожу из опасностей и передряг, и все это обрушилось на мою несчастную „Младу", которая, вероятно, будет моим последним сочинением... (по крайней мере значительным)...".

[2]) Из письма к С. Н. Кругликову от 3-го сентября 1890 г.: „Оркестровую партитуру „Млады" я окончил совершенно на-днях. Четвертое действие завтра или после завтра поедет к Редеру в Лейпциг...".

[3]) С. В. Р.-К. скончалась 31 августа 1890 г. 88 лет от роду.

в семействе продолжались: в декабре[1]) заболел и скончался маленький Славчик, а потом захворала и Маша.

19[2]) декабря 1890 года истекало 25-тилетие моей композиторской деятельности (со времени исполнения 1-ой симфонии). Товарищи мои постановили отпраздновать мой юбилей; Беляев соорудил концерт из моих сочинений в зале дворянского собрания под управлением Дютша и Глазунова.[3]) Исполнялись: 1-ая симфония, „Антар", [4]) фортепьянный концерт (Лавров), „Воскресная увертюра". Предполагались также романсы (Фриде); из них романс „Ель и Пальма", незадолго перед тем оркестрованный мною, был издан сюрпризом для меня в партитуре. К сожалению, по внезапной болезни Фриде романсы не могли быть исполнены. Игрались „Славления", сочиненные для этого случая Глазуновым и Лядовым. Одно из них было написано Глазуновым на русскую тему „Слава". Публики было довольно много; были многочисленные вызовы, подношения, речи, венки и проч. Ко мне на дом являлись с поздравлениями и адресами. Меня приветствовала консерватория с Рубинштейном во главе, Балакирев с капеллой и т. д. В ответ на эти чествования для более близких людей мы устроили у себя обед. Гостей было много, и обед прошел оживленно и непринужденно. Не принял только приглашения Балакирев, с которым, как раз после чествования в капелле, у меня произошла по какому-то пустяшному поводу размолвка. Когда я пришел звать М. А. к себе, он жестко и холодно ответил: „нет, к вам я обедать не пойду". Отношения наши с тех пор начали все более и более ухудшаться и привели впоследствии к полному разрыву.

Зимой или весною 1891 года Чайковский приезжал в Петербург довольно надолго, и с этого времени началось его сближение с беляевским кружком и главным образом с Глазуновым, Лядовым и мной. В последующие годы наезды Чайковского становятся довольно частыми. Сиденье в ресторанах до 3-х часов с Лядовым, Глазуновым и другими

[1]) В декабре 1890 г.

[2]) В рукописи: 20 дек. 1890 г.

[3]) Экстренный концерт 22 декабря 1890 г.

[4]) Между прочим, А. Г. Рубинштейн, слушая „Антара", выразился: „это б а л е т н а я музыка!" (прим. автора).

обыкновенно заканчивает проведенное вместе время. Чайковский мог много пить вина, сохраняя при этом полную крепость силы и ума; немногие могли за ним угоняться в этом отношении. В обществе их все чаще и чаще начал появляться и Ларош. Я избегал Лароша по возможности и в общем крайне редко проводил время в ресторанах, обыкновенно ранее других уходя домой. Начиная с этого времени замечается в беляевском кружке значительное охлаждение и даже немного враждебное отношение к памяти „могучей кучки" балакиревского периода. Обожание Чайковского и склонность к эклектизму, напротив, все более растут. Нельзя не отметить также проявившуюся с этих пор в кружке наклонность к итальянско-французской музыке времени париков и фижм, занесенную Чайковским в его „Пиковой даме" и позже в „Иоланте". К этому времени в беляевском кружке накопляется уже довольно много новых элементов и молодых сил. Новое время — новые птицы, новые птицы—новые песни.[1])

Во время приезда своего в 1891 году Чайковский был у меня однажды вечером; Беляев, Глазунов и еще некоторые были тоже. Появился незваный Ларош и просидел весь вечер. Но Надежда Николаевна настолько сухо обошлась с ним, что посещений своих он более не возобновлял.

23 октября 1890 г. наконец поставлен был „Князь Игорь", разученный недурно К. А. Кучерою, так как Направник отказался от чести дирижировать оперой Бородина. Оркестровкою и добавлениями своими мы с Глазуновым остались довольны. Сделанные дирекцией, со временем, сокращения в III действии оперы значительно ее испортили. Бесцеремонность Мариинского театра дошла впоследствии до того, что стали и совсем пропускать III действие. В общем опера имела успех и привлекала к себе горячих поклонников, особенно между молодежью.

В одном из 6-ти Русских Симф. концертов 3-е действие моей „Млады" вновь было исполнено. Изданная Беляевым „Млада" была мною представлена директору театров Всеволожскому. Он тотчас же согласился на ее постановку, заинтересовавшись декоративной стороной, и беспрекословно

[1]) Повидимому, этот абзац скорее следует датировать 1890-м г.

обещал выполнить все мои условия: не делать купюр, приобрести все необходимые музыкальные инструменты и вообще следовать в точности моим авторским указаниям.

Весною 1891 года я принялся за Псковитянку. Первая юношеская редакция ее меня не удовлетворяла, вторая—еще того менее. Я решился переработать оперу мою, в общем не отступая от первой ее редакции, не увеличивая ее в размерах, но заменив кое-что, совсем не удовлетворявшее меня, заимствованиями соответствующих мест из второй редакции. Из таких заимствований на первом месте стояла сцена Ольги с Власьевной перед в'ездом царя Ивана. Четвертка Терпигорев второй редакции долженствовал исчезнуть, Никола Салос—тоже, а равно и калики перехожие. Грозу и царскую охоту я намеревался сохранить, но лишь в качестве сценической картины перед G-dur'ным хором девушек. Разговор царя со Стешей во время угощенья должен был войти в мою обработку, последний же хор я оставлял первоначальный, имея в виду лишь несколько большее его развитие. Вся оркестровка второй редакции с натуральными медными не годилась, и опера должна была быть оркестрована на новых основаниях, местами с глинкинским составом, местами—с вагнеровским.

То тот, то другой оперный сюжет, в течение всей моей композиторской деятельности, привлекал от времени до времени мое внимание, не вызывая однако своего осуществления в действительности. Таким образом, сюжеты „Царской невесты", „Сервилии" и „Садко" не раз проносились передо мною и соблазняли приняться за них. Перед летом 1891 года занимал меня сюжет „Зорюшки" (Ночь на распутьи), но не надолго; тем не менее, кое-какие музыкальные мысли, пригодившиеся мне впоследствии, начинали возникать по поводу этого сюжета.

Лето 1891 года мы провели за границей, чего потребовала болезнь Маши. Мы провели его в Швейцарии, на Зонненберге близ Люцерна, в Энгельберге, Лугано и снова на Зонненберге. Все лето я не работал вовсе, если не считать пробу оркестровки некоторых романсов, впрочем неудавшуюся. Поездка за границу не принесла пользы нашей девочке... [1]).

[1]) Н. А. вернулся один 6 августа 1891 г., чтобы заменить по капелле Балакирева, и первое время должен был неоднократно ездить в „Петергофскую

В течение сезона 1891—92 года постановка „Млады“ не состоялась. Хоры разучивались, но с прочим водили за нос. К тому же заболел Направник. Чтобы не задерживать дело, я предложил ему лично сделать корректурные репетиции с оркестром, и с его согласия таковых состоялось две. Декораторы уверяли, что между сценами Чернобога и Клеопатры нельзя сделать чистой перемены декорации, как значилось по партитуре. Я, чувствуя утомление и неспособность более работать по сочинению „Млады“, просил Глазунова сочинить интермеццо на мои темы, чтобы не прерывать музыки во время перемены декорации. Глазунов согласился и сочинил искусно интермеццо, ловко подделавшись под мою манеру. Впоследствии это интермеццо, однако, не пригодилось, так как декорацию нашли возможным переменить моментально, и мое первоначальное намеренье было сохранено. Направник выздоровел, но постановка „Млады“ была отложена до следующего года. Вместо того в великом посту, в концерте дирекции импер. театров было исполнено третье действие целиком под управлением Направника и особого успеха не имело [1]). Тут же шел и направниковский Дон-Жуан—скучное, неинтересное и длинное сочинение.

Русские Симф. концерты шли своим порядком [2]). Я занимался „Псковитянкой“ [3]) и сверх того наоркестровал вновь всю вторую картину „Бориса Годунова“ (Венчание на царство), что и послужило краеугольным камнем для дальнейшей моей обработки произведения Мусоргского, предпринятой мною впоследствии. В конце сезона я выполнил еще одну работу: я переделал оркестровку своего „Садко“ (музыкальной картины). Этою переделкою я закончил все расчеты с моим прошлым. Таким образом, ни одно из моих больших

тюрьму“ или „казарму“, по его выражению, где по всегдашнему находилась капелла. К этому времени желание уйти из капеллы у Н. А. значительно усиливается.

[1]) 3 действие „Млады“ было исполнено трижды—в концертах 2, 4 и 5 марта 1892 г. (Мариинский театр).

[2]) Их было два в сезоне 1891—92 г.: 30 ноября 1891 г. и 25 января 1892 г. (не считая камерных).

[3]) Из письма С. Н. Кругликову от 22 апреля 1892 г.: „...Я довольно много поработал над „Псковитянкой“, коей партитуру почти что окончил: осталась увертюра, последний хор и мелочи“.

сочинений периода до „Майской ночи“ не оставалось непеределанным [1]).

Мое знакомство с В. В. Ястребцевым, великим почитателем моим, относится приблизительно к этому времени. Познакомившись со мною в концерте, он мало-по-малу стал все чаще и чаще бывать у меня, записывая, как оказалось впоследствии, беседы со мною, высказываемые мною мысли и т. п. в форме воспоминаний [2]). Имея в библиотеке своей все мои сочинения в партитурах и собирая мои автографы, он знал на память чуть не каждую их нотку, во всяком случае каждую интересную гармонию. Время начала и окончания каждого из моих сочинений было у него тщательно записано. В обществе своих знакомых, постоянных и мимолетных, он являлся ярым пропагандистом моих сочинений и защитником моим от всякого рода критических нападений. В первые годы нашего сближения он был также ярым берлиозистом. Впоследствии это пристрастие значительно в нем ослабело и уступило место почитанию Вагнера. (Написано во Флоренции, 8 августа 1906 г.)

[1]) Из того же письма, после перечисления всех этих работ: „Словом, нового (!!!) ужасно много сделал и сделаю. За сим учу, учусь, обучаю и обучаюсь, злюсь на многое, устанавливаю об'ективный взгляд. Воспитываю и вскармливаю в себе чувство величайшего отвращения к Балакиреву (и с успехом)“.

[2]) Часть этих воспоминаний опубликована в виде приложений к Русск. Муз. Газете за 1916 и 17 г., составляющих два выпуска (приблизительно восьмая часть всего имеющегося материала). Ястребцев. „Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове“. СПБ. [1917]. Вып. I и II.

ГЛАВА XXII.

1892—93.

Занятия эстетикой и философией. Постановка „Млады". „Иоланта". „Дружеский" обед. Утомление и нездоровье. Постановка „Снегурочки" в Москве. Альтани. „Майская ночь" на частной сцене. Леонкавалло. Сафонов. Впечатления поездки в Москву. Р. С. концерты. Крушевский. Юбилей „Руслана".

Лето 1892 года я провел со всем семейством безвыездно в Нежговицах. Из работы над „Псковитянкою" мне оставалось переделать увертюру и заключительный хор, что мною и было исполнено в течение трех или четырех недель пребывания в деревне. Эту работу я выполнял чрезвычайно неохотно, чувствуя какую-то усталость и отвращение. Тем не менее, благодаря набитой руке, переделка увертюры была довольно удачна, а мысль прибавить в конце заключительного хора „Ольгины аккорды" нельзя не назвать счастливою. Хор я оставил попрежнему в Es-dur, а увертюру транспонировал в c-moll, совершенно переоркестровал и изменил окончание, заменив варварские диссонансы первой редакции более порядочной музыкой. Я торопился кончать работу над „Псковитянкой" еще потому, что меня все более и более занимала мысль приняться за написание большой статьи и даже книги о русской музыке и сочинениях Бородина, Мусоргского и своих[1]). Как это ни странно, но мысль написать критику на самого себя неотступно преследовала меня. Я принялся. Но сочинению моему должно было предшествовать громадное введение, включающее общие эстети-

[1]) О пережитом в эту пору сильном кризисе, сомнениях, разочарованиях в себе и в русской музыке свидетельствует ряд писем Н. А. к Н. Н. и С. Н. Кругликову от периода 1891 г. и ближайших следующих годов.

ческие положения, на которые я бы мог ссылаться. Я довольно быстро набросал таковое, но сам увидел тотчас же большие недочеты и пробелы и разорвал его. Я принялся за чтение: прочел Ганслика „О прекрасном в музыке", Амброса „Границы музыки и поэзии" и биографии великих композиторов Ла-Мары. Читая Ганслика, я злился на этого мало остроумного и чрезвычайно парадоксального писателя. Чтение это снова пробудило во мне охоту приняться за свою статью. Я начал; но она стала выходить у меня гораздо шире, чем прежде. Я стал вдаваться в общую эстетику и говорить о всех искусствах вообще. От всех искусств я должен был перейти к музыке, а от нее, в частности, к музыке новой русской школы. Работая над этим я почувствовал, что у меня не хватает не только философского и эстетического образования, но даже знания нужнейших терминов по этой части. Я снова бросил свой труд и принялся за чтение Истории философии Льюиса. В промежутках между чтением я набросал небольшие статейки о Глинке и Моцарте, о дирижерах и музыкальном образовании и т. п. Все это выходило неуклюже и незрело[1]). Читая Льюиса, я делал выписки из него и из приводимых им философских учений, а также записывал и собственные мысли. Я целые дни думал об этих предметах, переворачивая так и сяк свои отрывочные мысли. И вот, в одно прекрасное утро, в конце августа или начале сентября, почувствовал я крайнее утомление, сопряженное с каким-то приливом к голове и полной спутанностью мышления. Я перепугался не на шутку и даже в первый день совершенно лишился аппетита. Когда я сказал об этом жене, то она, конечно, уговорила меня бросить всякое занятие, что я и сделал и до от'езда в Петербург, ничего не читая, гулял по целым дням, стараясь не быть один. Когда же я оставался один, то неприятные, навязчивые идеи неотступно начинали лезть в голову. Я думал о религии и о покорном примирении с Балакиревым. Прогулки и отдых, однако, помогли, и я переехал в Петербург совсем опомнившимся. Но к музыке я совершенно охладел, и мысль заняться своим философским образованием неот-

[1]) Эти статьи вошли в посмертное собрание „Музыкальных статей и заметок", вышедших в 1911 г. под редакцией Н. Н. Римской-Корсаковой со вступительной статьей М. Ф. Гнесина.

ступно преследовала меня. Несмотря на совет доктора Т. И. Богомолова я стал много читать. Тут были и учебник логики, и философия Герб. Спенсера, Спиноза, эстетические сочинения Гюйо и Генекена, разные истории философии и т. д. Я чуть не каждый день покупал книги, читал их, перескакивал от одной к другой, исчиркивал поля заметками, затем все думал и думал, записывал и составлял заметки. Мне захотелось написать большое сочинение об эстетике музыкального искусства. Русская школа оставалась пока в стороне. Но вместо эстетики я лез в общую метафизику, боясь начать слишком близко и мелко. И вот все чаще и чаще у меня стали повторяться какие-то весьма неприятные явления в голове: не то приливы, не то отливы, не то головокружение, а скорее всего ощущение тяжести и давления. Эти ощущения, которые связывались с различными навязчивыми идеями весьма тяготили и пугали меня.

Некоторым развлечением, однако, послужила постановка „Млады" на Мариинской сцене. Оперу мою начали разучивать довольно энергично с начала театрального сезона, и я был приглашаем на спевки и репетиции. Уже в сентябре хоры пели хорошо; с трудом лишь давался для выучки на память идоложертвенный хор IV действия, вследствие постоянного изменения своего размера ($\frac{8}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{5}{4}$ и т. д.). Направник пугал меня тем, что хор, при всем желании, не в состоянии будет запомнить этот номер. На одной из спевок, когда пробовали спеть его наизусть, один из лучших хористов—Мельниченко (тенор)—сбился и увлек за собой других. Направник сильно налегал на этот случай. Учителя хоров—Помазанский и Казаченко уверяли меня, что Направник преувеличивает, и запомнить хор возможно, что и оказалось впоследствии, и в чем я никогда не сомневался. В театральном фойе, где происходили общие хоровые спевки, прелестно звучали голоса, и в особенности хорошо и с большим старанием исполнялся заключительный хор светлых духов. На одной из спевок произошел маленький скандал: хористы, вместо слов „чух, чух!", начали петь „чушь, чушь!". Я заметил им, что нисколько не сомневаюсь в том, что это действительно большая чушь, но, тем не менее, прошу их петь, как написано. Как бы в извинение за бестактность мужчин, хористки,

по окончании спевки, стали мне аплодировать. Однако, мне говорили, что хор получил за свою грубую выходку порядочный нагоняй от режиссера на следующий день.

За выбытием г-жи Литвин, партии соло были распределены следующим образом: Войслава — Сонки, Лумир — Долина, Яромир — Михайлов, Мстивой — Стравинский и Карякин. Г-жа Сонки уверяла, что в партии ее в IV действии имеются какие-то неловкости и что взять верхнее до ♯ во II действии — подвиг для певицы. С ее голосом, конечно, стыдно было говорить такие вещи, но, тем не менее, я принужден был сделать одно маленькое незаметное изменение для нее. Я заявил главному режиссеру Г. П. Кондратьеву, что на партии Войславы и Яромира не назначено дублеров, и что опера от этого может пострадать. На теноровую партию, однако, такового не нашлось: для Фигнера эта партия считалась почему-то не подходящей, а отчего не был назначен Медведев — мне неизвестно; дублершей же на партию Войславы была назначена, по моему указанию, г-жа Ольгина, и партия эта вместе с роковым до ♯ оказалась для нее удобной без всяких изменений. На спевках с фортепьяно аккомпанировал Крушевский; Направник же следил по оркестровой партитуре. Я отказался от аккомпанимента на этот раз (не так, как при постановке „Майской ночи" и „Снегурочки"), так как чувствовал, что за последнее время совершенно отвык от игры на фортепьяно. Вскоре начались и оркестровые репетиции. Направник сделал две предварительных репетиции: одну для струнных, другую для одних духовых; затем последовало три общих репетиции всего оркестра, а после присоединены были и певцы. Всех репетиций для оркестра с певцами было не более пяти или шести. Направник, в качестве сыщика фальшивых нот, был, по обыкновению, неподражаем, но на оттенки и детальную отделку налегал недостаточно, ссылаясь на недостаток времени. На этот раз, однако, у меня с ним не было споров о темпах; угодил ли я ему темпами, или он пожелал исполнить в точности мои указания — не знаю, но был он со мной вообще любезен и мил, выказывая скорее некоторое сочувствие моему сочинению. А дела в русской опере, действительно, вечно складывались так, что времени и в самом деле не хватало. Постоянные заболевания певцов и вслед-

ствие этого перемены репертуара требовали постоянных экстренных репетиций для старых опер. Вечная торопня, пять спектаклей в неделю, не всегда свободная для репетиций сцена, занятая часто балетом,—все это отнимает время от спокойных и рачительных репетиций, какие требуются для надлежащего артистического исполнения. Сверх того надо всем этим в Мариинском театре царит дух самонадеянности, рутины и утомления, часто связанный с хорошей техникой и опытностью. Певцы, хор и оркестр—все сознают себя, во-первых—вне конкуренции, во-вторых—опытными и видавшими виды артистами, которых ничем не удивишь и которым все на свете надоело, но у которых все-таки дело пойдет, хотя для этого дела уж слишком утомлять себя не стоит. Этот дух сквозит частенько сквозь внешнюю любезность и даже сердечность, когда театральные заправилы, с жаром пожимая руки автору, говорят, как много они прилагают для него стараний. Приходится соглашаться с ними, удивляться их артистичности и благодарить. Я полагаю, что в Байрейте, и может быть только в Байрейте, дело стоит иначе, благодаря сложившемуся вагнеровскому культу. Во всяком случае, никто не способен так скоро утомляться, впадать в рутину и думать, что постиг всю тайну, как природные русские, а вместе с ними и те иностранцы, которые сжились с нами на Руси. Я воображаю, как удивлен был капельмейстер Мук, когда, поставив у нас в Петербурге „Нибелунгов" только с шестью оркестровыми репетициями на каждую из четырех опер (за границею их делают от 20-ти до 30-ти), увидел, что в первом цикле исполнения вагнеровского произведения все шло прекрасно, во втором цикле хуже, в третьем же уж совсем неряшливо и т. д., вместо того, чтобы улучшаться по мере изучения вещи. Причина была та, что оркестр, на первых порах постарался себя показать перед заграничным дирижером, и действительно показал; в последующих же циклах самонадеянность, рутина и утомление взяли верх даже над обаянием имени Вагнера. Оркестровые и общие репетиции „Млады" прошли благополучно; оркестр не заглушал голосов, оркестровка оказалась колоритной, разнообразной и своеобразной,—я был доволен ею. Неудачными по звуку оказались лишь цевницы, и то, я полагаю, благодаря возмутитель-

ному резонансу Мариинского театра. Вскоре стали ставить декорации; они казались на мой вкус красивыми, но эффекты различного освещения и явлений нельзя было назвать вполне удачными. Сценические репетиции в связи с декоративными эффектами оказались весьма сложными и требовали многочисленных повторений. При этом я получил два сюрприза: один приятный, другой неприятный. Приятный состоял в том, что смену первой декорации III действия (ущелье) на зал Клеопатры сделали мгновенной, каковою я ее предполагал при сочинении, а потому и интермеццо, написанное Глазуновым для проволочки времени, в виду медленной смены декорации, оказалось возможным выбросить, и мягкий аккорд Des-dur (9/8), с которого начинается сцена у Клеопатры, вступал непосредственно после заклинания Чернобога—„явись, о Клеопатра!"—и грохота тамтама. Эта внезапная перемена настроения и колорита, после диких возгласов духов и заклинания Чернобога в совершенной тьме, на мягкий пурпуровый свет, озаряющий египетский зал, понемногу выходящий из мрака—представлялась для меня всегда одним из наиболее поэтических моментов „Млады". Сюрпризом неприятным оказалось следующее: декорацию последнего апофеоза устроили так, что невозможно было выпустить шествие светлых богов и духов по облакам и пришлось ограничиться неподвижной картиной, вследствие чего заключительный хор оказался слишком длинен, а сцена вышла скучна и томительно однообразна. Переделывать декорацию не было возможности, и мне пришлось значительно урезать заключительный хор, что меня крайне огорчило.

Случилось же это все оттого, что декоративная, костюмерная, машинная, режиссерская и музыкальная части в императорской русской опере идут врозь, и нет в дирекции лица, которое бы все это об'единяло. Каждая из этих частей знает только себя и скорее готова подгадить другим, чем спеться с ними. Когда наступает время постановки оперы и приведения всего к одному знаменателю,—оказывается, что многое не приходится; но между тем всякий считает себя вне ответственности за действия других. Хотя постановке „Млады" и предшествовало заседание из заведующих отдельными частями лиц, еще в предшествующем году, но на одном заседании всего не выяснишь, а многое было и позабыто.

Итак, несмотря на мои грозные предостережения в предисловии к „Младе", где я просил не делать сокращений или вовсе не давать моей оперы, пришлось таки сделать купюру. Из этого следует только то, что никакие слова и запрещения ничему не помогут, если за нарушение условий нельзя притянуть к суду. Дирекцию же императ. театров притянуть к суду нельзя, а потому следует быть смирным и кротким. Задал бы знать всем и каждому в Германии Рихард Вагнер, еслиб с ним проделали такую штуку! При постановках опер на Мариинском театре не хватает достаточного числа полных репетиций. То оркестр налицо, а певцы поют вполголоса, то оркестр и певцы действуют как следует, да нет декораций, потому что вечером спектакль, и декораций переменять нет времени; то декорации на месте, да не в порядке освещение, или репетиция идет под фортепьяно и т. п. Между тем, необходимо, чтобы опера, а в особенности такая фантастическая и сложная, как „Млада", была прорепетирована много раз при полной обстановке. Тогда лишь можно подогнать все сценические явления и смены под соответствующие такты музыки, а сверх того должным образом разместить группы поющих, чтобы голоса производили надлежащий эффект, сообразно с акустическими условиями театра, и изменить, если понадобится, некоторые оттенки силы в пении хора соответственно с теми же акустическими условиями. Такая срепетовка вовсе не в ходу на сцене Мариинского театра. Благодаря этому в „Младе" вышло многое не так, как я предполагал, напр. хор, сопровождающий появление богини Лады в I действии, помещенный согласно моему намерению вверху на колосниках, едва был слышен; пришлось наскоро убавить оркестровку, и без того прозрачную в этом месте. Хор за сценой, сопровождающий явление теней в IV действии, не вышел окончательно, так как само появление теней не было прилажено до генеральной репетиции включительно, а хор был поставлен слишком далеко за кулисами. Заключительный хор много потерял оттого, что хористов невозможно было выставить на аван-сцену, а пришлось удалить за кулисы и т. п. Вообще к недостаткам постановки на Мариинской сцене следует отнести то, что хор, поющий тонко и с оттенками на репетициях в фойе, забывает оттенки

и начинает петь грубо, выйдя на сцену, и на это не обращается должного внимания. Во время сценических репетиций весьма усердствовал О. О. Палечек, режиссер хоров, вскакивая беспрестанно на стул и указывая хористам подобающие движения. Благодаря его стараниям многие хоровые сцены вышли живо и естественно, в особенности сцена торга во II действии. Постановка танцев и мимических движений в общем была неудачна. Балетмейстеры Иванов и Чеккети обыкновенно не знают музыки, под которую ставят танцы, а если она не рутинно-балетная, то и совсем ее не понимают. Несмотря на подробные указания, сделанные мною в клавираусцуге, они заглянули в него, кажется, слишком поздно. Балетные репетиции обыкновенно производятся, как встарь, под игру двух скрипок, долженствующих передавать весь оркестр. Музыка выходит почти-что неузнаваема, не только для балетмейстеров, но даже и для музыкантов; поэтому, характер движений, изобретаемых гг. балетмейстерами, сплошь и рядом не соответствует характеру музыки. Под тяжелое forte ставятся грациозные движения, под легкое pianissimo—тяжелые скачки; мелкие ноты мелодических рулад выбиваются ногами с усердием, достойным лучшей участи. Из танцев удались только индийский, благодаря танцовщице Скорсюк, живой и бойкой артистке цыганского типа, да группы теней, распланированные с изяществом балетмейстером Чеккети. Зато ему окончательно не удались танцы и группы в сцене у Клеопатры. Соединение двух одновременных танцев—одного медленного и страстного, а другого быстрого и бешеного—не вышло окончательно, ибо Чеккети совсем не разобрал соединения двух противуположных ритмов в музыке. Не вышел также хоровод (коло) II действия, оказавшийся в постановке однообразным и скучным. Забавен был Чеккети на частных репетициях балета. Он бегал, скакал, корчил рожи для изображения чертовщины, обвязав себе при этом голову носовым платком, который вбирал пот, лившийся с него градом. Сомневаюсь, чтобы М. М. Петипа, исполнявшая тень Млады знала и понимала свою роль и помнила бы стихи, поясняющие содержание ее мимики. Появление ее в начале III действия, до генеральной репетиции включительно, не было окончательно установлено. Затруднения заключались в том, чтобы

поставить следующего за ней Яромира так, чтоб его было хорошо слышно. Вместо того, чтоб отдельно прорепетировать эту сцену несколько раз, на каждой репетиции меняли выход Млады, и все выходило торопливо и нескладно. Постоянная мысль: „не задерживать репетицию"—у всех на уме, а отсюда недоделанность постановки.

На одной из последних репетиций простудившийся Михайлов охрип и стал петь вполголоса. На генеральной репетиции (с публикой) было то же. Генеральная прошла в отношении постановки весьма шатко. Тени в IV действии, вместо исчезновения, убегали, так как было недостаточно темно. Музыкальная часть сошла благополучно. Театр был полон, но успеха было мало и одобрений слышно не было. После генеральной репетиции предполагалась еще одна, на которую ждали государя и царскую фамилию. Но государь почему-то не приехал, и репетиция была обыкновенная, с остановками. Первое представление состоялось 20 октября в неабонементный день. Театр был полон. Я сидел с семейством в ложе 1-го яруса с левой стороны. Как водится, весь музыкальный мир присутствовал в театре. После сыгранной весьма недурно интродукции раздались жидкие аплодисменты. Первое действие было встречено довольно холодно. Войславу пела Сонки. Михайлов пел больной, через силу, чтобы не отменять спектакля. После II действия раздались шумные вызовы „автора!" Я несколько раз выходил на сцену и мне поднесен был громадной величины венок, который оборудовал, конечно, В. В. Стасов. После III действия и по окончании оперы меня тоже многократно вызывали. Я выходил один, с артистами и с Направником. За сценой происходили обычные рукопожатия, благодарности и пожелания успеха. Я говорил уже о недостатках постановки и срепетовки, но в общем исполнение было довольно гладкое. Опера кончилась не поздно. По окончании оперы у меня собрались В. В. Стасов, Беляев, Лядов, Трифонов, Глазунов и другие близкие люди.

Второе представление „Млады" было отложено из-за расхворавшегося Михайлова. Далее, после долгого промежутка, она была дана поочереди всем трем абонементам без всякого успеха; меня не вызывали вовсе, а артистов очень мало. Затем, еще после значительного промежутка, ее дали

раз или два вне абонемента со значительным успехом. На одном из представлений, вместо заболевшего Направника, дирижировал без приготовления Крушевский, и очень исправно. Большая часть газетных рецензий о „Младе" была неблагоприятна, а многие рецензии были просто враждебны. Между прочим Соловьев, по обыкновению, подарил меня весьма неблагосклонным отзывом. Я полагаю, что наиболее сочувственным отзывом я обязан молодому Гайдебурову (бывшему ученику Мусоргского), музыкальному рецензенту в газете „Неделя". Болезнь Михайлова приписывалась многими (напр. Нов. Временем) якобы трудности и неловкости партии Яромира; а в каком-то сатирическом журнале я был довольно забавно изображен выезжающим на чертях. (Написано в Ялте 10 июня 1893 г.).

Равнодушная к искусству, сонная и важная публика абонементов, идущая в театр лишь по неотвязчивой привычке, чтобы себя показать и поболтать обо всем кроме музыки, скучала не на живот, а на смерть в моей опере. Для публики же неабонементной ее дали всего два раза, а почему—господь один ведает. Может быть потому, что артисты имели в ней мало успеха, а также оттого, что высочайший двор не заинтересовался ею: ожидавшийся приезд государя на последнее представление „Млады" не состоялся; была только государыня и дети. Равным образом, государь не был и на репетиции, несмотря на свое обыкновение бывать на генеральных репетициях со всем двором. Министру высочайшего двора опера моя, как я слышал, не понравилась,— а это для дирекции имеет большое значение. Газетные статьи унизили насколько возможно „Младу" в глазах публики, у которой музыкально-мозговые центры насквозь пропитаны „фигнеровщиной". По всему этому, очевидно, сложилось мнение, что „Млада" слабое произведение, и это мнение большинства, вероятно, надолго установилось, почему я никак не жду успеха моей оперы в ближайшем будущем, а может быть и никогда. Существует и такое мнение: „какое, мол, нам дело до всех этих богов, духов и демонов; подайте нам, мол, драму и драму, подайте нам живых людей!" Говоря другими словами: „подайте нам сладкопение с высокими нотами, а в промежутках задыхающийся говорок".

Так или иначе, а оказалось, что оперу мою дали беспримерно мало для первого сезона, хотя все спектакли были с хорошими сборами. В конце сезона ее могли бы дать несколько раз, но тут помешали „Иоланта" Чайковского и „Сельская честь" Масканьи. На репетиции этих опер была и царская фамилия, и Фигнер с Медеей в них пели—и все было прекрасно. Я „Сельской чести" не слышал, а „Иоланту" слышал на репетиции и нашел, что это одно из слабейших произведений Чайковского. По-моему, все в этой опере неудачно—от беззастенчивых заимствований, вроде мелодии „Отворите мне темницу" Рубинштейна, до оркестровки, которая на этот раз сделана Чайковским как-то шиворот-навыворот: музыка, пригодная для струнных, поручена духовым и наоборот, отчего она звучит иной раз даже фантастично в совершенно неподходящих для этого местах (напр., вступление, написанное почему-то для одних духовых).

В течение этого сезона, после постановки „Млады" я редко заглядывал за кулисы Мариинского театра; мне не хотелось много напоминать о себе, хотя артисты были попрежнему со мной любезны и милы. С постановкой „Млады" я был, повидимому, зачислен артистами в разряд „всамомделишных" композиторов. По крайней мере это видно из того, что вскоре после первого представления „Млады", артисты пригласили меня и жену на „дружеский обед" в ресторан „Медведь". На обеде присутствовал и сам Погожев. Направник по болезни не пришел. Обед прошел немножко официально: первый тост был за государя императора, сопровождаемый пением „боже царя храни", при чем голос Карякина покрывал все прочие. Затем следовали всякие тосты — за успех оперы, за исполнителей и т. д. Погожев, между прочим, в своей речи назвал почему-то мою оперу „археологической", а Фигнер с Медеей просили меня написать оперу „для них". Кстати я должен упомянуть, что на одной из репетиций „Млады" Фигнер, отведя меня в сторону, сказал, что очень бы желал петь мою „Майскую ночь", и что он заявил об этом Кондратьеву и Направнику, но те сказали, что „Майская ночь" может быть поставлена лишь под условием переделки мною III акта. Я ответил Фигнеру, что рад, если он будет петь в „Майской ночи", но переделывать III акт я не вижу надобности и удивляюсь на

Кондратьева и Направника — зачем им это надо. Тем разговор и кончился.

Постановка „Млады" отнюдь не побудила меня к занятию сочинением, и я продолжал читать и набрасывать различные заметки. Утомление и неприятные головные ощущения учащались. По настоянию жены и Ал. Павл. Дианина я обратился к доктору Эрлицкому, который предписал мне полный отдых и физические упражнения вместе с некоторыми лекарствами [1]). Я перестал читать, но, не чувствуя никакого расположения к ручным работам, ограничился большими прогулками, принимая аккуратно лекарства. Признаюсь, мое состояние сильно меня угнетало. Я от времени до времени кое-что прочитывал, но это меня утомляло и вызывало давление в голове, и я, впадая в уныние, снова бросал чтение. Однако, воздержание от чтения и прогулки принесли мне некоторую пользу, а в особенности меня развлекла поездка в Москву на постановку „Снегурочки". Имея известие из Москвы, что о постановке ее и не слышно, я полагал, что она совсем отменена. Однако, в январе я получил от Альтани приглашение приехать на две последние репетиции и на первое представление, назначенное на 26 января. Подумав немного, я поехал и с поезда направился немедленно в театр. Репетиция уже началась. Альтани остановил ее и, представив меня артистам, вновь начал с самого начала. „Снегурочку" давали целиком, без купюр. Впечатление репетиции было для меня самое приятное. Снегурочка (г-жа Эйхенвальд) и Купава (г-жа Сионицкая) были очень хороши; все остальные были весьма недурны; оркестр был разучен тщательно, темпы в большинстве случаев были не петербургские, а верные; хор пел с игрой на сцене, соблюдая оттенки (чего в Петербурге не дождешься); резонанс прекрасный. Через два дня состоялась генеральная репетиция. Исполнение было хорошее, декорации довольно красивы, но превращения и явления в III действии выходили неважно. Костюмы были

[1]) В медицинском свидетельстве, подписанном прив.-доц. Эрлицким и помеченном 1 ноября 1893 г., говорится: „Н. А. Р.-К. страдает общей слабонервностью (Neurastenia cerebrospinalis), связанной с легким перерождением мозговых сосудов и выражающейся усиленной утомляемостью, подавленным расположением духа, чувством тяжести в голове, по временам онемением конечностей, беспокойством в области сердца и проч...".

тоже посредственные. Декоративная часть в Москве очевидно слабее и проще петербургской; заведующие частями не спелись так же, как и в Петербурге. Между исполнителями были отличные, были и посредственные, но разучена опера была прекрасно. Оркестр, уступающий, пожалуй, петербургскому в некоторых духовых, оказался исполняющим тонко; о достоинствах хора, с хормейстером Авранеком во главе, я уже говорил. Я заметил, что исполнители отнеслись с любовью к моей опере, и отсутствие купюр это подтверждало. В первый раз я слышал оперу целиком и скажу по совести—как она от этого выиграла!

Я познакомился с Ип. Карл. Альтани давно, в один из моих приездов в Москву для дирижирования в концерте Шостаковского. Знакомство это было самое мимолетное, и с той поры я не встречался с ним. При возобновлении знакомства во время постановки „Снегурочки", он сделал на меня впечатление опытного техника-дирижера, но не артиста первого класса; тем более я был приятно удивлен и убедился, что при обычной технике оперного дирижера и любви к исполняемому произведению—можно сделать очень многое, т.-е. провести оперу так, как это нужно автору. Говорят, что Альтани сделал какое-то невероятно большое число репетиций „Снегурочки"; Направник же слаживает все с меньшей затратой труда своего и других. Но важен результат. В Москве „Снегурочка" с менее отборными оркестровыми силами и с дирижером, не пользующимся ни у кого особенно высоким музыкальным авторитетом, пошла прекрасно. В Петербурге же, при опытном и отличном оркестре, при дирижере, пользующемся величайшим авторитетом у публики и музыкантов, она шла сухо и мертво, с казенно-скоренькими темпами при отвратительных купюрах. Я просто возненавидел Петербург с его „великим мастеровым", как называет В. Стасов Направника... Неоцененное достоинство его заключается в чутком до болезненности слухе; его способность улавливать ошибки и моментально их исправлять на корректурных репетициях воистину изумительна. „Вторая валторна cis!"—„Первый фагот, что у вас, es или e?" — „Нельзя играть пиано, когда написано меццо-форте!" и т. п.—так и раздается на его корректурных репетициях. Твердый характер, точность, красивый взмах и отчетливые синкопы

тоже его атрибуты. Но, что же далее? Далее—подчас невозможно скорые темпы, метрономическая ровность, отсутствие всякой мягкости и округленности в переменах темпов и, в конце концов, отсутствие художественности исполнения. Но я отвлекся от московских дел.

Генеральная репетиция прошла прекрасно, за исключением декоративной части, и через день (26 января) назначен был спектакль. Жена мне сделала сюрприз, приехав в Москву в день спектакля. У меня была ложа в 1-ом ярусе с правой стороны; в ней поместились я с женой, С. Н. Кругликов Н. М. Штрупп, приехавший нарочно из Петербурга для представления „Снегурочки". Спектакль начался в $7^1/_2$ часов, а кончился в $12^1/_2$. Причиной тому были необычайно длинные антракты. Опера имела значительный успех. Песни Леля, ариэтта Снегурочки, дуэт Купавы с царем, гимн берендеев, песня про бобра и пляска скоморохов были повторены. Мне было поднесено несколько венков: от профессоров консерватории, от Моск. Филарм. Общества, от оркестра и т. д. Г-же Эйхенвальд (Снегурочке) был также поднесен венок. Эйхенвальд (дочь арфистки оркестра) была очень хороша и грациозна. Ее обработанное серебристое сопрано как нельзя более шло к роли Снегурочки. Купава (Сионицкая) играла и пела превосходно. Лель (Звягина) иногда немного детонировала, но пела недурно; недурен был и бобыль—Клементьев, отлично проплясавший трепака. Барцал был хорошим Берендеем, несмотря на свой далеко не свежий голос. Весна (Крутикова) была исправна, а Корсову (Мизгирю) партия не вполне удалась. В общем, исполнение было хорошее и дружное. Я, артисты, Альтани и Авранек были много раз вызваны. По окончании оперы я поехал с женою и Ник. Март. в Московскую гостиницу, где мы остановились, и там мы скромно выпили чаю. На следующий день с почтовым поездом мы уехали в Петербург. Перед отъездом артисты оперы угостили нас завтраком с обычными, в этом случае, тостами и пожеланиями. Главный режиссер Барцал и Альтани проводили нас на вокзал.

В этот раз в Москве мне довелось услышать и „Майскую ночь", которую давала частная оперная труппа Прянишникова в театре Шелапутина. Исполнение было весьма старательное и даже преувеличенное. Комические выходки под-

черкивались, гопак выплясывался каким-то невероятным способом. Оркестр маленький играл довольно исправно под управлением Прибика, но в оркестре почему-то не хватало фортепьяно, что причиняло значительный ущерб оркестровке III действия и даже подчас производило весьма нежелательную пустоту. Крошечный хор пел довольно верно, тем не менее сцена русалок окончательно не вышла. „Майская ночь" давалась чуть ли не в 14-ый раз (она поставлена была лишь в этом сезоне), театр был полон, и опера имела успех. Узнав о моем присутствии, меня стали вызывать; артисты, собравшись на сцене, аплодировали мне при поднятом занавесе. Прянишников говорил мне, что „Майская ночь" хорошо поддерживала его сборы, и только теперь ее начала заменять в этом отношении опера Леонкавалло „Паяцы". Эту последнюю оперу, а также „Сына Мандарина"—Кюи, я прослушал тоже у Прянишникова. Опера Леонкавалло не понравилась мне. Ловко обработанный сюжет, из реально-драматических, и поистине надувательская музыка, созданная современным музыкальным карьеристом, таким же как и Маскáньи—автор „Сельской чести". Оба производили фурор До старика Верди этим господам, как до звезды небесной далеко.—„Сын Мандарина" показался мне талантливым произведением, с музыкой, неидущей к сюжету, который сам по себе вовсе не нуждается в музыке и плох до того, что тошно слушать и смотреть.

Во время пребывания моего в Москве мне довелось присутствовать также в концерте Русск. Муз. Общества под управлением В. И. Сафонова, с участием д'Альбера. Исполняли отрывки из „Потопа"—Сен-Санса, увертюру Глюка к „Ифигении" и концерт Es-dur Листа. Сафонов вел оркестр прекрасно. Случилось также мне присутствовать на репетиции концерта учеников консерватории. Исполняли Мессу C-dur Бетховена; и здесь Сафонов показался мне весьма знающим музыкантом. До этих пор о нем, как дирижере, я не имел понятия.

Уехал я из Москвы вообще довольный и отдохнувший и даже с желанием переселиться навсегда в Москву, где жизнь мне показалась как-то моложе и свежее жизни Петербурга, в котором все всем надоело, все известно всем

и никого ничто не может удивить или обрадовать.[1]) Я вынес также убеждение, что „Снегурочка“ не только моя лучшая опера, но в целом,—как идея и ее выполнение,—быть может, лучшая из современных опер. Она длинна, но в ней нет длиннот и давать ее следует целиком или разве с ничтожнейшими купюрами. Вот почему, когда я указал Альтани, что спектакль затягивается слишком долго и что, пожалуй, некоторые небольшие купюры будут потребованы, мне было приятно услыхать от него, что прежде всего он постарается сократить длину антрактов, потом будет стараться избегать повторений по требованию публики, а уж потом увидит, можно или нельзя избегнуть сокращений.

Приехав в Петербург, я понемножку стал читать, так как чувствовал себя отдохнувшим; но неприятные ощущения в голове все-таки не окончательно меня покинули. Я занимался также корректурой гравировавшейся новой партитуры „Псковитянки“, а также корректурой партитуры „Майской ночи“, гравировавшейся у Беляева, который приобрел это издание у фирмы Битнера. Эта последняя перешла от умершего Ратера к авантюристу Мюллеру.

Из числа музыкальных событий этого года отмечу следующие. Русские Симфонические Концерты, за моим отказом дирижировать ими, были переданы в руки Глазунова.[2]) Но

---

[1]) Об этом намерении Н. А. пишет подробно С. Н. Кругликову в письме не датированном, но относящемся, видимо, ко времени после возвращения из Москвы: „...Я чувствую потребность в обновлении, в другом воздухе, в менее туманных и мрачных зимних днях, мне кажется, что при другой обстановке я бы ожил, может быть вновь принялся за сочинение и т. д.“. К началу 1893 г. мысль о переселении в Москву потеряла свою действенность и была сдана Н. А. в архив. В письме от 9-го февраля 1893 г. Н. А. писал С. Н. Кругликову: „Надо перестать бабиться, хворать, злиться на Балакирева, а заняться делом,—вот и все. Сделать глупый и опрометчивый шаг не долго, а потом не поправишь“.

[2]) Н. А. уже давно стал тяготиться своей дирижерской деятельностью, в частности—Русск. Симф. Концертами. Еще в 1891 г. (сентябрь), сообщая вкратце С. Н. Кругликову программу предстоящих концертов, Н. А. прибавляет: „Как это все неинтересно! Чувствуется, что концерты отжили свой век. Дирижирую все-таки я“. В письме от 16 ноября 1891 г.—тому же адресату и на ту же тему (по поводу приглашения дирижировать концертом в Москве) Н. А. пишет: „...Будучи привязан веревкой к Русск. Симф. Концертам, я не могу удалиться от них, но помимо них я выступать в дирижерстве не желаю, ибо не чувствую в себе к этому ни малейшего призвания. Продирижировать

к первому концерту он захворал и место его заступил, по настоянию моему и Беляева, А. К. Лядов. Он прекрасно провел 1-ый концерт, от которого сначала открещивался. Между прочими вещами были исполнены 3-я симфония (D-dur) Глазунова (в 1-ый раз) и увертюра к „Майской ночи," которую Лядов провел прелестно, не так, как в былые времена Направник в Мариинском театре. Моей „классической" инструментовкой увертюры с натуральными трубами и валторнами я остался весьма доволен. Второй Р. С. Концерт прошел хорошо под управлением Глазунова, который продолжал делать успехи в дирижировании. Хотя в „Садко", исполненном в этом концерте по новой партитуре, и были некоторые недочеты исполнения, зато все прочее прошло прекрасно. По примеру последних лет участвовал и хор русской оперы. Исполнена была, между прочим, сцена венчания на царство из „Бориса Годунова" в моей переделке. Эффект вышел превосходный, в чем, кажется, убедились и те поклонники Мусоргского, которые готовы были обвинить меня в порче его произведений, вследствие яко бы приобретенной мною консерваторской учености, противоречащей свободе творчества, т.-е. гармонической нескладице Мусоргского. Между прочим, в этой сцене мне особенно удался колокольный звон, так прекрасно выходивший под пальцами Мусоргского на фортепьяно и так неудачно в оркестре. Еще раз колокольный звон! Сколько раз и в каких разнообразных видах я воспроизводил в оркестровке этот непременный атрибут древней русской жизни, хотя и сохранившийся до наших времен.

Концерты Р. М. Общества прошли в этот сезон под управлением Крушевского. Впрочем, на один концерт приезжал Ламурё из Парижа, мало мне понравившийся. Крушевский дал, между прочим, „Св. Елизавету" Листа и, говорят, довольно неудачно, благодаря совершенному непониманию листовских темпов. Вторая симфония Бородина и моя „Шехеразада" исполнены были им прекрасно. Последнюю я, впрочем, сам не слыхал, так как вследствие опасной

пьесу обязан уметь всякий музыкант, но в Берлиозах, Бюловых, Направниках и т. д. состоять не обязан..." К этому времени (август 1892 г.) относится небольшая статья Н. А. „Эпидемия дирижерства", напечатанная в собрании его музыкальных статей и заметок.

болезни сына моего Андрея должен был остаться дома. Равным образом я не слыхал и балакиревской „Тамары" в его, как говорят, весьма неудачном исполнении. Крушевский—бывший мой ученик по консерватории, прекрасный музыкант, бойкий пьянист, аккомпанирующий с листа в темп по клавираусцугам величайшие трудности, не пропуская ни одной ноты для облегчения. Его прекрасный слух, отличный взмах палочки, распорядительность и хладнокровие делают его живой копией Направника. Он совсем не художник, и раз засев в опере в качестве аккомпаниатора и репетитора солистов, он к остальной внеслужебной музыке равнодушен. Направник сам композитор, у него есть симпатии и антипатии в музыке; для Крушевского же музыка есть ряд звуков, составляющих мелодии и аккорды в различных размерах и темпах, с различными оттенками силы и т. д., ремесло, за которое платят деньги, но не поэтическое искусство. Мне кажется он прирожденный помощник капельмейстера, а не капельмейстер, как бывают товарищи министров, очень полезные, но не могущие сделаться министрами, диаконы, никогда не попадающие в священики и т. п. Направник его очень любит, и он уже считается вторым капельмейстером оперы и со временем будет первым. Но он ни в каком случае не дирижер видного концертного учреждения, как Р. М. Общество. У него нет направления, нет идеалов. Он не бывал, повидимому, ни в одном концерте, где не был аккомпаниатором, ибо концерты или его не интересовали, или он был занят уроками. Он не знает музыкальной литературы ни русской, ни иностранной, не знает, поэтому, и традиций. Я полагаю, что если симфония Бородина и „Шехеразада" вышли у него хорошо, то потому, что он на этот раз подчинился оркестру, знающему эти вещи. „Тамару" же оркестр знает мало, а потому она и вышла у него дурно. Крушевский, однако, хотел было переговорить со мной о темпах „Тамары", и это было добросовестно с его стороны; но я, в виду пребывания налицо автора, посоветовал ему обратиться к автору. Когда я сказал об этом Балакиреву, то тот по своему человеконенавистничеству ответил мне: „ах, пожалуйста, избавьте меня от него! укажите ему темпы сами, если хотите". Тем не менее, уже направленный мною Кру-

шевский приехал к Балакиреву. В чем состоял их разговор—не знаю. Крушевский расказывал, что Балакирев указал ему все, что следует. Балакирев, конечно, на репетицию не пошел.

Кроме постановки „Млады", „Иоланты", „Щелкунчика" и „Сельской чести", был еще возобновлен „Руслан" ко дню 50-тилетия его постановки.[1]) Нарочито для сего пел уже совершенно спавший с голоса Мельников. Людмила Ивановна сидела в ложе 1-го яруса, и ей был поднесен венок (конечно по инициативе В. В. Стасова). В процессии подношения участвовали между прочими я и моя жена. По случаю такого торжества возобновлены были—рассказ Головы и финал III действия в полном виде. Темпы направниковские были, по обыкновению, возмутительны. Увертюра, антракты ко II и IV действиям исполнялись, если не со скоростью света, то со скоростью электрического тока. Знаменитый конец восточных танцев все-таки не был восстановлен, а исполнялась безобразная обычная кода. С легкой руки „Млады" в театре есть теперь контрафагот; тем не менее, Направник не подумал его вставить в „Руслана", хотя бы для праздника, а он в „Руслане" значится по партитуре Глинки.

---

[1]) 27 ноября 1892 г.

ГЛАВА XXIII.

1893—95.

Квартетный конкурс. Решение покинуть капеллу. Лето в Ялте. Смерть Чайковского и 6-я симфония. Поездка в Одессу. Мое возвращение к сочинению. Начало „Ночи пред Рождеством". Лето в Вечаше. Продолжение „Ночи" и начало „Садко". Смерть Рубинштейна. Поездка в Киев. „Псковитянка" в Обществе Музыкальных Собраний. Цензурные затруднения с „Ночью". Сочинение оперы „Садко". Бельский.

В марте состоялся просмотр присланных на конкурс С.-Петербургского Квартетного Общества квартетов. Конкурс был лишь для русских подданных на этот раз, а деньги были пожертвованы М. П. Беляевым. Я участвовал в жюри вместе с Чайковским и Ларошем. Квартетов было прислано немного. Мы присудили две премии третьего разряда. Одна досталась бывшему моему ученику Ал. Авг. Давидову (брату Ив. А. Давидова, тоже ученика моего, о котором я уже упоминал); другая—Эвальду, виолончелисту беляевского квартета. Итак, к довольно длинному списку имен композиторов кружка Беляева прибавилось еще два. Оба квартета были добропорядочно написаны, но не более того. В течение описываемого сезона я посещал беляевские вечера довольно редко, ибо они в значительной степени упали в смысле музыкального интереса. Игрались все уже известные вещи русских композиторов. Из числа мелочных новинок выделялись освежающим образом две милые пиесы для виолончели—Элегия и Баркарола Соколова. Мой сын Андрей, уже оказывавший в то время некоторые успехи в игре на виолончели, разучивал их со своим учителем П. А. Ронгинским. На вечерах Беляева, попрежнему, изредка по-

являлся В. В. Стасов и требовал исполнения одного из последних бетховенских квартетов. На эти вечера показывались также Вержбилович и Гильдебранд, принимая иногда участие в игре. Однажды Лядов разрешился небольшой пиеской для квартета. Но общество беляевских вечеров как-то не ладилось: уж очень много новых элементов стало в него проникать, и чувствовались какая-то скука и рутина.

В феврале месяце истекал срок моей 10-тилетней службы в придворной капелле; я получал право на пенсию согласно правилам министерства двора, так как в общей сложности службы моей накоплялось уже более 30-ти лет, и я задумал осуществить давно преследовавшую меня мысль—выйти в отставку. Отношения с Балакиревым стали так натянуты, дело в капелле велось так бестолково, весь состав служащих по капелле —за исключением музыкальных преподавателей—мне так не нравился, вся капелльская атмосфера была так пропитана шпионством, сплетней и лицеприятием, что было весьма естественно с моей стороны желать уйти оттуда; ко всему этому присоединилось и мое тогдашнее утомление. Я переговорил с Балакиревым частным образом об отставке „по болезни". В виду того, однако, что в то самое время Балакирев спроваживал из капеллы инспектора научных классов Назимова, которым был недоволен, он предложил мне подождать до осени с отставкой. Я сильно подозреваю, что причиной этого предложения был именно уход Назимова, и Балакирев не желал, чтобы я вышел из капеллы почти-что одновременно с Назимовым, боясь прослыть за беспокойного начальника. Во всяком случае, это только мое предположение; отнесся же Балакирев к выходу моему вполне хорошо и добросовестно, обещая сделать для меня все, что возможно наилучшего в смысле устройства пенсии. Согласно его желанию я решился подождать до осени; отпросясь у него, однако, на лето в отпуск. Но следующие обстоятельства заставили меня вскоре отложить на время мысль об отставке.

Болезнь Маши все длилась и затягивалась, удручая нас нравственно в течение всей зимы 1892-93 годов. Уже два с половиною года длилось это состояние. Весною, по совету врачей, жена моя поехала в Ялту с Машей и Надей. Пред-

полагалось прожить там всю весну, лето и осень, в виду пользы тамошнего климата для Маши. Но что предстояло делать будущей зимою? Очень возможно, что пришлось бы жене остаться и на зиму в Крыму или уехать за границу. При таких обстоятельствах выход в отставку начал мне казаться несвоевременным из-за сопряженного с ним уменьшения доходов. Я решился подождать с отставкой до февраля 1895 года, тем более, что отставка эта затягивалась до осени по желанию Балакирева. В феврале 1895 года долженствовало исполниться 35 лет моей службы и я получал прибавку к пенсии. Я снова переговорил с Балакиревым и получил его согласие ждать до упомянутого времени.

Изгнав Назимова из капеллы, Балакирев устроил назначение на его место Б—ва. Этот ворвавшийся в капеллу в качестве эконома балакиревский любимец начинал делаться его правой рукой. По всей вероятности Назимова он-то и выжил. Откуда он взялся и за какие достоинства сделался так мил Балакиреву—неизвестно. Рассказывают, что перед поступлением своим в капеллу он ровно два месяца ходил ежедневно к ранней обедне во Владимирскую церковь, куда ходил и Балакирев. Говорят, что Б—в и спиритизмом занимался, причем считался сильным медиумом... Благодаря тому, что Б—ов был утвержден инспектором научных классов капеллы, Балакирев решился отпустить меня в отпуск на целых три месяца (частным образом), так как, в случае своего обыкновенного от'езда в августе, он мог поручить заведывание капеллой не мне, как прежде, а Б—ву. Перед от'ездом моим к жене и дочерям в Ялту, я переговорил с Краснокутским о том, что желаю с осени вновь взять на себя оркестровый класс капеллы, порученный ему мною лишь на один год. Краснокутский ничего не имел против этого. Но когда Балакирев узнал о моем намерении, то написал мне письмо, в котором убедительно и почти настоятельно просил меня не брать на себя оркестровый класс, ссылаясь на мою раздражительность, развившуюся во мне яко бы вследствие болезни и могущую, несмотря на предстоящий летний отпуск, снова ко мне возвратиться, если я начну заниматься оркестровым классом. Такая заботливость о моем здоровии и спокойствии со стороны Балакирева ясно показала мне следующее: он был весьма доволен тем, что

я уже целый год не дирижировал в оркестровом классе и что между мной и им пререканий и неудовольствий по этой части быть не могло. Словом — он очевидно был рад избавиться от моей особы, поэтому я счел его желание за приказание и навсегда оставил мысль снова взять в руки мое создание—оркестровый класс капеллы.

Покончив с экзаменами по консерватории и капелле, я 13-го мая уехал в Ялту, откуда перед тем получал тревожные известия о здоровии Маши. В течение 2-3-х недель до от'езда моего, я посещал по нескольку раз в неделю И. Е. Репина в его мастерской у Каменного Моста, писавшего по заказу Беляева мой портрет[1]). Перед от'ездом в день моих именин, вечером у меня были Чайковский, Беляев, Глазунов, Лядов, Ястребцев, Соколов и Трифонов. Посидели и покалякали. С Чайковским у меня был, между прочим, разговор о бывшем дня за два перед тем заседании дерекции СПБ. отделения Муз. Общества, на которое были также приглашены я, Ауэр, Соловьев и Ларош, хотя к дирекции мы не были причастны. Прения шли о выборе дирижера для концертов Муз. Общества в будущем сезоне, при чем я указал на Чайковского. Мое предложение было принято, и дирекция обратилась уже с просьбою к Чайковскому, который пока еще колебался. На поезде, с которым ехал я, ехал также. и А. С. Танеев— один из членов дирекции. Он мне сказал, что Чайковский согласился взять на себя 4 или 5 концертов, а для остальных будут приглашены различные дирижеры и между прочими—Лядов (на 2 концерта), чему я был весьма рад.

Приехав в Ялту, я застал мою девочку в худшем положении, чем она была в Петербурге. Половина мая и июнь были проведены нами однообразно. Я довольно много читал, занимался писанием клавираусцуга „Псковитянки"; начал купаться, гулял мало. Мы не знали, долго ли останемся на даче Вебера близ Ялты, на которой поселились, а потому я не решался брать пьянино на прокат. В конце июня я его все-таки достал, но фантазировал немного; набросал пиеску для виолончели и кое-что записал. Но в здоровии Маши произошло ухудшенйе, мы собрались везти ее обратно в Пе-

[1]) Известный портрет, находящийся со времени смерти М. П. Беляева в Русском Музее в Ленинграде.

тербург, и я отослал пьянино. Отъезд наш, однако, не состоялся, так как первоначально Маша была слишком слаба, чтоб ехать, потом ей сделалось немного лучше, и по совету доктора мы решились подождать. Я целый год почти совсем не играл на фортепьяно, а если и играл, то только аккомпанируя игре детей: Володи—на скрипке, Андрея—на виолончели. Предаваясь чтению, я не чувствовал музыкального настроения. Здесь, в Ялте, это настроение пришло дня на два, на три. Болезнь Маши и опасение за нее действовали на жену и меня угнетающим образом. Прелестная Ялта с ее чудными видами, растительностью и синим морем решительно нам опостылела на этот раз. В начале пребывания моего в Ялте я несколько подвинул инструментовку „Псковитянки" и принялся было за составление учебника форм и учебника теории гармонии; но вместо простых и дельных учебников у меня стали выходить какие-то философские мечтания. Я пробовал продолжать начатый труд по эстетике музыкального искусства, к которому возвращался несколько раз в течение весны в Петербурге, но и в Ялте я оставался недоволен своими набросками*). Я прекратил эту работу и приступил к писанию своих воспоминаний; но не имея под рукой некоторых материалов для описания давно минувшего времени, я записал все то, что помнил о только-что истекшем сезоне 1892—93 года, а потому могу приняться за дневник, к которому давно уже собирался приступить и к которому теперь перехожу. (Написано в Ялте 13 июля 1893 г.) **)

К августу состояние Маши ухудшилось. В 20-х числах мне предстояло возвращение в Петербург, так как срок моего отпуска должен был окончиться. Мы выписали в Ялту Мишу и Соню, чтобы жене не оставаться одной при больной девочке. Вскоре по приезде Миши и Сони я поехал в Петербург один, но по дороге, в Харькове, меня нагнала телеграмма из Ялты, извещавшая о кончине Маши 22 августа. Я тотчас же вернулся в Ялту. Мы похоронили

*) Все эти наброски, как никуда не годные, мною сожжены (21 января 1904 г.).

**) В сноске к этому месту Н. А. говорит: Писание дневника не состоялось и воспоминания о конце лета, написанные 10 лет позже, прилагаются тут же.

бедную девочку на ялтинском кладбище и направились все вместе в Петербург.

В виду предстоящего выхода моего из капеллы мы стали тотчас же искать квартиру, тем более, что квартира в капелле наводила на грустные воспоминания о болезни Маши и смерти Славчика. Жена прямо ненавидела эту квартиру. К 20-му сентября новая квартира (на Загородном просп., д. 28) была найдена и мы переселились в нее. (С.-Петербург, 22 января 1904 г.)

Дослуживая последние месяцы в придв. капелле, я относился к исполнению своих обязанностей в ней несколько вяло, тем не менее посещал ее исправно. Собственные мои занятия вращались и перебрасывались между составлением учебников контрапункта и инструментовки и эстетико-философскими статьями. К половине сезона я бросил эти бесплодные и нелепо направленные начинания (окончательно уничтожив их впоследствии), и мысли мои направились на другое. Я снова из'явил желание взять на себя управление Р. Симф. Концертами, что было принято Беляевым с радостью.

В эту осень скончался Чайковский,[1]) продирижировав за несколько дней до смерти своей 6-ой симфонией. Помню, как в антракте, после исполнения симфонии, я спросил его— нет ли у него какой-либо программы к этому произведению? Он ответил мне, что есть, конечно, но об'являть ее он не желает. В этот последний его приезд я виделся с ним только в концерте.[2]) Через несколько дней облетело известие о его тяжелой болезни. Все ходили к нему на квартиру справляться о его здоровии по нескольку раз в день. Как странно то, что хотя смерть последовала от холеры, но доступ на панихиды был свободный. Помню, как Вержбилович, совершенно охмелевший..... целовал покойника в голову и лицо. Неожиданная кончина поразила всех. Вскоре после похорон 6-ая симфония была вновь исполнена в концерте под управлением Направника. Публика, на этот раз, отнеслась к ней восторженно, и с этой минуты слава симфонии росла и росла,

[1]) П. И. Чайковский скончался 25 окт. 1893 г.

[2]) В концерте 16 октября 1893 г.

облетая постепенно Россию и Европу. Говорили, что симфонию растолковал своим исполнением петербургской публике Направник, а что Чайковский, не будучи талантливым дирижером, не сумел этого сделать, оттого-то при первом исполнении под управлением автора публика и отнеслась к ней довольно сдержанно. Думаю, что это неверно. Симфония прошла у Направника прекрасно, но и у автора она шла тоже хорошо. Публика просто не раскусила ее на первый раз и не обратила на нее достаточно внимания, подобно тому, как несколько лет перед тем не обратила внимания и на 5-ю симфонию Чайковского. Полагаю, что внезапная кончина автора, вызвавшая всевозможные толки, а также рассказы о предчувствии им близкой смерти, до которых так падок род человеческий, и склонность связывать мрачное настроение последней части симфонии с таковым предчувствием обратили внимание и симпатии публики к этому произведению, и прекрасное сочинение быстро стало прославленным и даже модным.

На учреждении Р. Симф. Концертов лежала нравственная обязанность дать первый концерт в память Чайковского. Помнится, что в значительной степени это и склонило меня взяться снова за концерты. Концерт из сочинений Чайковского состоялся 30 ноября под моим управлением с участием Ф. М. Блуменфельда (4-я симфония, „Франческа", Славянский марш, фортепьянные пиесы и проч.).

Дирижирование Р. С. Концертами (в этом сезоне их было три;[1]) в последнем исполнялся в 1-ый раз мой „Стих об Алексее божьем человеке") и приглашение приехать в Одессу для управления двумя концертами, сделанное мне Д. Д. Климовым, отвлекли меня мало-по-малу от бесплодных занятий учебником и эстетикой. С другой стороны, я окончательно решил подать в отставку из капеллы, так как причитающаяся мне пенсия казалась достаточной, а служба в капелле опостылела окончательно, и отношения с Балакиревым испортились очевидно навсегда. В январе 1894 г. я подал в отставку[2])

[1]) 30 ноября и 18 декабря 1893 г. и 22 января 1894 г.

[2]) Прошение об отставке подано 3 ноября 1893 г. В письме к С. Н. Кругликову от 16 декабря 1893 г. Н. А. пишет: „Разговоров о моем выходе не оберешься. Обвиняют Балакирева, подозревают ссору и т. д. Причины моего выхода для всех следующие: я чувствую себя нездоровым и переутомленным;

и поехал в Одессу. Меня пригласили продирижировать одним концертом в память Чайковского, а другим из своих сочинений, в помещении городского театра. В Одессе за мной ухаживали, дали мне много репетиций. Я проходил программу с одними струнными и с одними духовыми, разучивал пиесы с провинциальным, хотя и сносным оркестром, как с учениками и добился отличного исполнения. В концерте участвовала певица А. Г. Жеребцова и пьянистка Дронсейко (ученица Климова). Программа концерта в память Чайковского (5-го февраля) была следующая: 3-я симфония D-dur, ария из „Орлеанской Девы", 1-ый концерт для фортепьяно, романсы и увертюра „Ромео и Джульетта". Попортила концерт только Дронсейко, игравшая во второй части неритмично и тем путавшая и меня и оркестр. Программа второго концерта (12 февраля) состояла из 1-ой симфонии e-moll, песни Леля, „Садко", романсов и „Испанского Каприччио". Успех обоих концертов был достаточно значительный. Меня упросили продирижировать еще третьим концертом (в пользу оркестра); было повторено „Каприччио", а также сыграна сюита из балета „Щелкунчик". К концертам приехала и жена. Нам пришлось проводить время в гостях и на музыкальных вечерах одесского Музыкального училища. В это время в Одессе градоначальником был П. А. Зеленый, бывший мой начальник, командир клипера „Алмаз". Встреча с ним не доставила бы мне удовольствия, но, к счастию, он был на этот раз в от'езде. С женой его (бывш. Волжинской) пришлось, однако, много раз видеться; однажды мы даже были званы к ней на обед, но уклонились от этого. В Одессе мы познакомились с художником Н. Д. Кузнецовым, обедали у него и ели какие-то необычайные вареники (жена его настоящая хохлушка).

имею за собою 33 года службы, а выходя по болезни—и всех 35, что дает мне порядочную пенсию и добавочное содержание, дарованное мне государем за 25-летие полезной музыкальной деятельности; я желаю освободиться от излишних занятий, чтобы иметь свободное время для сочинения... Кажется причины достаточные? Теперь для Вас прибавлю, что ко всей этой истинной правде следует добавить, что служба с Балакиревым в богомольной и ханжествующей капелле, в которую ныне вступили некоторые весьма подозрительные личности,—для меня невыносима. Отношения мои с Балакиревым никуда не годятся, как Вам известно, поэтому естественно и то, что я нахожусь вечно в раздражении, что мне и неприятно и вредно...".

Прогулки на морской берег зародили во мне впервые мысль взяться когда-нибудь за сюжет из Гомера, напр., за эпизод с Навзикаей; впрочем, намеренье это осталось пока мимолетным.

Возвратясь в Петербург я чувствовал себя освеженным поездкой. Отставка моя к радости нашей состоялась. Мне дали достаточную пенсию.

К этому времени относится печатанье новой партитуры „Псковитянки", предпринятое Бесселем. Я был завален корректурами. Концерты, поездка в Одессу, выход из капеллы, занятия „Псковитянкой"—все это вместе отвлекло мое внимание от бесплодных, сухих и расстраивающих занятий и блужданий мысли в философских и эстетических дебрях. Мне захотелось писать оперу. За смертью Чайковского как бы освобождался сюжет „Ночи перед Рождеством", всегда меня привлекавший. Оперу Чайковского, несмотря на многие музыкальные страницы, я всегда считал слабой, а либретто Полонского—никуда не годным. При жизни Чайковского я не мог бы взяться за этот сюжет, не причиняя ему огорчения. Теперь я был свободен в этом отношении, а нравственное право работать на эту тему я имел всегда.

К весне 1894 г. я окончательно решил писать „Ночь перед Рождеством" и сам принялся за либретто, в точности придерживаясь Гоголя. Но склонность моя к славянской боговщине и чертовщине и солнечным мифам не оставляла меня со времен „Майской ночи" и в особенности „Снегурочки"; она не иссякла во мне и с сочинением „Млады". Уцепясь за отрывочные мотивы, имеющиеся у Гоголя, как колядованье, игра звезд в жмурки, полет ухватов и помела, встреча с ведьмою и т. п.; начитавшись у Афанасьева („Поэтические воззрения славян") о связи христианского празднования Рождества с нарождением солнца после зимняго солнцестояния, с неясными мифами об Овсене и Коляде и проч., я задумал ввести эти вымершие поверья в малорусский быт, описанный Гоголем в его повести. Таким образом либретто мое, с одной стороны, точно придерживавшееся Гоголя, не исключая даже его языка и выражений, с другой стороны, заключало в своей фантастической части много постороннего, навязанного мною. Для меня и для желающ х вникнуть и понять меня эта связь была ясна; для публики,

впоследствии, она оказалась совершенно непонятной, ненужной и даже весьма мешающей. Мое увлечение мифами и соединение их с рассказом Гоголя—конечно моя ошибка, но эта ошибка давала возможность написать много интересной музыки.

Вскоре у меня накопилось уже много музыкального материала и первая картина была написана в черновом наброске. Помнится, не очень задолго перед от'ездом на дачу у нас собрались Штрупп, Трифонов, Ястребцев и еще кто-то; не рассказав им, что именно я сочиняю, я сыграл вступление к опере и попросил угадать, что это такое. Догадаться, разумеется, было трудно, но догадки вертелись приблизительно около верного, и я сообщил им о своей работе и изложил план оперы.

„Ночь перед Рождеством" положила начало последующей непрерывной моей оперной деятельности.

В мае мы переехали на лето в имение Вечашу в лужском уезде близ ст. Плюсса (написано 24-го мая 1924 г.). Вечаша прелестное место: чудесное большое озеро Песно и огромный старинный сад с вековыми липами, вязами и т. д. Дом тяжелой и неуклюжей постройки, но вместительный и удобный. Хозяйка—старая старуха г-жа Огарева с дочерью, перезрелой девицей, живут рядом в маленьком доме и не мешают. Купание прекрасное. Ночью луна и звезды чудно отражаются в озере. Птиц множество. Имение это было отыскано мною и сразу мне приглянулось. Вблизи—деревни Запесение и Полосы; неподалеку также—усадьба Любенск, принадлежащая г-же Бухаровой. Лес поодаль, но прекрасный. Вечаша всем нам очень нравилась.

Еще в Петербурге у меня была уже начата 2-ая картина оперы, а здесь сочинение пошло быстро. Я почти не отрывался от сочинения, уделяя только немного времени купанию и прогулкам, и к концу лета вся опера, кроме последней картины, была написана вчерне [1]), а I действие в значительной степени инструментовано. Мысль ввести в оперу 8-ю картину (предпоследнюю) с обратным полетом Вакулы и с шествием Овсеня и Коляды пришла мне в течение лета и тут же была осуществлена.

---

[1]) „Первая мысль о „Ночи перед Рождеством" явилась 10-го апреля, а к 16 августа опера была уже окончена, разумеется в наброске". (Письмо С. Н. Кругликову от 8 сентября 1894 г.).

В конце лета у меня гостили дня по два Трифонов, Ястребцев и Беляев, и я им кое-что сыграл из сочиняемой оперы.

Незадолго до приезда в Вечашу я получил письмо от Н. Ф. Финдейзена, в котором он убеждал меня приняться за оперу на сюжет „Садко" и предлагал некоторый план либретто. „Садко", как оперный сюжет, занимал меня по временам несколько раз еще в 80-х годах [1]). Мысль Финдейзена вновь напоминала мне о нем. Между делом, т.-е. среди сочинения „Ночи перед Рождеством", я стал иногда подумывать и о „Садко". Мой план был несколько иной, чем у Финдейзена. Я писал о своей мысли В. В. Стасову; в ответ на это он мне также кое-что посоветовал, а именно— дал мысль о 1-ой картине оперы, которой первоначально у меня в виду не было. В течение лета план оперы-былины „Садко" у меня, как помнится, сложился окончательно, хотя впоследствии в него вошли некоторые важные добавления, о которых речь будет в своем месте. Я имел в виду для этой оперы воспользоваться матерьялом своей симфонической поэмы и во всяком случае пользоваться ее мотивами, как лейт-мотивами для оперы. Конечно, сочинение „Ночи перед Рождеством" было у меня на первом месте; тем не менее, тогда же мне пришли в голову некоторые новые музыкальные мысли и для „Садко", напр., мелодия арии Садко, тема былины Нежаты, кое-что для финала оперы. Помнится, местом для сочинения такого матерьяла часто служили для меня длинные мостки с берега до купальни в озере. Мостки шли среди тростников; с одной стороны виднелись наклонившиеся большие ивы сада с другой—раскидывалось озеро Песно. Все это как-то располагало к думам о „Садко". Но действительное, настоящее сочинение „Садко" еще не начиналось и было отложено до окончания „Ночи".

[1]) В бумагах Н. А. сохранилось рукописное либретто оперы „Садко", написанное В. Сидоровым, посвященное Н. А. и относящееся, судя по дате, выставленной на заглавном листе, к 1883 году. Ср. также существенные поправки, внесенные в историю либретто „Садко" обнародованием переписки Н. А. и В. В. Стасова и отмеченные у В. Д. Комаровой в предисловии к этой переписке (См. „Русск. Мысль", 1910 г., кн. VI—IX). В этих письмах выясняется ближайшая роль Стасова в литературном оформлении сюжета „Садко". Ср. также стр. 93, прим. 1.

По возвращении из Вечаши в Петербург я скоро дописал весь черновик „Ночи“ и принялся за инструментовку и отделку оперы. Беляев согласился издать мою оперу и, по мере изготовления мною партитуры, таковая отсылалась по частям для гравировки в Лейпциг к Редеру. Не упомню, к какому месяцу вся партитура была мною окончена и переложение сделано; полагаю, что к концу зимы 1894—95 гг. В общем все сочинение с инструментовкой длилось без малого около года.

В сентябре (28-го) на Михайловском театре была возобновлена моя „Майская ночь“ с Чупрынниковым в партии Левко и Славиной в роли Ганны[1]). Опера шла недурно. Направник дирижировал, повидимому, охотно. Дана она была несколько раз на Михайловском театре. Успех был средний.

Осенью скончался А. Г. Рубинштейн[2]). Похоронная обстановка была торжественна. Гроб стоял в Измайловском соборе; музыканты день и ночь дежурили у гроба. Я с Лядовым дежурил, кажется, от 2-х до 3-х часов ночи. Помню, как среди церковного мрака вошла черная траурная фигура Малоземовой, пришедшей поклониться праху обожаемого Рубинштейна. Было даже немного фантастично.

Русские Симф. Концерты этого сезона (в числе 4-х) шли под моим управлением[3]). 1-ый концерт был в память Рубинштейна. Программа: 3-я симфония A-dur, ария из „Моисея“, „Дон-Кихот“, 4-ый концерт для ф. п. d-moll (Лавров), романсы и танцы из балета „Виноградная лоза“. В следующих Р. С. Концертах этого сезона были впервые исполнены: Балетная сюита и „Фантазия“ Глазунова, а также (в 4-м концерте, с участием Мравиной) вступление, ария Оксаны, Колядка и польский из „Ночи перед Рождеством“. Звучало все превосходно.

К событиям моей музыкальной жизни этого сезона относится прелестное исполнение „Снегурочки“ у меня на дому артистами имп. театров. Мравина, Долина, Каменская, Рунге, Яковлев, Васильев III, Чупрынников и Карякин любезно согласились исполнить оперу под рояль. Аккомпанировал

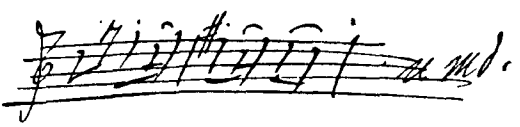
1) Первое представление состоялось 28 сентября 1894 г.

2) 8 ноября 1894 г.

3) По субботам 3-го, 17 декабря 1894 г., 14 января и 4-го февраля 1895 г.

Феликс Блуменфельд; соло на виолончели в каватине Берендея сыграл Вержбилович. Был даже маленький женский хор из хористок, участвовавших бесплатно. Гостей было много; все было очень мило[1]).

В январе я ездил по приглашению дирекции оперы в Киев на постановку там „Снегурочки"[2]). Я прослушал генеральную репетицию и два первых представления. Берендея пел Морской (тогда еще артист частной оперы), Снегурочку—Каратаева, Леля—Корецкая, Весну—Азерская и т. д. Капельмейстер Пагани так-таки и не совладал с $\frac{11}{4}$-м размером последнего хора. Вообще приезд автора прямо на генеральную репетицию имеет мало смысла: слишком поздно, чтобы что-нибудь поправить или переиначить, а настаивать, чтобы спектакль отложили—неудобно и неприятно. В общем все шло сносно, но по провинциальному; оркестр был достаточно нестроен, во время хора масленицы плясали до упаду, в особенности режиссер Дума старался пуще всех. Бобыль ломался, как полагается по провинциальным вкусам, а на представлении, во время каватины Берендея, балаганил, лазил на трон за спиной у царя, вызывая смех публики. Морской не подозревая этого, чувствовал себя смущенным и боялся—не вызывает ли смех зрителей какая-либо неисправность в его одежде. На генеральной репетиции вышел презабавный анекдот: я стоял на сцене; во время исполнения хора, в начале III акта я услыхал, что мотив,



исполняемый первыми скрипками, звучит сверх того еще тремя октавами ниже у одного из контрабасов. Не особенно чуткий к гармонии Пагани не слышит и продолжает дальше. Я подошел к контрабасисту и убедился, что он действительно играет по своим нотам этот мотив. Я остановил оркестр и попросил контрабасиста показать мне его партию.

[1]) Этот вечер состоялся 26 декабря 1894 г. Он описан подробно в воспоминаниях В. В. Ястребцова. Вып. II, стр. 190 и сл.

[2]) Первое представление состоялось 23 декабря 1895 г. На афише его значится: „Опера поставлена в присутствии композитора".

Оказалось, что вместо скрипичной реплики, переписчик действительно вписал ему этот мотив, да еще в басовом ключе. Я приказал музыканту не играть его и зачеркнул мотив в нотах. Тогда контрабасист, которому мотив очевидно понравился, сказал: „Г-н Римский-Корсаков! пожалуйста оставьте этот мотив и позвольте мне его играть! Так хорошо выходит". Разумеется я этого позволить не мог, чем очень огорчил бедного исполнителя. После второго представления я с женою уехал в Петербург. Опера моя в Киеве понравилась и выдержала потом довольно много представлений.

В Киеве мне пришлось увидаться с *моими бывшими* учениками: Рыбом и композитором Лысенко. У последнего я ел вареники и слушал отрывки из его „Тараса Бульбы". Не понравилось... т.-е. „Тарас Бульба", а не вареники.

Зародившееся несколько лет перед тем в Петербурге *Общество* Музыкальных собраний, мало до сих пор проявлявшее деятельность, вдруг ожило в этом сезоне под председательством моего бывшего ученика Ивана Авг. Давидова. Затеяли поставить в Панаевском театре мою „Псковитянку" под управлением Давидова по новой, только-что вышедшей у Бесселя партитуре. Начались спевки и репетиции, меня пригласили для авторского руководства. Моя Соня пела в хоре. Корректурные оркестровые репетиции за болезнью Давидова пришлось делать мне; затем поправившийся Давидов вступил в свои права. „Псковитянка" была дана в четверг, 6-го апреля и шла затем еще три раза. Грозного пел Корякин, Тучу — Васильев III, Власьевну — г-жа Доре, Токмакова—Луначарский, Ольгу—г-жа Велинская (уже не состоявшая в ту пору на Мариинской сцене). На втором представлении Ольгу пела г-жа Соколовская; на третьем должна была опять петь Велинская, но по какому-то капризу отказалась, и партию ее пела Л. Д. Ильина—меццо-сопрано, транспонировавшая арию II действия на терцию ниже. На первом представлении в последнем действии случился скандал: оркестр остановился и пришлось начать с какой-то цифры. В общем же для любительского хора, для люби-

теля дирижера, и для любительской срепетовки опера шла сносно.

В течение сезона 1894—95 годов инструментовка и печатанье „Ночи перед Рождеством" шли усиленным ходом, и я заявил о существовании своей новой оперы директору театров Всеволожскому. Он потребовал представления либретто в драматическую цензуру, но при том выражал сильное сомнение, чтобы оно было одобрено цензурою по случаю присутствия в числе действующих лиц императрицы Екатерины II. Зная несколько цензурные притязания, я с самого начала не поместил в оперу этого имени, назвав действующее лицо просто царицею, а Петербург везде называл лишь градом-столицей. Казалось бы цензура могла быть удовлетворена: мало ли цариц бывает в операх. В общем „Ночь перед Рождеством"—сказка, и царица являлась простым сказочным лицом. В таком виде я представил либретто в драматическую цензуру, будучи уверен, что его одобрят и боясь скорее за дьяка, чем за мою царицу. Не тут-то было. В цензуре наотрез отказали мне дозволить 7-ю картину оперы (сцену у царицы) к представлению, так как по имеющемуся в цензуре высочайшему повелению 1837 года (опять это высочайшее повеление!) отнюдь не должны быть выводимы в операх российские государи. Я возражал, что в опере моей никакой особы из дома Романовых не имеется, что у меня действует лишь некая фантастическая царица, что сюжет „Ночи"—простая сказка, выдумка Гоголя, в которой я имею право подменить любое действующее лицо, что даже слово „Петербург" нигде не упомянуто, следовательно устранены все намеки на действительную историю и т. д. В цензуре ответили, что всякому известна повесть Гоголя и ни у кого не может быть сомнения, что моя царица есть никто иной, как императрица Екатерина, и что пропустить мою оперу цензура не имеет права. Я решился, если возможно, хлопотать о разрешении в высших сферах. В этом мне помогло следующее обстоятельство.

Осенью 1894 г. Балакирев покинул придворную капеллу; надо было назначить нового управляющего. В один прекрасный день министр императорского двора граф Воронцов-Дашков вызвал меня к себе. Я должен был поехать

к нему в назначенный час, покинув репетицию Р. С Концерта и поручив продолжать ее Глазунову, дирижировавшему своей балетной сюитой. Граф предложил мне заместить Балакирева в этой должности, намекая при этом, что у Балакирева характер тяжелый, и он, Воронцов, вполне понимает, что я покинул капеллу, тяготясь совместной с Балакиревым службой. Хотя в этом было много верного, тем не менее мое свободное положение, вне всякой казенной службы, в это время было настолько для меня привлекательно, что я не имел ни малейшего желания вновь вступить в капеллу, хотя бы и в самостоятельной должности управляющего. Я уклонился от предложения графа Воронцова, сказав ему, что, хотя у Балакирева характер действительно тяжелый, тем не менее никто, как я, бывший к нему в близких дружеских отношениях с юных лет, не умел бы так поладить с ним и что причиной моего отказа служит единственно желание покоя и свободного времени, необходимого мне для сочинения. Граф был крайне любезен со мной и разговаривал о многом, касающемся капеллы. Видя, что он в духе и любезном настроении, мне пришло в голову попросить его ходатайства перед государем о разрешении либретто „Ночи" к представлению. Воронцов выслушал все мои доводы и обещал сделать для меня все, что может. По его указаниям я составил об этом деле прошение, которое и представил ему. На праздниках рождества ко мне явился курьер и привез сообщение заведывающего административным отделом министерства двора, гласившее: „По всеподданнейшему докладу представленного Вами министру императорского двора ходатайства, последовало высочайшее разрешение на допущение сочиненной Вами оперы „Ночь перед рождеством" к представлению на императорской сцене без изменений либретто" (31 декабря 1894 г.) *). Я был в восхищении и сказал обо всем И. А. Всеволожскому. Раз либретто высочайше разрешено, цензуре показан нос, и следовательно в высших сферах произошел некоторый шум, то дело изменяется. Всеволожский с радостью ухватывается за мысль поставить „Ночь" особенно великолепно, чем он может даже угодить двору. У него имеется великолепный

*) Бумага эта имеется у меня (прим. автора).

портрет Екатерины и он постарается загримировать мою царицу как можно более схоже с императрицей, в обстановке попробует в точности воспроизвести пышную обстановку екатерининского двора. Всем этим он очевидно угодит двору, а это—главное в обязанностях директора театров. Я старался охладить несколько Всеволожского в таком усердии и предлагал не особенно налегать на сходство моей царицы с Екатериной, говоря, что это вовсе для меня не так необходимо. Но Всеволожский стоял на своем. Тотчас же сделано было распоряжение о принятии оперы моей к представлению на будущий сезон 1895—96 г. В великом посту начали разучивать хоры, роздали партии артистам, начали писать декорации, и дело было в полном ходу.

К весне 1895 года у меня уже назрело много музыкального материала для оперы „Садко"; либретто было почти готово и частью окончательно выработано, для чего я просмотрел и взял в основу много былин, песен и пр. Весною я начал и окончил в наброске первую картину (новгородский пир), которою остался доволен. В мае мы переехали на летнее пребывание снова в милую Вечашу.

Летнее пребывание в Вечаше на этот раз было совершенно сходно с предыдущим. Сочинение „Садко" шло безостановочно[1]). Картины 1, 2, 4, 5, 6 и 7-ая поспевали одна за другой, и к концу лета вся опера по первоначальному плану была готова в черновом наброске и отчасти в партитуре (картины 1-ая и 2-ая). Почувствовав некоторое утомление, я приостанавливался на один или два дня, не более, и затем снова, с прежнею охотою принимался за продолжение. Я сказал, что сочинение шло по первоначальному плану; в план этот не входила Любава Буслаевна—жена Садко, и теперешней 3-ей картины оперы, поэтому, не существовало. Не существовало, конечно, и сцен, касающихся Любавы в 4-ой и 7-ой картинах. Кроме того сцена на площади в 4-ой картине была несравненно менее развита, чем впоследствии:

[1]) О сочинении „Садко" см. Переписку Н. А. с А. К. Лядовым. Петроград, 1916 г. (Отд. оттиск изд. „Муз. Совр." 1915/16 г., № 7).

калики перехожие и Нежата не участвовали в ней; сверх того, рассказ Садко о его похождениях в 7-ой картине был иной, без участия хора.

В середине лета ко мне в Вечашу приезжал Владимир Иванович Бельский, познакомившийся и сблизившийся со мною в предыдущем году в Петербурге. Это лето он проводил в имении Ретень, верстах в 10-ти от Вечаши. Умный, образованный и ученый человек, окончивший два факультета:—юридический и естественный, сверх того превосходный математик, Вл. Ив. был великий знаток и любитель русской старины и древней русской литературы—былин, песен и т. д. В этом скромном, застенчивом и честнейшем человеке с виду невозможно было и предположить тех знаний и того ума, которые выступали наружу при ближайшем с ним знакомстве. Страстный любитель музыки он был одним из горячих приверженцев новой русской музыки вообще и в частности моих сочинений.

В бытность его в Вечаше я играл ему кое-что из сочиненного мною для „Садко". Он был в величайшем восхищении. Вследствие этого у нас возникли и велись нескончаемые разговоры об этом сюжете и его подробностях. Явилась мысль ввести жену Садко и делались некоторые дополнения в бытовых сценах оперы, но все это пока оставалось на словах, и я отнюдь не решался на какие-либо переделки, ибо сценарий был и без того занимателен и складен. В августе, когда черновик всей оперы по первоначальному плану был окончен, я стал подумывать о жене Садко. Смешно сказать, но в это время у меня сделалась какая-то тоска по f-moll'ной тональности, в которой я давно ничего не сочинял и которой у меня в „Садко" пока не было. Это безотчетное стремление к строю f-moll неотразимо влекло меня к сочинению арии Любавы, для которой я тут же набросал стихи. Ария была сочинена, нравилась мне и послужила к возникновению 3-ей картины оперы, прочий текст для которой я попросил сочинить Бельского. Таким образом, в конце лета определилось, что у меня в опере прибавляется еще картина и что, сообразно с этим, следует многое добавить в 4-ой и 7-ой картинах; добавить то, что вызывалось введением образа прекрасной, любящей и верной Любавы. Итак, оконченная к концу лета по первоначаль-

ному плану, опера оказывалась неоконченной, так как план этот расширялся, тем более, что и большее развитие народной сцены в начале 4-ой картины тоже оказывалось желательным[1])

---

[1]) В письме к С. Н. Кругликову от 22 сентября 1895 г. Н. А., говоря о работе за истекшее лето, пишет: „Я вовсе не собираюсь писать оперу „Садко", а я ее написал, живя в Лужском уезде, т.-е. набросал вчерне, а теперь два действия уже наинструментовал..." Далее идет изложение сценария, впоследствии дополненного.

ГЛАВА XXIV.

1895 — 97.

Оркестровка „Садко". Постановка и приключения „Ночи перед Рождеством", Работа над „Борисом" и окончание „Садко". „Борис" в Обществе Музыкальных Собраний. Р. С. Концерты и Глазунов. Сравнение опер: „Млада", „Ночь" и „Садко". Сочинение романсов. Начало „Моцарта и Сальери".

По переезде в Петербург я, однако, не принялся за осуществление всех своих новых намерений, тем более, что Бельскому я поручил составить мне новые части либретто, и ему предстояла большая и трудная работа. Я принялся тем временем за оркестровку частей оперы, не подлежащих каким-либо изменениям, как напр., 5-я, 6-я картины и значительные части 4-ой и 7-ой картин. Помнится, что первое полугодие я был всецело занят обдумыванием и писанием довольно сложной партитуры и к концу зимы почувствовал сильное утомление, даже, можно сказать, охлаждение и почти что отвращение к этой работе. Состояние это появилось здесь впервые, а впоследствии стало повторяться всякий раз под конец всех моих больших работ. Появлялось оно всегда как-то вдруг: сочинение идет как следует, с полным увлечением и вниманием, а потом сразу усталость и равнодушие являются откуда ни возьмись. По прошествии некоторого времени это отвратительное настроение проходило само собою, и я снова с прежним рвением принимался за дело. Это состояние не имело никакого сходства с тем, которое у меня было в 91-93 годах. Никакого пугающего брожения мысли по философским и эстетическим дебрям не возникало. Напротив, с этого времени я совершенно спокойно, без страха и безболезненно, всегда был готов поиграть в домашнюю фи-

лософию, как это делают почти все, поговорить о материях важных, „продумать миры“[1]) для развлечения, переворотить начала всех начал и концы всех концов.

„Ночь перед Рождеством“ была назначена на 21-ое ноября в бенефис учителя сцены О. О. Палечека за 25 лет службы. Постановке ее предшествовали следующие обстоятельства. По обыкновению шли репетиции и спевки. Роли были распределены так: Вакула—Ершов, Оксана—Мравина, Солоха—Каменская, Чорт—Чупрынников, Дьяк—Угринович, Чуб—Корякин, Голова—Майборода, царица—Пильц. Всеволожский продолжал утешаться затеями постановки, а потому все старались—декорации и костюмы роскошные, спевотовка хорошая. Наконец назначена генеральная репетиция с публикой по розданным билетам. Одновременно вышла афиша с полным и точным обозначением действующих лиц, как следовало по либретто. На репетицию приехали великие князья Владимир Александрович и Михаил Николаевич и оба возмутились присутствием на сцене царицы, в которой пожелали признать императрицу Екатерину II. В особенности пришел в негодование Владимир; в антракте он даже зашел на сцену и сказал г-же Пильц гневно и грубо: „Вы нынче моя прабабушка, как я посмотрю!“ или что-то в этом роде, чем не мало смутил ее.

По окончании репетиции все исполнители, режиссеры и театральное начальство повесили носы и переменили тон, сказав, что великий князь из театра прямо поехал к государю просить, чтобы опера моя на сцену допущена не была, а великий князь Михаил Николаевич приказал замазать собор на декорации, изображавшей виднеющийся Петербург с Петропавловскою крепостью, говоря, что в этом соборе похоронены его предки, и он его на театральной сцене дозволить не может. Всеволожский был совершенно смущен. Бенефис Палечека был об'явлен, билеты продавались и все не знали, что делать. Я считал свое дело пропащим, так как государь, по сведениям, вполне согласился с в. к. Владимиром Александровичем и отменил дозволение на постановку моей оперы. Всеволожский, желая спасти бенефис Палечека и свою постановку, предложил мне заменить царицу (меццо-

[1]) Выражение Серова о Вагнере (прим. автора).

сопрано) — светлейшим (баритоном). Замена эта в музыкальном отношении не представляла затруднений: баритон легко мог спеть партию меццо-сопрано октавою ниже, а партия вся состояла из речитативов и не заключала в себе ни одного ансамбля. Конечно, выходило не то, что я задумал, выходило глупо, но в дурацком виде выставлялись сами же высочайшие и низшие цензора, так как хозяином в гардеробе царицы оказывался светлейший. Дальнейшие пояснения с моей стороны по этому поводу излишни. Хоть мне было жалко и смешно, но противу рожна прати все-таки нельзя, а потому я согласился. Всеволожский стал хлопотать—через кого не знаю—но добился у государя разрешения дать „Ночь пред Рождеством" со светлейшим вместо царицы. Вскоре, к общему соблазну, вышла афиша с таковой переменой и опера была дана в бенефис Палечека.

Я не был на первом представлении и вместе с женою оставался дома[1]). Мне хотелось хотя бы этим выказать свое неудовольствие против всего случившегося. В театре были дети мои. Опера имела приличный успех. Ястребцев привез мне венок на дом. После бенефиса Палечека „Ночь" дали всем абонементам, и еще раза 3 не в счет абонемента. Никто из царской фамилии, конечно, не приехал ни на одно представление, и Всеволожский с той поры значительно переменился ко мне и к моим сочинениям.

В сезон 1895-96 г. Русск. Симф. Концерты (числом 4)[2]) происходили под управлением моим и А. К. Глазунова, с которым мы делили программу каждого концерта почти пополам.

Произошедшее в предыдущем сезоне сближение мое с главарями Общ. Муз. Собраний—братьями Давидовыми, Гольденблюмом и др., начавшееся с постановки „Псковитянки"—продолжалось. На этот раз главари эти сошлись как-то с графом А. Д. Шереметевым, имевшим свой собственный полный концертный оркестр, управлял которым капельмейстер придворного оркестра Г. И. Варлих. Оркестр

[1]) Из письма к С. Н. Кругликову от конца ноября 1895 г.: „Не был я на первом представлении потому, что не хотелось быть, т.-к. опера моя обезображена известной Вам переделкой; на 3 и 4 представлении я уже был. В газете идет травля на мою оперу".

[2]) По субботам 20 января, 17 февраля, 24 февраля и 9 марта 1896 г.

графа Шереметева находился постоянно в имении его Ульяновке, неподалеку от станции Лигово. Несколько раз Давидов, Гольденблюм, а вместе с ними и я ездили к графу в Ульяновку, куда граф доставлял нас на экстренном поезде, а затем на своих лошадях. После обеда мы слушали его оркестр, исполнявший вещи весьма сносно. Однажды я даже пробовал там сцену венчания на царство из „Бориса Годунова", которым тем временем продолжал заниматься, писал партитуру и делал новое переложение для фортепиано с голосами[1]). Кстати сказать, сначала оркестровка „Садки", а потом работа над „Борисом" настолько меня утомили к весне, что я припоминаю следующее. Однажды, оканчивая переложение, кажется, предпоследней картины, я с отвращением думал, что мне предстоит еще переложить последнюю картину и ужасался, имея в виду такую работу. Порывшись в своих писаниях, я вдруг убедился, что переложение последней картины уже сделано мною и притом весьма недавно. Конечно, я очень был рад, что избавился от такого неприятного труда в будущем, но при этом испугался за себя и за свою память. Как я мог забыть что такая большая работа только-что мною сделана! Это было скверно и во всяком случае указывало на сильное утомление. Но возвращусь к гр. Шереметеву. Граф А. Д., большой любитель пожарного дела и музыки, казался мне порядочным дилетантом в последней. В наши посещения Ульяновки он иногда наигрывал среди разговора кое-что на ф.-п., при чем мелодию в длинных нотах и тянущиеся аккорды играл всегда tremolo, выстукивая их кистью. Таким образом он играл, например, начало увертюры Тангейзера. Выходило презабавно.

Общество Музыкальных Собраний, намеревавшееся весною поставить „Геновеву" Шумана, просило графа Шереметева дать ему для этого свой оркестр. Граф согласился, и „Геновева" была дана 8-го апреля с помощью его оркестра под управлением Гольденблюма на Михайловском театре, который Общество выпросило у Всеволожского.

На лето 1896 г. мы не собирались ехать в Вечашу, в которой оказалась за последнее время некоторая хозяйственная неурядица, и наняли дачу в Смердовицах, имении

[1]) Работа над „Борисом" приходится на период с декабря 1895 г. до мая 1896 г.

барона Тизенгаузена, по Балтийской железной дороге. В мае мы переехали туда. К этому времени я уже чувствовал себя отдохнувшим и мог вновь приняться за продолжение „Садко" и добавлений к нему.

Барский дом в Смердовицах был весьма, даже слишком просторен для моей семьи. Около дома был превосходный парк; остальная местность не представляла ничего привлекательного: лес мелкий, некрасивый, с пнями и кочками; небольшое озерко с низкими берегами и студеной водой, не позволявшей много предаваться купанью. Неподалеку от дома (в полуверсте приблизительно) прилегало полотно железной дороги и раздавался свист поездов. В это лето у Володи и Нади была корь, доставившая мне и жене некоторое беспокойство. Тем не менее, я усердно и успешно работал над „Садко" и досочинил все, оставшееся недоделанным по новому плану и многое оркестровал, а именно: IV и VII картины. В IV картине я развил большую народную сцену на площади по либретто Бельского, со вставкой калик перехожих и скоморохов и сцену Любавы с Садко; в VII—были сочинены плач Любавы и дуэт ее с Садко, переделан заново рассказ Садко и развит финал оперы. Кое-что мне пришлось докончить осенью, по переезде в Петербург. По соглашению с М. П. Беляевым было приступлено к изданию моей оперы.

В. И. Бельский посетил меня в Смердовицах, при чем мы много с ним беседовали и обсуждали либретто оперы „Садко".

Еще весною 1896 г., после постановки „Геновевы", Общество Музык. Собраний, покинутое по неизвестным мне причинам И. А. Давидовым, просило меня принять место председателя Общества. Я согласился. Вместе с тем в Обществе явилась мысль поставить на сцене „Бориса Годунова" в моей переработке. Спевки начались с весны под моим руководством. С осени 1896 г. они возобновились и велись с величайшим усердием. Гольденблюм и Ал. Авг. Давидов усердно помогали мне. Солисты были приглашены и учили свои партии. В придворном оркестре состоялась однажды проба оркестровки и корректурная репетиция под управлением Гольденблюма. Для спектаклей предполагался сборный оркестр, т. к. шереметевский в это лето был внезапно распу-

щен графом и уже не существовал. Спектакли были назн чены в Большом зале консерватории. Не помню, кто написал декорации, но на постановку „Бориса" был сделан довольно значительный денежный сбор с некоторых любителей музыки (между прочими пожертвовал и Т. И. Филиппов). Оркестровые репетиции делал я. Ал. Авг. Давидов и Гольденблюм дирижировали и помогали за кулисами. Опера была дана под моим управлением в четверг 28 ноября. Пели: Бориса—Луначарский, Шуйского—Сафонов (впоследствии суфлер имп. Русск. оперы), Пимена—Жданов, Самозванца—Морской, Варлаама—Стравинский, Марину—Ильина, Рангони—Кедров. Опера прошла хорошо и с успехом. Маленькое, ничтожное недоразумение случилось лишь с хором калик перехожих, впрочем никем незамеченное. Я дирижировал исправно и внимательно. Второе и третье представление „Бориса" состоялись 29 ноября и 3-го декабря под управлением Гольденблюма, а четвертое 4-го декабря должно было снова идти под моим управлением; но я, почувствовав почему-то некоторый страх, сдал его опять Гольденблюму. На одном из представлений партию мамки *) пела дочь моя Соня. Вообще состав исполнителей несколько менялся с каждым разом. После постановки „Бориса" деятельность Общества Муз. Собраний несколько притихла, и в общем зима протекла обычном порядком.

В Р. С. Концертах [1]) этого сезона шла в первый раз чудесная 6-ая симфония c-moll Глазунова, увертюра к Орестее—Танеева, Фатум—Чайковского, симфония d-moll Рахманинова и проч. Концерты шли под управлением моим и Глазунова, в некоторых аккомпанировал Ф. М. Блуменфельд. Концерт 15 февраля состоял из сочинений Бородина (по случаю десятилетия со дня его смерти). Между прочим исполнялась его „Спящая княжна" (г-жа Марковић) в моей инструментовке, на которую никто не обратил внимания, не слыша в оркестре привычного выстукивания секунд, считавшихся во время оно великим гармоническим открытием, а на мой взгляд представлявших одно лишь слуховое заблуждение.

*) В рукописи ошибочно сказано: партию царевича Федора. (А. Р.-К.).

[1]) В сезоне 1896—97 г. Р. С. К. было 4 — по субботам 8 и 15 февраля, 15 и 22 марта 1897 г.

Автор „Раймонды" и 6-ой симфонии в эту пору достиг пышного расцвета своего громадного таланта, оставив позади себя пучины „Моря", дебри „Леса", стены „Кремля" и прочие сочинения своего переходного времени. Фантазия его вместе с поразительной техникой стояла в это время на высшей ступени своего развития. К этому времени он стал, как дирижер, прекрасным исполнителем собственных произведений, чего не хотела и не могла понять ни публика, ни критика. Оркестр стал уважать его и слушаться; его музыкальный авторитет рос по дням, а не по годам. Его поразительный гармонический слух и память на все подробности в чужих сочинениях поражали всякого из нас, музыкантов. . . . . .

. . . . . .

„Ночь перед Рождеством" и „Садко" по манере и композиторским приемам несомненно примыкают к „Младе". Недостаточность чисто контрапунктической работы в „Ночи", сильное развитие интересных фигураций, склонность к долго протянутым аккордам (3-е действие „Млады", ночное небо в „Ночи перед Рождеством", морская бездна в начале VI картины „Садко"), яркий и насыщенный оркестровый колорит—те же что и в „Младе". Мелодии, зачастую превосходно звучащие в пении, тем не менее, в большей части случаев, инструментального происхождения. Во всех трех операх фантастическая сторона развита широко. В каждой из этих опер имеется искусно развитая, сложная народная сцена (торг в „Младе", большая колядка в „Ночи перед Рождеством", сцена на площади в начале IV картины „Садко"). Если „Млада" страдает от малого развития драматической части, недостаточно наполняющей ее бытовую и фантастическую стороны, то в „Ночи" развитая и даже несколько навязанная ей фантастическая и мифологическая часть давит легкий комизм и юмор гоголевского сюжета значительно более, чем в „Майской ночи". Опера-былина „Садко" счастливее двух своих предшественниц в этом отношении. Былевой и фантастический сюжет „Садко" по существу своему не выставляет чисто драматических притязаний; это — 7 картин сказочного, эпического содержания. Реальное и фантастическое, драматическое (поскольку таковое намечается

былиной) и бытовое находятся между собою в полной гармонии. Контрапунктическая ткань, поредевшая в двух предыдущих операх и предшествовавших им оркестровых сочинениях, начинает вновь восстановляться. Оркестровые преувеличения „Млады" сглаживаются, начиная уже с „Ночи перед Рождеством", но оркестр не теряет своей живописности, а в смысле блеска оркестр „Млады" едва ли где-либо превосходит сцену IV картины „Садко" („золото, золото"!). Применение системы лейт-мотивов значительно и удачно во всех трех операх. Сравнительная гармоническая и модуляционная простота в реальных частях и изысканность гармонии и модуляции в частях фантастических—прием общий всем трем операм. Но что выделяет моего „Садко" из ряда всех моих опер, а, может быть, и не только моих, но и опер вообще—это былинный речитатив. В то время как в „Младе" и „Ночи" речитатив (за некоторыми исключениями, как напр., сцена дьячка с Солохой или сцена двух баб в „Ночи"), будучи в большей части случаев правильным, не развит и не характерен, речитатив оперы-былины и, главным образом, самого Садко —небывало своеобразен при известном внутреннем однообразии строения. Речитатив этот—не разговорный язык, а—как бы условно-уставный былинный сказ или роспев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин. Проходя красною нитью через всю оперу, речитатив этот сообщает всему произведению тот национальный, былевой характер, который может быть оценен вполне только русским человеком. Одиннадцатидольный хор, былина Нежаты, хоры на корабле, напев стиха о Голубиной книге и другие подробности способствуют со своей стороны приданию былевого и национального характера. Полагаю, что из переименованных выше народных сцен в последних трех операх, сцена на площади (до входа Садко) наиболее разработанная и сложная. Сценическое оживление, смена действующих лиц и групп, как то: калик перехожих, скоморохов, волхвов, настоятелей, веселых женщин и т. д. и сочетание их вместе, в соединении с ясною и широкою симфоническою формою (нечто напоминающее рондо)—нельзя не назвать удачным и новым. Фантастические сцены: картина у Ильмень-озера с рассказом морской царевны, ловля золотых рыб, интермеццо перед подводным царством, пляска речек и рыбок,

шествие чуд морских, венчанье вкруг ракитова куста, вступление к последней картине—по сказочному колориту не уступают соответствующим сценам и моментам „Млады“ и „Ночи“.

Намеченный впервые в Панночке и Снегурочке фантастический девический образ, поющий и исчезающий, вновь появляется в виде тени княжны Млады и Морской царевны, превращающейся в Волхову-реку. Вариация ее колыбельной песни, прощание с Садко и исчезновение—считаю за одни из лучших страниц среди моей музыки фантастического содержания. Таким образом, „Млада“ и „Ночь перед Рождеством“ являются для меня как бы двумя большими этюдами, предшествовавшими сочинению „Садко“, а последний, представляя собой наиболее безупречное гармоническое сочетание оригинального сюжета и выразительной музыки, завершает собой средний период моей оперной деятельности.

Я нарочно несколько подробнее остановился на характеристике этих трех опер, чтобы перейти к мыслям, увлекавшим меня во второй половине сезона 1897 г.

Я давно не сочинял романсов. Обратившись к стихотворениям Алексея Толстого, я написал четыре романса и почувствовал, что сочиняю их иначе, чем прежде. Мелодия романсов, следя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальною, т.-е. становилась таковою в самом зарождении своем, сопровождаемая лишь намеками на гармонию и модуляцию. Сопровождение складывалось и вырабатывалось после сочинения мелодии, между тем как прежде, за малыми исключениями, мелодия создавалась как бы инструментально, т.-е. помимо текста, а лишь гармонируя с его общим содержанием, либо вызывалась гармонической основой, которая иногда шла впереди мелодии. Чувствуя, чго новый прием сочинения и есть истинная вокальная музыка, и будучи доволен первыми попытками своими в этом направлении, я сочинял один романс за другим на слова А. Толстого, Майкова, Пушкина и других. К переезду на дачу у меня уже было десятка два романсов. Сверх того, однажды я набросал небольшую сцену из пушкинского „Моцарта и Сальери“ (вход Моцарта и часть разговора его с Сальери), при чем речитатив лился у меня свободно, впереди всего прочего, подобно мелодии последних романсов. Я чувствовал, что вступаю в какой-то новый период и что овладеваю приемом, который

у меня являлся до сих пор как бы случайным или исключительным.

С такими мыслями, но не наметив себе какого-либо определенного плана, я переехал на дачу в Смычково в 6-ти верстах от Луги.

Летом 1897 года, в Смычкове, я сочинял много и безостановочно. Первым сочинением была кантата „Свитезянка" для сопрано, тенора, хора и оркестра с музыкой, заимствованной из моего старого романса. Новый прием вокального сочинения, однако, приложен к ней не был. Затем следовал ряд многочисленных романсов, после которых я принялся за пушкинского „Моцарта и Сальери", в виде двух оперных сцен речитативно-ариозного стиля. Сочинение это было действительно чисто голосовым; мелодическая ткань, следящая за изгибами текста, сочинялась впереди всего; сопровождение, довольно сложное, образовалось после, и первоначальный набросок его весьма отличался от окончательной формы оркестрового сопровождения. Я был доволен; выходило нечто для меня новое и ближе всего подходящее к манере Даргомыжского в „Каменном госте", при чем, однако, форма и модуляционный план в „Моцарте" не были столь случайными, как в опере Даргомыжского. Для сопровождения я взял уменьшенный состав оркестра. Обе картины были соединены фугообразным интермеццо, впоследствии мной уничтоженным.*) Сверх того, я сочинил смычковый квартет G-dur и трио для скрипки, виолончели и фортепьяно c-moll. Последнее сочинение осталось неотделанным, а оба эти камерные произведения доказали мне, что камерная музыка— не моя область и я решил их не издавать.

Среди лета мною были написаны два дуэта для голосов— „Пан" и „Песня песней", а под конец лета—голосовое трио „Стрекозы" с женским хором и сопровождением оркестра, на слова А. Толстого.

30 июня мы праздновали 25-тилетие нашей свадьбы, и я посвятил жене романс на слова Пушкина „Ненастный день потух" и четыре романса на слова А. Толстого [1]).

---

*) Это интермеццо сохранилось в бумагах Н. А. в виде партитуры и 4-х ручного переложения. (Прим. Н. Н. Р.-К.).

[1]) Из письма Н. А. к С. Н. Кругликову от 28 сентября 1897 г.: „Известие о том, что я сочинил 39 романсов и оперу „Моцарт и Сальери", дей-

ГЛАВА XXV.

1897—99.

„Садко" на частной сцене С. И. Мамонтова. „Вера Шелога". „Царская невеста". Р. С. Концерты. „Снегурочка" на Мариинском театре. Московские молодые композиторы. „Царь Салтан". „Песнь о вещем Олеге". С. И. Танеев.

В первую половину сезона 1897—98 г. г. я был занят приготовлением к изданию накопившихся новых романсов. Романсы издавались Беляевым в двух тональностях — для высокого и низкого голоса. Надо было транспонировать, держать корректуры и т. д.

Исполненный дома под фортепьяно „Моцарт и Сальери" понравился всем. В. В. Стасов много шумел. Сочиненная мною моцартовская импровизация оказалась удачной и выдержанной по стилю. Пели Г. А. Морской и М. В. Луначарский. Аккомпанировал Ф. Блуменфельд.

В эту же осень я представил в театральную дирекцию моего „Садко". В виду ознакомления с вещью было назначено слушанье. В присутствии директора Всевóлжского, Направника, Кондратьева, Палечека и других, а также неко-

---

ствительно ложно, ибо я написал 40 романсов, 2 дуэта, „Моцарта и Сальери", кантату для сопрано-тенора и хора с оркестром „Свитезянка", да сверх того трио для ф.-п., скрипки и виолончели, но только в наброске, который теперь буду отделывать (наипаче ф.-п.-ую партию); все же прочее, т. е. „Моцарт" и „Свитезянка" вполне оркестрованы. Переехав в Петербург в сентябре, еще написал кое-что, — скажу после. Вы, вероятно, удивляетесь? Но удивительного ничего нет, так и быть должно. Уже тридцать лет прошло с тех пор, когда писалось Стасовым, что в 186... таком-то году русская школа выказала оживленную деятельность: Лодыженский написал 1 романс, Бородин что-то задумал, Балакирев собирается что-то переделать и т. д. Пора это бросить и пойти нормальной художественной дорогой...".

торых артистов и артисток опера исполнялась под фортепьяно. Играл Ф. Блуменфельд; я подпевал и об'яснял, что мог. Надо сознаться, что Феликс был как-то не в ударе, играл неохотно и несколько неряшливо; я волновался и скоро охрип. Повидимому слушатели ничего не поняли, и опера никому не понравилась. Направник был хмур и кисел. Произведение было сыграно не все за „поздним временем". Опера моя очевидно провалилась в глазах Всеволожского и, познакомившись с нею, он взял совершенно другой тон в об'яснениях со мною. Он говорил, что утверждение репертуара на будущий год зависит не от него, а как всегда от государя, который лично его просматривает, что постановка „Садко" дорога й затруднительна, что есть другие произведения, которые дирекция обязана поставить по желанию членов царской фамилии; при всем том он не отказывался окончательно от постановки „Садко", но мне было ясно, что это неправда, и я решил оставить дирекцию в покое и никогда более ее не тревожить предложением своих опер.

В декабре ко мне приехал из Москвы Савва Иванович Мамонтов, ставший с этого года во главе частной оперной труппы в Солодовниковском театре, и сообщил о своем намереньи в непродолжительном времени поставить у себя „Садко", что им и было выполнено на рождественских праздниках.[1]) Я с Надеждой Николаевной поехал в Москву ко второму представлению. Декорации оказались недурны, хотя между V и VI картинами делался перерыв музыки для перемены; некоторые артисты были хороши, но в общем опера была разучена плохо. Дирижировал итальянец Эспозито. В оркестре, помимо фальшивых нот, не хватало некоторых инструментов; хористы в I-ой картине пели по нотам, держа их в руках вместо обеденного меню; в VI картине хор вовсе

[1]) Предварительная переписка о постановке „Садко" в Москве между Н. А. и С. Н. Кругликовым, ставшим тем временем в близкие отношения к Московской частной опере, происходила еще летом 1897 г. В ответ на приглашение на постановку „Садко" в Москве Н. А ответил С. Н. Кругликову (15 декабря 1897 г.): „Приехать на репетиции и спектакль не могу, т.-к. 27 декабря дирижирую 2-м Русск. Симф. Концертом, который перенести на другой день нельзя...". 4 Русск. Симф. Концерта в сезоне 1897/98 г. состоялись по субботам 15 ноября, 27 декабря 1897 г., 10 января и 21 марта 1898 г. „Садко" был исполнен впервые в Частной Опере в Москве 26 декабря 1897 г.

не пел, а играл один оркестр. Все об'яснялось спешностью постановки. Но у публики опера имела громадный успех, что и требовалось. Я был возмущен; но меня вызывали, подносили венки, артисты и С. И. всячески чествовали меня; оставалось кланяться и благодарить. Из артистов выделялись Секар-Рожанский—Садко и Забела (жена художника Врубеля)—Морская царевна. Оба мне были знакомы, как бывшие ученики петербургской консерватории.

К великому посту[1]) мамонтовская опера в целом своем составе появилась в Петербурге и поместилась в театральной зале консерватории. Для открытия спектаклей должен был идти „Садко". Оперу стали усердно репетировать под моим руководством. Я тщательно разучивал оркестр вместе с Эспозито, который оказался весьма недурным музыкантом. Ошибки были выправлены, неряшливо исполненные трудные пассажи были тщательно разучены, оттенки строго требовались. Хор доучил невыученное раньше, солистам тоже были сделаны некоторые указания, и „Садко" был дан в весьма приличном виде. Солисты, за исключением разве Бедлевича (морской царь), которого я не выносил, были хороши. Забела пела превосходно и создавала поэтический образ царевны; Секар-Рожанский был тоже на своем месте. Опера весьма понравилась и была дана несколько раз. Кроме „Садко" давали „Хованщину", „Орфея Глюка", „Орлеанскую деву" Чайковского, а также „Майскую ночь" и „Снегурочку". Первыми представлениями этих двух опер я дирижировал сам вполне исправно. Но состав исполнителей в „Майской ночи" был неудовлетворителен, в особенности Левко—Иноземцев. А для „Снегурочки" Мамонтов выбрал покровительствуемую им молодую певицу Пасхалову. При небольшом в то время, но красивом голосе, она была совершенно неопытна и из партии своей сделать ничего не могла. К сожалению, только на последнем представлении роль Снегурочки поручили Забеле.[2])

[1]) В 1898 г.

[2]) На почве разногласий в вопросах замещения отдельных ролей и общего отношения к музыкальной стороне дела между Н. А. и Мамонтовых произошло некоторое временное охлаждение, отзвуки которого увековечены перепиской Н. А. с С. Н. Кругликовым. К сожалению, значительный об'ем этих писем не позволяет привести их здесь. В течение лета и осени 1898 г.

Мамонтовская опера прогостила в Петербурге до фоминой недели, если не долее, пользуясь значительным успехом у публики, но не делая полных сборов, а иногда, как, напр., в „Орфее" Глюка, подвизаясь при почти пустом театре. В течение ее пребывания в Петербурге мы хорошо познакомились с Н. И. Забелой и мужем ее, художником М. А. Врубелем.[1])

Весною 1898 г. я написал еще несколько романсов и принялся за пролог к меевской „Псковитянке"—„Боярыня Вера Шелога", рассматривая его двояко: как бы отдельную одноактную оперу и как пролог к моей опере. Рассказ Веры с ничтожными изменениями я возобновил, заимствовав его содержание из второй несостоявшейся редакции „Псковитянки" 70-х годов; конец действия—тоже; а все начало до колыбельной песни и после нее до рассказа Веры написал вновь, прилагая усвоенные мною новые приемы вокальной музыки. Колыбельную песню я сохранил прежнюю, но дал ей новую обработку. Сочинение „Веры Шелоги" шло быстро и было окончено вскоре вместе с оркестровкой. Тогда я приступил к осуществлению давнишнего своего намеренья—написать оперу на „Царскую невесту" Мея. Стиль оперы должен был быть певучий по преимуществу; арии и монологи предполагались развитые, насколько позволяли драматические положения; голосовые ансамбли имелись в виду настоящие, законченные, а не в виде случайных и скоропреходящих зацепок одних голосов за другие, как то подсказывалось современными требованиями, якобы, драматической правды, по которой двум или более лицам говорить вместе не полагается. В виду этого в тексте Мея должны были быть сделаны известные добавления и изменения, дабы образовать более или менее долгие лирические моменты для арий и ансамблей. Эти добавления и изменения взялся сделать по моей просьбе И. Ф. Тюменев, знаток литературы и старины, бывший мой ученик, с которым я сблизился вновь

прежние отношения между С. И. Мамонтовым и Н. А. наладились вновь полностью. К этому времени относится мысль об опере из эпохи отечественной войны на сюжет и либретто С. И.,—мысль, не перешедшая по разным причинам в дело.

[1]) Весною 1898 г. датируется начало оживленной переписки Н. А. с Над. Ив. Забелой.

за последнее время. Еще до переезда в Вечашу, нанятую нами опять на лето, я уже принялся за 1-ое действие.

Лето в 1898 г. в милой Вечаше протекло быстро за сочинением „Царской невесты", а вместе с ним и сочинение текло быстро и легко.[1]) В течение лета вся опера была сочинена и полтора действия было инструментовано. Между делом был написан также романс „Сон в летнюю ночь" на слова Майкова. Этот последний и написанный весною романс „Нимфа" впоследствии были посвящены чете Врубелей.

Сочинение ансамблей: квартета II действия и секстета III-го вызывало во мне особый интерес новых для меня приемов, и я полагаю, что, по певучести и изяществу самостоятельного голосоведения, со времен Глинки подобных оперных ансамблей еще не было. В общем I действие „Царской невесты" представляет несколько, быть может, суховатых моментов, но после народной сцены II действия, написанной уже весьма опытной рукой, интерес начинает расти, и трогательная лирическая драма достигает сильного напряжения в течение всего IV действия. „Царская невеста" оказалась написанною для строго определенных голосов и при том выгодно для пения. Оркестровка и разработка аккомпанимента, несмотря на то, что голоса выставлялись мной всегда на первый план, а состав оркестра взят был обыкновенный, оказались везде эффектными и интересными. Достаточно указать на оркестровое интермеццо, сцену Любаши с Бомелием, въезд Царя Ивана, секстет и проч. Песню Любаши в I действии я решил оставить совсем без сопровождения, за исключением промежуточных аккордов между куплетами, что не мало устрашало певиц, боявшихся удалиться от тональности. Но боязнь их оказалась напрасной; тесситура мелодии эолийского лада g-moll была выбрана настолько удобно, что все певицы оставались, к удивлению своему, всегда в тоне, а я говорил им, что песня эта у меня заговоренная.

При сочинении „Царской невесты" я не воспользовался, против обыкновения, ни одной народной темой, за исклю-

[1]) В письме к Забеле от 20 мая 1899 г. Н. А. цитирует выдержки из своего письма к С. И. Мамонтову: „Согласно Вашему обещанию считаю партию Марфы за Н. И. Забелой. Партия эта, особенно излюбленная и отделанная мной, написана была в расчете на ее голос и уменье...".

чением мелодии „Слава", которая требовалась самим сюжетом. В сцене, когда Малюта Скуратов об'являет волю царя Ивана, избравшего себе в жены Марфу, я ввел тему грозного из „Псковитянки", соединив ее контрапунктически с темою „слава".

В начале лета сын мой Андрей, окончивший весной университетские экзамены первого курса, поехал отдохнуть в имение Добровольских Латовку (Херсонской губ.), где находился в это время мой старший сын Миша, бывший в командировке от университета для зоологических занятий. Вскоре Надежда Николаевна также поехала на юг России и, по условию, встретившись с Андреем, совершила вместе с ним поездку в Крым с целью посмотреть могилу Маши в Ялте. Таким образом, семья наша первую часть лета обреталась в Вечаше в уменьшенном составе. Неизменный В. В. Ястребцев прогостил у нас несколько дней; наведывался к нам В. И. Бельский, с которым у меня велись бесконечные обсуждения различных пригодных для меня оперных сюжетов. По возвращении Над. Ник. и Андрея мы зажили, по обыкновению, все вместе. В вечернее время почти каждый день у нас игрались различные камерные трио, так как сыновья мои сделали к тому времени значительные успехи— Андрей на виолончели, а Володя на скрипке—и с участием Над. Ник. камерная музыка начинала у нас процветать.

Осенью 1898 г. я был занят исключительно оркестровкою „Царской невесты"[1]). Работа эта прервалась лишь не надолго вследствие моей поездки в Москву на постановку „Боярыни Веры Шелоги" и „Псковитянки" у Мамонтова.[2]) Пролог прошел мало замеченным, несмотря на прекрасное исполнение г-жею Цветковой; Псковитянка же имела успех, благодаря высокодаровитому Шаляпину, несравненно создавшему царя Ивана. „Садко" давали тоже. Обеды, небольшие кутежи, организованные С. И. Мамонтовым, посещение Врубелей, Кругликова наполняли „свободное" время.[3])

[1]) „Царская невеста" закончена 24 ноября 1898 г.

[2]) Еще ранее этой поездки Н. А. ездил в Москву дирижировать Русск. Симфон. Концертом 17 октября 1898 г. с участием С. И. Танеева.

[3]) Вторая поездка в Москву, о которой говорится в тексте, состоялась в конце декабря (Н. А. присутствовал на представлении „Псковитянки" в Солодовниковском театре уже 31 декабря 1898 г.). Кроме названных здесь

Я пригласил Н. И. Забелу спеть мой пролог концертным способом в одном из Р. С. Концертов этого сезона, на что она охотно согласилась.[1]). О денежном вознаграждении мы не разговаривали. Однако, предстояло неприятное положение, из которого надо было найти выход. Беляев, в общем не любивший солистов и в особенности певцов и певиц, установил раз навсегда плату—50 рублей за концерт солисту. Некоторым артистам, бывшим в бедственном положении, возможно еще было предложить такую плату, так как она все-таки была им подспорьем; но артистам, не теснимым нуждою, предлагать такое нищенское вознаграждение было немыслимо, и я приглашал в свое время г-жу Мравину и других участвовать без всякого вознаграждения, исключительно из интереса к искусству. Однако, не могла же московская артистка ехать в Петербург и тратить на дорогу и проч. свои деньги ради Р. С. Концерта, а предложить 50 руб. вознаграждения—смешно. Как я ни говорил, неоднократно, Беляеву, что вознаграждение солистам, в некоторых случаях, должно быть увеличиваемо—он и слушать не хотел. Я предложил Забеле 150 р. и, не говоря ей ничего, добавил к беляевским 50-ти свои 100 р. Как Забеле, так и Беляеву это осталось неизвестным; но для того, чтобы не потерпеть убытка, я выразил Беляеву желание вновь получать установленную им плату за дирижирование концертами, от получения которой, несколько лет тому назад, я отказался на что М. П. тотчас же изъявил согласие.

Для исполнения рассказа Веры Шелоги необходимо было участие еще одной певицы на партию Надежды. Таковую я достал из числа консерваторских учениц Ирецкой, с платою 50 рублей согласно Беляевскому положению. Рассказ исполнен был прекрасно, хотя лирическое сопрано Забелы не вполне подходило к партии Веры, требующей голоса более драматического. Публика отнеслась к пиесе довольно равнодушно. Причиною тому был самый характер произведения, требующего сцены, а не концертной эстрады. Спетая Забелою

опер Н. А. в ту же поездку слышал впервые своего „Моцарта и Сальери", поставленного Московскои Частной Оперой 6 ноября 1898 г.

[1]) Русск. Симф. Концерты в сезоне 1898/99 г. состоялись по субботам—5 и 19 декабря 1898 г. и 13 февраля и 20 марта 1899 г. Здесь говорится о втором концерте 19 декабря 1898 г.

ария Марфы из „Царской невесты“ понравилась, но прошла мало замеченной, а спетая на bis, под аккомпанимент рояля, ария IV действия—вовсе не замеченной. Певице поаплодировали, но о том, какую вещь она пела, никто и не справлялся, а критика высказала предположение, что это был один из моих новых романсов.

Повидимому, дирекции императорских театров стало немножко стыдно, что „Садко“, имевший успех в Москве и Петербурге на частных сценах, миновал казенные театры, которые его проглядели. С другой стороны, после неудачи с „Ночью перед Рождеством“ в 1895 г., ни одна моя опера не шла на Мариинской сцене. Так или иначе, но Всеволожский вдруг возымел намеренье поставить мою „Снегурочку“ с подобающим императорским театрам великолепием. Заказаны были новые декорации и костюмы, и опера была дана 15-го декабря. Декорации и костюмы были действительно дорогие, изысканные, но совершенно неидущие к русской сказке. Мороз оказался чем-то в роде Нептуна, Лель походил на какого-то Париса; Снегурочка, Купава, Берендей и другие были разодеты подобным же образом. Архитектура берендеевского дворца и домик слободки Берендеевки, лубочное солнце в конце оперы до смешного не вязались с содержанием весенней сказки. Во всем сказывалось непонимание задачи и французско-мифологические вкусы Всеволожского. Опера прошла с успехом. Мравина — Снегурочка была хороша. Но купюры восстановлены не были, и опера тянулась долго, благодаря невозможно продолжительным антрактам [1]).

К великому посту [2]) мамонтовская опера вторично появилась в Петербурге, на этот раз с капельмейстером Труффи. Давали „Псковитянку“ с „Шелогой“, „Садко“, „Бориса Годунова“ с Шаляпиным. Дан был также „Моцарт и Сальери“. Шаляпин имел громадный успех, и с этого времени начинается его слава и растет популярность. Но, в общем, мамонтовская опера посещалась недостаточно усердно и

---

[1]) В январе 1899 г. Н. А. писал Н. И. Забеле (19 января): „О себе скажу, что я занят и в то же время не занят. Занят корректурами, Консерваторией и заседаниями в Комиссиях по устройству Пушкинского торжества,— а сочинениями не занят: и некогда и устал я“.

[2]) В 1899 г.

только, благодаря меценатству С. И. Мамонтова, сводила концы с концами.

С некоторыми артистами оперы у нас образовалось знакомство. В одно из моих посещений М. А. Врубеля, он мне показал свою картину „Морская царевна“ [1]). На картине, между прочим, был изображен рассвет и месяц в виде серпа, при чем последний был обращен к заре своей вогнутой стороной. Я заметил художнику его ошибку, об'яснив, что на утренней заре может быть виден лишь месяц на ущербе, а никак не новый месяц, и при том к солнцу бывает обращена всегда выпуклая сторона. М. А. убедился в своей ошибке, но переделывать картину не согласился. Не знаю, осталась ли эта картина с такою астрономической несообразностью или впоследствии он все-таки ее переделал.

Кружок Беляева заметно возрастал. Его увеличили окончившие консерваторию мои ученики — Золотарев, Акименко, Амани, Крыжановский и Черепнин, а также взошедшая в Москве звезда первой величины — несколько изломанный, рисующийся и самомнящий А. Н. Скрябин [2]). Другая московская звезда — С. В. Рахманинов, хотя сочинения его и исполнялись в Р. С. Концертах, остался в стороне, издаваясь у Гутхейля. Вообще Москва за последнее время стала обильна молодыми композиторскими силами как Гречанинов, Корещенко, Василенко и другие; впрочем, Гречанинов был отчасти петербуржцем в качестве моего бывшего ученика. Вместе с ними стали проявлятся и признаки декаданса, веявшего с запада... О Скрябине поговорю когда-нибудь потом.

В течение зимы [3]) я часто виделся с В. И. Бельским, и мы вдвоем с ним разрабатывали, как оперный сюжет, пушкинскую „Сказку о царе Салтане“. Занимала нас тоже и легенда о „Невидимом граде Китеже“ в связи со сказа-

---

[1]) Картина эта находится в Русском Музее в Ленинграде. См. Яремич, М. А. Врубель, стр. 114.

[2]) Сближение А. Н. Скрябина с М. П. Беляевым началось, как известно, с 1894 г. См. их переписку с введением и примечаниями В. Беляева, изданную отдельной книгой Гос. Ак. Филармонией в Ленинграде 1922 г.

[3]) Подразумевается зима 1898—99 г.

нием о св. Февронии муромской, занимали байроновская „Небо и земля“ и „Одиссей у царя Алкиноя“ и кое-что другое; но все это было отложено на последующие времена, а внимание сосредоточивалось на „Салтане“, сценариум которого мы совместно обсуждали. С весны В. И. начал писать свое превосходное либретто, пользуясь по мере возможности Пушкиным, и художественно и умело подделываясь под него. По мере изготовления он передавал мне сцену за сценой, и я принялся за оперу. К началу лета, которое мы вознамеривались провести попрежнему в Вечаше, пролог (введение) был готов в наброске [1]).

Подобно тому, как в прошлое лето „Царская невеста“, так в лето 1899 г. весь „Салтан“ был сочинен, а пролог, 1 действие и часть II оркестрованы. Все время я получал либретто по частям от Бельского. „Салтан“ сочинялся в смешанной манере, которую я назову инструментально-вокальной. Вся фантастическая часть скорее подходила под первую, реальная же—под вторую. В смысле применения чисто вокального творчества я был особенно доволен прологом. Вся беседа двух старших сестер с Бабарихой, после двухголосной песенки, фраза младшей сестры, вход Салтана и заключительный разговор—текут свободно при строго музыкальной последовательности, при чем действительная мелодическая часть всегда лежит в голосах, и последние не цепляются за обрывки мелодических фраз оркестра. Подобного рода построение встречается в комическом трио в начале II действия „Майской ночи“, но там музыкальное построение гораздо более симметрично, подразделено на явные отделы и менее сплочено, чем здесь. Намерение и там было прекрасное, но выполнению приходится отдать преимущество в „Салтане“. Симметрия же в похвальбах старшей и средней сестер придает вещи нарочито сказочный характер. I действие в своей первой половине вполне бытовое, во второй—становится драматическим. Фантастическое пение Лебедь-птицы во II действии несколько инструментально; гармонии же значительно новы. Рассвет и появление города приемом напоминают „Младу“ и „Ночь перед Рождеством“, но торже-

[1]) В апреле, по просьбе С. И. Мамонтова, Н. А. оркестровал своего „Пророка“, исполнение которого предполагалось на Пушкинском вечере в Москве.

ственный хор, приветствующий Гвидона, написанный частью на церковную тему 3-го гласа („хор церковный бога хвалит", сказано у Пушкина) стоит особняком. Чудеса в рассказах корабельщиков осуществлены в последней картине оперы соответственным развитием той же музыки. Превращение Лебедь-птицы в Царевну-Лебедь основано на подобной же разработке прежних руководящих мотивов и гармоний. Вообще система лейт-мотивов мной широко применена в этой опере, а речетативам придан особый характер сказочной наивности. В память скончавшейся год тому назад няни Авдотьи Ларионовны я взял петую ею моим детям мелодию колыбельной песни для нянек, укачивающих маленького Гвидона.

В качестве отдохновенья и развлеченья в это же лето я написал „Песню о Вещем Олеге" для соло и хора, задуманную мною, впрочем, еще предыдущею зимою. Ястребцев и Бельский, по обыкновению посещали нас в Вечаше и в это лето, и я показывал им вновь сочиненное. Ястребцев, как всегда, при первом слушаньи бывал в некотором недоумении, а позже приходил в дикий восторг (его собственное любимое выражение). Бельский же обыкновенно схватывал сразу и усваивал самомалейшие подробности, чем меня не мало изумлял.

Первая половина сезона 1899—1900 г. г. у меня пошла на оркестровку „Сказки о царе Салтане". Увертюры или начального вступления к моей опере на этот раз не полагалось, вступлением являлось само введение, т.-е. сценический пролог. Напротив каждому действию предпосылалось большое оркестровое вступление с программой определенного содержания. Зато как пролог, так каждое действие или картина начинались с одной и той же короткой трубной фанфары, имевшей значение призыва или зазыва к слушанью и смотренью начинавшегося за ней действия. Прием своеобразный и для сказки подходящий. Из довольно длинных оркестровых вступлений I, II и IV действий я порешил составить оркестровую сюиту под названием: „Картинки к сказке о царе Салтане".

Еще весною, принявшись за сочинение „Салтана", я говорил о нем Беляеву и спрашивал, возьмется ли он его издавать. Беляев ответил несколько сухо и отрицательно, выразив, что слишком большое число моих опер начинает

отягчать его издательство. Поэтому я предложил „Салтана" Бесселю, который охотно согласился на его издание, но с вознаграждением в 2000 рублей, следовательно значительно меньшим установленного Беляевым. Мы сошлись с Бесселем, и он ожидал лишь окончания мной партитуры. В настоящую минуту Беляев, заинтересовавшись „Картинками", предложил мне их издать. Я ответил, что уже сошелся с Бесселем. Повидимому мой отказ и соглашение с последним несколько обидели Беляева. Но что же было делать? Не я был виноват, а он. Тем не менее, это не повлияло на наши отношения, они остались по прежнему хорошие, но М. П. с этих пор решил вообще не издавать оперной музыки в виду, яко бы, накопления оркестровой и камерной, нуждающихся более в издателях, чем оперная, для которой издатели всегда найдутся. Однако он сам отступил от своего решения, взяв для издания танеевскую „Орестею".

Кстати будет рассказать, что в последние годы на петербургском горизонте стал появляться чудный музыкант высокообразованный педагог Сергей Иванович Танеев. Бывший ученик Чайковского и Н. Г. Рубинштейна по московской консерватории, прекрасный пьянист, Танеев уже много лет был в ней профессором контрапункта. Долгие годы погруженный в исследования в области так называемых двойных контрапунктов и канонов и готовя материалы для обширного учебника, он редко отдавался сочинению, да и сочинения его носили значительно сухой и деланный характер. Припоминаю, как будучи еще весьма молодым человеком, только что окончившим консерваторию, он приезжал в Петербург, чтоб показать свой фортепьянный концерт. Помню его более поздний приезд с кантатой „Иоанн Дамаскин". Помню его торжественную увертюру C-dur с необыкновенными контрапунктическими ухищрениями, исполнявшуюся в концерте Р. М. Общества в 80-х годах.

Танеев 80-х годов был человек резко консервативных убеждений в музыкальном искусстве. К Глазунову при его первых выступлениях он относился с большим недоверием; Бородина считал не более, как способным дилетантом, а над Мусоргским смеялся [1]). Вероятно, невысокого мнения он

[1]) Ср. отзывы С. И. Танеева о петербургских музыкантах в переписке П. И. Чайковского и С. И. Танеева. Москва, Юргенсон. 1916 г.

был и о Кюи, а также обо мне. Но мои занятия контрапунктом, о которых ему было известно через Чайковского, несколько примирили его со мною. Перед Чайковским он благоговел, а Чайковский выделял меня из прочей петербургской среды. Мнения его о Балакиреве мне неизвестны, но известно о его столкновении с последним на репетиции концерта во время торжеств по случаю открытия памятника Глинке в Смоленске (где Милий Алексеевич дирижировал концертом из произведений русских композиторов). *) На репетиции концерта он публично заявил Балакиреву: „Милий Алексеевич, мы вами недовольны!". Представляю себе Балакирева, который принужден был скушать такое замечание. Честный, прямой и прямолинейный Танеев всегда говорил прямо, резко и откровенно, Балакирев же конечно никогда не мог простить Танееву его резкости и откровенности по отношению к своей личности.

В 90-х годах мнения Танеева о петербургских композиторах значительно изменились: талант и деятельность Глазунова он оценил, к сочинениям Бородина относился с уважением, по прежнему враждебно и насмешливо относился лишь к Мусоргскому. Перемена эта как-то совпала с началом нового периода его композиторской деятельности, когда, сохранив свою поразительную контрапунктическую технику, он отдался творчеству более свободно и руководствовался идеалами современной музыки. Явившись в Петербург с только-что оконченной оперой „Орестея" и проиграв ее у нас в доме, он поразил всех нас страницами необыкновенной красоты и выразительности. [1]) Оперу свою писал он долго, чуть что не десять лет. Раньше чем приняться за действительное изложение какого-либо сочинения, Танеев предпосылал ему множество эскизов и этюдов: писал фуги, каноны и различные контрапунктические сплетения на отдельные темы, фразы и мотивы будущего сочинения и, только вполне набив руку над его основными частями, приступал к общему плану сочинения и к выполнению этого плана,

*) Взятое в скобки—добавление Н. Н. Р.-К.

1) В сезоне 1896—97 г. один из Русских Симфонических Концертов (первый, 8 февраля 1896 г.) состоялся с участием С. И. Танеева (Анданте и Финал для форт. ор. 79, П. И. Чайковского); Тогда же была в первый раз исполнена увертюра к трилогии „Орестея".

Конец 90-х — начало 900-х гг.

Н. Н. Римская-Корсакова.

твердо зная, какого рода материал он имел в своем распоряжении и что возможно выстроить из этого материала. Таковой же способ применялся им при сочинении „Орестеи". Казалось бы, что способ этот в результате должен дать сухое и академическое произведение, лишенное и тени вдохновения, но на деле с „Орестеей" оказывалось наоборот— при строгой обдуманности опера поражала обилием красоты и выражения.

Опера была представлена в дирекцию и дана на Мариинской сцене. Направник устранился от ведения „Орестеи" и предоставил это Крушевскому. Публике опера значительно понравилась. Но после 2-х—3-х первых представлений дирекция (думаю, что с участием Направника) понаделала купюр. Автор был возмущен, не подписал условия с дирекцией и оперу сняли с репертуара. Беляев, которому опера нравилась, сочувствуя Танееву и возмущаясь действиями дирекции, тотчас же предложил ему издать его оперу. К изданию немедленно было приступлено. Танеев пересмотрел и значительно выправил оркестровку, которая ранее не везде была удовлетворительна. Замечательно, что Танеев с этого времени начинает пользоваться советами Глазунова в оркестровке и, конечно, делает быстрые успехи в этой области.

Итак, дело издания моих опер, начиная с „Салтана", отошло к Бесселю, который также взял и моего „Олега". Тем не менее, „Картинки к сказке о царе Салтане" были назначены к исполнению в Р. С. Концертах; [1]) но „Песнь о Вещем Олеге", по просьбе дирекции Р. М. Общества, была мною дана в концерты последнего. [2])

Осенью мамонтовская опера в Москве разучила „Царскую невесту", и я поехал туда на репетиции и первый спектакль. [3]) Опера прошла с успехом. [4]) Опять вызовы, венки, ужины и т. д. Забела—Марфа пела прекрасно, высокие ноты в ее ариях звучали чудесно, но партия эта в общем

[1]) Русск. симф. концерты в сезоне 1899—1900 г. состоялись по субботам 20 ноября, 4 декабря 1899 г., 18 февраля и 18 марта 1900 г. в Большом Зале Консерватории. Картинки к сказке исполнены в 3-ем концерте.

[2]) Исполнена в Симф. Концерте И. Р. М. О. 18 декабря 1899 г.

[3]) К этому времени (осень 1899 г.) Мамонтов уже был об'явлен несостоятельным, и опера называлась не Частной Русской Оперой (мамонтовской), а Товариществом Русской Частной Оперы.

[4]) Первое представление состоялось 22 окт. 1899 г.

менее ей подходила, чем партия Морской царевны, а костюм, сделанный как всегда по рисунку ее мужа, на этот раз нельзя было назвать удачным. Секар, певший Лыкова, просил меня написать для него арию, указывая для этого момент в III действии. Я ни для кого никогда не писал арий, но на этот раз не мог с ним не согласиться, так как его замечание о слишком неуместной краткости и незаконченности партии Лыкова было вполне верно. Вернувшись в Петербург, я попросил Тюменева сочинить подходящий текст и на рождество написал арию III действия, которую выслал Секару и порешил навсегда вставить в свою оперу.[1])

„Олегом" в концерте Р. Муз. Общества я дирижировал сам; солистами были Шаронов и Морской, хор был весьма посредственный. Успеха было мало. Вещь прошла малозамеченной; то же было и в предыдущем сезоне со „Свитезянкой". Думаю, что это у нас судьба всех кантат, баллад и т. п. для солистов и хора; публика наша их не любит и слушать не умеет. Концертанты тоже не любят этой формы сочинения: надо устраивать спевки, разучивать хор. Солисты любят простое соло, хоры любят просто отдельные хоры. Издатели тоже не любят этих произведений, так как их никто не покупает. Очень печально...

Р. С. Концерты этого сезона были против обыкновения в большом консерваторском зале, по случаю ремонта зала Дворянского Собрания. „Картинки к сказке о царе Салтане" вышли в оркестре блестяще и очень понравились.

---

[1]) Эта ария была впервые исполнена Секар-Рожанским на представлении 3 января 1900 г. Н. А. ездил на это представление в Москву. В адресе, поднесенном тогда же от дирекции Частной Оперы выражается надежда на предоставление первой постановки и „Царя Салтана" ее попечениям.

ГЛАВА XXVI.

1899—1901.

Начало „Сервилии". „Майская ночь" во франкфуртском театре. Поездка в Брюссель. „Царская невеста" на частной сцене в Петербурге. Сочинение и оркестровка „Сервилии". „Садко" на императорской сцене. „Царь Салтан" на частной сцене в Москве. Отказ от дирижирования Р. С. Концертами. 35-тилетний юбилей. Различные оперные планы.

Покончив с партитурой „Салтана"[1]) и оставив пока в стороне сюжеты, вырабатываемые вместе с Бельским, я все более и более стал задумываться над меевской „Сервилией".[2]) Мысль о ней, как об оперном сюжете, приходила мне несколько раз и в прежние годы. На этот раз мое внимание было привлечено серьезно. Сюжет из жизни древнего Рима развязывал руки относительно свободы стиля. Тут подходило все, за исключением противоречащего явно, как наприм., явно немецкого, очевидно французского, несомненно русского и т. д. Древней музыки не осталось и следов, никто ее не слышал, никто не имел права упрекнуть композитора за то, что музыка его не римская, если условие избегать противоречащего явно им соблюдено. Свобода была, следовательно, почти-что абсолютно полная. Но музыки вне национальности не существует, и в сущности всякая музыка, которую принято считать за общечеловеческую, все-

[1]) Из письма к А. Н. Римскому-Корсакову от 18 января 1900 г.: „Сегодня я наконец кончил партитуру и переложение „Салтана". Радуюсь этому, как всякому желанному концу, а сверх того чувствую усталость и потому и радуюсь сугубо окончанию. Мне осталось только кое-что поправить и дополнить невписанные инструменты кое-где, там и сям...".

[2]) Из письма к Н. И. Забеле от 8 апреля 1900 г.: „Ах, как хочется писать оперу!"

таки национальна. Бетховенская музыка—музыка немецкая, вагнеровская—несомненно—немецкая, берлиозовская— французская, мейерберовская—тоже; быть может лишь контрапунктическая музыка старых нидерландцев и итальянцев, основанная более на рассчете, чем на непосредственном чувстве, лишена какого-либо национального оттенка. Поэтому, и для „Сервилии" необходимо было избрать в общем какой-либо, наиболее подходящий национальный оттенок. Отчасти итальянский, отчасти греческий оттенки казались мне подходящими наиболее. Для бытовых моментов же, для плясок с музыкой и т. п., по разумению моему, значительно подходил оттенок византийский и восточный. Ведь, у римлян своего искусства не было, а было лишь заимствованное из Греции. С одной стороны, в близости древней греческой музыки к восточной я уверен, а с другой, полагаю, что остатков древне-греческой музыки следует искать в искусстве византийском, отголоски которого слышатся в старом православном пении. Вот те соображения, которые руководили мною, когда общий стиль „Сервилии" стал для меня выясняться. Я никому не говорил о своем решении писать „Сервилию" и, взяв меевскую драму, сам разработал либретто своей оперы. Переделывать и дополнять пришлось немного, и со второй половины сезона 1899—900 г.г. начали приходить в голову и музыкальные мысли.

Начавшиеся в университете в 1898—99 учебном году волнения заставили нас с женою предпочесть отправить сына Андрея в один из заграничных университетов. Выбран был страсбургский университет. Осенью 1899 года Андрей уехал в Страсбург. Тем временем дирекция оперы во Франкфурте на Майне пожелала поставить у себя мою „Майскую ночь" и обратилась ко мне за указаниями. Что мог—я указал письменно, но это было очевидно недостаточно, а сам поехать я не видел возможности. Перед самым временем постановки оказалось, что во Франкфурт едет Вержбилович, приглашенный для участия в концертах. Я просил его по приезде во Франкфурт наведаться в оперу и от моего имени сделать некоторые указания, касающиеся главным образом постановки, бытовой стороны и сценической игры, дабы не вышло каких-либо слишком больших несообразностей в смысле передачи малорусской жизни, совершенно

неизвестной немцам. Однако Вержбилович, любезно и предупредительно взявшийся за это, ровно ничего не сделал и во франкфуртскую оперу и не показывался. Конечно Вержбиловичу не следовало давать таких поручений...

Спектакль был наконец об'явлен, и мой Андрей, узнав об этом поехал во Франкфурт и присутствовал на первом представлении.[1]) Музыкальная часть, в особенности оркестр, шла весьма недурно, но все происходившее на сцене оказалось какой-то возмутительной каррикатурой. Так напр., Голова, Писарь и Винокур, во 2-й картине II действия, становились на колени и драматически восклицали: „сатана, сатана!" и т. п. Оперу дали три раза и за сим она сошла со сцены, немедленно всеми забытая. Критика же отнеслась к ней снисходительно, но не более. Завязавшиеся отношения с пражской оперой были удачнее: в Праге в течение нескольких последующих лет были даны — „Майская ночь", „Царская невеста" и „Снегурочка" со значительным успехом.

Получив приглашение приехать в Брюссель, чтобы дирижировать концертом из русской музыки в театре de la Monnaie, я поехал туда в марте.[2]) На этот раз во главе дела стоял некто д'Ауст, богатый и образованный любитель музыки. Жозефа Дюпона уже не было в живых. Меня радушно принимали. Д'Ауст и семья его были внимательны и любезны; репетиций было достаточно, как и в первый мой приезд, и исполнение было прекрасное. Я давал „Садко", „Шехерезаду", сюиту из „Раймонды" Глазунова и проч. „Садко" понравился умеренно, Шехеразада—очень. На концерте присутствовал В. д'Энди, но ко мне не зашел. Я встретил многих из прежних своих брюссельских знакомых, но с Гевартом не виделся, так как он был нездоров. В общем поездка моя была удачна. По возвращении домой я принялся усердно за „Сервилию".

В течение пасхального сезона[3]) в Петербурге, в Панаевском театре начала подвизаться харьковская частная оперная труппа под дирекцией князя Церетели. Между прочим шла

[1]) Первое представление состоялось 3 мая нового стиля 1900 г. во Франкфурте н/М. под управлением капельмейстера д-ра Роттенберга.

[2]) Н. А. выехал из Петербурга в конце февраля, а вернулся обратно 7 или 8 марта. Концерт состоялся 18 марта н. ст. 1900 г.

[3]) 1900 г.

и „Царская невеста". Талантливая М. Н. Инсарова давала прекрасный образ Марфы. Но я до крайности был возмущен купюрами: секстет III действия и ансамбль во время обморока Марфы были пропущены. Я просил об'яснения у дирижера Сука (прекрасного музыканта); он мне сказал, что с постановкою „Царской невесты" в Харькове торопились и для ускорения сделали купюры. Опять торопня причиной! А в сущности лень и небрежное отношение к музыке. О впечатлении целого никто и не думает. Зачем разучивать какой-то секстет, когда и без него обойтись можно? И оперу скорее можно разучить, и деньги с публики получить. Ведь, публика заплатит те же деньги за оперу с секстетом и без секстета. Друзья-рецензенты оперы не знают и следовательно одинаково похвалят за постановку с секстетом и без секстета, рецензенты-враги одинаково разбранят. Какая гадость! Нет на это управы, которая могла бы быть лишь в хорошей критике и в хорошей публике. Авторские права в этих случаях мало могут помочь. Разве может автор, сидящий в Петербурге, следить за тем, что делается в Харькове или Киеве? А хорошему музыканту, как Сук, должно бы быть стыдно за такие купюры, так как таковые сильно убавляют достоинства его, как музыканта. Говоря это по адресу Сука, говорю и по адресу всех прочих оперных дирижеров. Я настоял, чтобы секстет был вставлен, что и было исполнено после нескольких первых представлений. И как опера выиграла, и как сами артисты были довольны! А ансамбль IV действия все-таки не удалось восстановить за недостатком времени.

Позднею весною ко мне совершенно неожиданно приехал В. А. Теляковский, управляющий московскими казенными театрами. Целью этого посещения было просить меня отдать для постановки в будущем сезоне на Большом московском театре „Сказку о царе Салтане". Я должен был отказать, так как уже обещал эту оперу товариществу Солодовниковского театра. Конечно, я сожалел, что дирекция додумалась немножко поздно, но делать было нечего и пришлось отказать. Я предложил Теляковскому поставить что-либо другое из моих сочинений, напр., „Псковитянку", тем более, что Шаляпин—неподражаемый Иван Грозный—был в его распоряжении, так как перешел к этому времени

в Императорскую оперу. Теляковский охотно принял мое предложение, однако, постановка „Псковитянки", как оказалось впоследствии, состоялась лишь через год.

Лето 1900 г. мы решили провести всей семьей за границей, по близости к сыну Андрею, занимавшемуся в страсбургском университете. Через Берлин и Кельн проехали мы вверх по Рейну до Майнца и, прожив несколько времени в Страсбурге, поселились довольно надолго в Петерстале, в горах Шварцвальда. Андрей обыкновенно приезжал к нам на субботы и воскресенья. С наступлением университетских каникул мы вместе с ним поехали в Швейцарию, где прожили главным образом в Фицнау, на озере четырех кантонов, на склоне горы Риги. Посетив потом Лозанну и Женеву, мы совершили чрезвычайно удачную поездку в Шамони, имев полную возможность налюбоваться Монбланом и погулять по его предгорьям (Mer de Glace, Mauvais pas и проч.). Обратный путь наш был опять через Берлин. В Петербург мы возвратились к сентябрю.

Ни в Петерстале, ни в Фицнау, где мы жили по долгу, у меня не было инструмента. Тем не менее, сочинение „Сервилии" шло хорошо без помощи рояля. Полные III и IV действия и части I-го и V-го были набросаны. Проиграть мне удалось их только раз в Люцерне, где в отеле Католического общества был отличный концертный рояль. Несмотря на то, что сочиняемая без рояля музыка ясно слышится автору, когда приходится проигрывать на рояле в первый раз значительное количество сочиненного без рояля, получается впечатление особое, какое-то неожиданное, к которому надо привыкнуть. Причиною тому, вероятно, отвычка от звука рояля. При сочинении же оперы, звуки, представляемые мысленно, принадлежат голосам и оркестру, и будучи исполняемы в первый раз на рояле, кажутся несколько чуждыми.

Итак, возвратясь в Петербург, я привез с собою вместе с сочиненным весною, полные I, III и IV действия, кое-что для II-го и V-ое действие, наполовину сочиненное, которое я и докончил в скором времени; только сочинение II-го действия несколько затянулось. За инструментовку я принялся немедленно. Состав оркестра взят был обыкновенный, как

и в „Царской невесте", с прибавкою кое-где басового кларнета. Исключительно драматический сюжет „Сервилии", подобно сюжету „Царской невесты", требовал по преимуществу чисто вокального приема сочинения, а в этой области я чувствовал себя теперь свободно, и голосовые фразы и мелодии выходили у меня певучими и содержательными. Задачей же моей оркестровки, на этот раз, мне представлялась потребность не только не заглушать голоса, но и хорошо поддерживать их и помогать им, что, как оказалось впоследствии при исполнении, и было мною достигнуто. Я полагаю, что ария Сервилии в III действии и сцена ее смерти в особенности вышли удачны в этом отношении. Сюжет „Сервилии" давал возможность один лишь раз прибегнуть к широкому голосовому ансамблю. Таким моментом оказался квинтет в конце III действия. Я полагаю, что квинтет этот с началом, изложенным канонически, по звучности своей и изяществу голосоведения не уступает соответствующим формам „Царской невесты", но, прерываемый входом вестника, не производит на слушателей должного впечатления, так как последние любят концы, подчеркнутые и определенные, а до понимания прерванных с драматическою целью ансамблей они не доросли. Матерьял для заключительного многоголосного „Credo" был мною заимствован из заключительного „аминь" второй редакции „Псковитянки", неуместного в последней. Переходом от голосов солистов к голосам нарастающего хора в этом „Credo" я не могу не быть довольным. Система лейт-мотивов в „Сервилии", как и в предыдущих операх моих, получила широкое применение. Таким образом, работа над оркестровкой „Сервилии" занимала меня в течение первой половины сезона, после чего я досочинил и привел в порядок недоставшее II действие, при чем ансамбль пирующих римлян, декламация Монтана и пляска Менад, как элементы бытовые, были мною строго выдержаны в греческих ладах. К весне вся работа была кончена и к изданию ее было приступлено Бесселем.

И. А. Всеволожского сменил князь С. М. Волконский [1]). Новый директор театров немедленно же приступил к поста-

[1]) Кн. С. М. Волконский был назначен директором императорских театров в 1899 г. и пробыл на этом посту до 1901 г., когда его сменил В. А. Теляковский. Переговоры о постановке „Садко" начались еще осенью 1899 г. Тогда

новке „Садко“ на Мариинском театре. Декорации писались по эскизам А. Васнецова, костюмы тоже делались по его рисункам. Лучшие силы из числа артистов были привлечены. Царевна была Больска, Садко — Ершов, однако, почему-то (по причине интриг или капризов), не певший на первом представлении и замененный Давыдовым. Направник разучивал и дирижировал не морщась, но, впоследствии, все-таки сдал мою оперу Феликсу Блуменфельду, ставшему к этому времени на равные права с Крушевским. Итак, „Садко“ был наконец дан на императорском театре, что давно пора было сделать, но для этого понадобилась новая метла в лице князя Волконского. Опера прошла прекрасно. Приятно было наконец услышать свою музыку в большом оркестре и при надлежащей разучке. „Кое-как“ частных оперных сцен уже начинало меня удручать. После 3—4-х первых представлений выступил и Ершов и выдвинул собою партию Садко. „Садко“ давался с некоторыми купюрами, которые я сам наметил, так как по мнению моему они затягивали дело [1]). Впоследствии, однако, я пришел к тому, что и эти купюры, за малыми исключениями, тоже не желательны. Былина Нежаты действительно несколько длинна и монотонна, но при купюре пропадает хорошая оркестровая вариация. Сцена на корабле, длинноватая сама по себе, вряд ли выигрывает от купюры. Более подходяща здесь купюра при от'езде корабля, когда Садко спустился с гуслями на доску. Пропуск реприз некоторых колен в плясках речек и золотых рыбок пожалуй-что и желателен. Большая же купюра в финале оперы во всяком случае портит дело. Если „Садко“ продержится на сценах еще лет 15 или 20, то вероятно купюры эти будут уничтожены, как то происходит с вагнеровскими операми, дававшимися ранее за границей с купюрами, а ныне дающимися без купюр.

же Волконский предлагал Н. А. написать небольшой фантастический балет не навязывая при этом никакого сюжета. План этот остался невыполненным.

[1]) Из письма к Н. И. Забеле от 5 февраля 1901 г.: „О Садко скажу Вам, что поставлен он хорошо... но на всем чувствуется отпечаток казенщины и недостаток любви. Публика хотя меня и вызывает, но довольно холодно... Купюры мною сделаны те же, что и в Московской опере, а после второго представления понаделаны и еще некоторые...“.

Еще ранее постановки „Садко", в октябре я ездил в Москву на постановку „Царя Салтана" Товариществом Солодовниковского театра. Так называемая Мамонтовская опера в этом году лишилась своего мецената. С. И. Мамонтов был посажен в тюрьму за долги, образовавшиеся вследствие каких-то коммерческих неудач при проведении Архангельской железной дороги[1]). Оперная труппа образовала из себя товарищество и стала действовать самостоятельно, почти-что в прежнем составе и в том же Солодовниковском театре. „Салтан" поставлен был хорошо, поскольку это можно было требовать от частной оперы. Декорации писал Врубель, костюмы были тоже по его рисункам, Салтан — Мутин, Гвидон — Секар, Милитриса — Цветкова, Лебедь — Забела и все прочие были хороши. Даже Гонца исполнял важный баритон Шевелев. Капельмейстером попрежнему был М. М. Ипполитов-Иванов. Опера была дана в 1-ый раз 21-го октября с большим успехом. Я получил несколько подношений.

С этого сезона [2]) я отказался от дирижирования Р. С. Концертами, оставшись, однако, главным их распорядителем. Дирижирование перестало меня привлекать; вперед я в этой области идти не мог, для этого я был слишком стар; полного удовлетворения в смысле дирижирования Р. С. Концерты не давали; программы их были ограничены, оркестр недостаточно велик в составе струнных; да и более молодым силам надо было уступить место. Я решил дирижировать лишь случайно, когда обстоятельства почему-либо вызовут в этом надобность. Р. С. Концерты перешли к Лядову и Глазунову, впоследствии же к Ф. Блуменфельду и Черепнину. Но в этом же сезоне пришлось мне дирижировать концертом Р. М. Общества в Москве, куда меня вызвал опасно заболевший В. И. Сафонов.

Концерт этот назначен был 23-го декабря [3]), а 19-го декабря 1900 года истекало 35 лет моей композиторской дея-

---

[1]) Ко времени постановки „Салтана" С. И. Мамонтов был уже на свободе и находился в Париже.

[2]) С сезона 1900—1901 г.

[3]) Речь идет о симфоническом концерте И. Р. М. О., на котором исполнена была первая симфония А. К. Глазунова, Сказка Н. А., Концерт для виолончели Гайдна (Жакобс), Ария из „Игоря" Бородина и Мефисто Листа.

тельности. Московская частная опера, воспользовавшись моим присутствием в Москве, назначила на 19-ое декабря представление „Садко", пригласила меня и устроила мое юбилейное чествование. В этот же вечер по случаю моего юбилея Большой театр дал „Снегурочку", но, приглашенный в частную оперу, я не мог быть одновременно на „Снегурочке", и это отозвалось несколько невыгодно на моих отношениях к московской дирекции императорских театров. Сожалею об этом.

Меня чествовали также [1]) в концерте Русского Музыкального Общества. Усталый от всех этих оваций я возвратился в Петербург. Но тут предстояло мне в течение месяца слишком какое-то сплошное чествование. То то, то другое музыкальное общество устраивали концерт из моих сочинений, звали на обед или ужин, подносили адреса и венки. Приветствий этих и празднований было так много, что я не берусь их перечислять — все спуталось в голове моей. Подробности наверно знает В. В. Ястребцев. За все это я очень благодарен, но все это было невыносимо скучно и беспокойно. Я называл свой юбилей „хроническим", подобным затяжной болезни. Действительно, слушать каждый день: „Глубокоуважаемый Николай Андреевич, в течение 35 лет..." или „35 лет исполнилось с тех пор как..." и т. п.—невыносимо. Да я не верю и в полную искренность всего этого. Мне кажется, что юбилей мой служил иногда по-просту рекламой, случаем, чтоб о себе напомнить. Не принимала лишь участия дирекция императорских театров, за что ей великое спасибо. Конечно, еслиб я мог сколько-нибудь предвидеть, в какой затяжной форме выразится мой юбилей, я бы заблаговременно уехал куда-нибудь подальше; но этого и в голову не приходило, а принявши приветствие от одного, нехорошо отказывать другому. Не пожелаю никому такого юбилея...

В течение сезона я продолжал обдумывать различные сюжеты для опер. По просьбе моей И. Ф. Тюменев написал самостоятельно либретто — „Пан Воевода", руководясь моими требованиями. Я заказал ему пьесу из польского быта драматического содержания XVI — XVII столетия, без поли-

[1]) Из письма к Н. И. Забеле от 20 января 1901 г.: „Итак, все еще юбилей, впереди и позади один нескончаемый юбилей".

тической окраски. Фантастический элемент долженствовал быть в ограниченном количестве, напр., в виде гаданья или колдовства. Желательны были и польские танцы.

Мысль написать оперу на польский сюжет давно занимала меня. С одной стороны, несколько польских мелодий, петых мне в детстве матерью, которыми я воспользовался при сочинении скрипичной мазурки,—все-таки преследовали меня; с другой—влияние Шопена на меня было несомненно как в мелодических оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах, чего, конечно прозорливая критика никогда не замечала. Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг. В опере на польский сюжет мне хотелось заплатить дань моему восхищению этой стороной шопеновской музыки, и мне казалось, что я в состоянии написать нечто польское, народное. Либретто „Пана Воеводы" удовлетворило меня вполне; Тюменев ловко задел в нем бытовую сторону; сама драма не представляла ничего нового, но являла благодарные моменты для музыки. Однако, сочинение „Пана Воеводы" было отложено на время. С В. И. Бельским я обсуждал и вырабатывал сюжеты: „Навзикая" и „Сказание о невидимом граде Китеже"; куски либретто первой были даже сочинены В. И. Однако, окончательно мое внимание остановил иной сюжет.

В один прекрасный день ко мне явился Е. М. Петровский, сотрудник Н. Ф. Финдейзена по изданию „Русской Музыкальной газеты", образованный человек, хороший музыкант, прекрасный и остроумный музыкальный критик и великий, безвозвратный вагнерист. Он предложил мне написанное им фантастическое либретто в кратких четырех картинах под названием „Кащей бессмертный". Либретто это заинтересовало меня. Я находил его лишь слишком растянутым в последних двух картинах, да и стихи меня не удовлетворяли. Я высказал свои сомнения Петровскому, и он через несколько времени представил мне другую, более пространную обработку этого сюжета, которая однако мне вовсе не понравилась. Предпочитая первый вид, я решился сам подумать об нужных мне изменениях. Таким образом, пока дело ни на чем не остановилось, и я переехал на летнее местопребывание, не зная за что приняться.

ГЛАВА XXVII.

1901—1905.

Сочинение прелюдии-кантаты „Из Гомера" и „Кащея-бессмертного". „Вера Шелога" и „Псковитянка" на Большом театре в Москве. Сочинение „Пана Воеводы". Новая оркестровка „Каменного гостя". „Сервилия" на Мариинском театре. „Кащей" в частной опере в Москве. Сочинение „Сказания о Китеже". „Шелога" и „Псковитянка". на Мариинской сцене. „Салтан" на частной сцене. Смерть Беляева и его завещание. „Пан Воевода" и „Сервилия" на частных сценах. „Борис" на Мариинской сцене. „Сервилия" на частной сцене в Москве. Смерть Ларош а.

Лето 1901 года мы проводили в имении Крапачуха близ станции Окуловка. В начале лета я был еще занят оркестровкой II действия „Сервилии", которая тем временем печаталась. Покончив с „Сервилией" [1]), я написал прелюдию-кантату, как бы служащую вступлением к „Навзикае". Оркестровая прелюдия рисовала бурное море и носящегося по нем Одиссея, а кантата была как бы пением дриад, встречавших выход солнца и приветствующих розоперстую Эос. Не решив окончательно судьбу „Навзикаи", я назвал свою прелюдию-кантату—„Из Гомера".

Тем временем, обдумывая „Кащея", я пришел к тому, что содержание двух последних картин легко соединить в одну. Я решил написать эту небольшую оперу в 3-х картинах без перерыва музыки и приступил к либретто вместе с дочерью Соней, с которою мы начали писать новые стихи. Музыка „Кащея" стала складываться у меня быстро, и к концу лета первая картина была готова в партитуре, а вторая в наброске. Сочинение выходило своеобразное, благодаря

[1]) Из письма к Н. И. Забеле от 31 мая 1901 г.: „Вчера я ее („Сервилию") наконец кончил совсем".

нескольким новым гармоническим приемам, до этого не имевшимся в моем композиторском обиходе. Это были переченья, образуемые ходом больших терций, внутренние, выдерживаемые тоны и различные прерванные и ложные каденции с поворотами на диссонирующие аккорды, а также множество проходящих аккордов. Довольно продолжительную сцену снежной вьюги почти всю удалось уложить на выдержанном уменьшенном септаккорде. Форма складывалась связная, непрерывная, но игра тональностями и модуляционный план, как и всегда у меня, не были случайными. Система лейт-мотивов была во всем ходу. Кое-где, в лирических моментах, форма принимала устойчивый характер и периодический склад, не имея, однако, полных каденций. Партии оказывались мелодичными, но речитативы складывались большею частью на инструментальной основе в противоположность „Моцарту и Сальери". Оркестр был взят обыкновенного состава, хор—только закулисный. В общем получалось настроение мрачное и безотрадное с редкими просветами, а иногда с зловещими блестками. Лишь ариозо царевича во 2-й картине, дуэт его с царевной в 3-ей и заключение при словах:

О, красное солнце!
Свобода, весна и любовь!

должны были носить светлый характер, выделяясь на общем мрачном фоне.

С осени я продолжал работу над „Кащеем", инструментовал его вторую картину, а после некоторого перерыва, набросал и инструментовал третью. Издание „Кащея" было предоставлено Бесселю, приступившему к нему тотчас же.

Поставивший в прошлом сезоне на Мариинской сцене моего „Садко" князь Волконский поставил в сезоне 1901—1902 г. и „Царскую невесту". [1]) Она прошла со значительным успехом. Направник дирижировал охотно, но после сдал ее Феликсу Блуменфельду. Марфа—Больска, Любаша—Фриде и Маркович, Лыков—Морской, Малюта—Серебряков, Собакин—Касторский и Сибиряков были хороши; но портил дело Грязной—Яковлев. Утративший голос певец этот, безвкусно преувеличивавший выражение, был просто для меня

[1]) Первое представление состоялось 30 октября 1901 г.

невыносим. Но благодаря ли все еще красивой наружности или в виду прежних своих успехов, он все-таки ухитрялся срывать аплодисменты у публики. Опера шла без купюр.

Московская императорская опера в этот же сезон поставила на Большом театре мою „Псковитянку" вместе с „Верой Шелогой". На генеральной репетиции и первом представлении я был. [1]) В общем исполнение было хорошее, а Шаляпин был неподражаем. „Псковитянку" дали полностью, со сценою в лесу, и я тогда же убедился, что сцена эта лишняя. Пролог прошел мало замеченным, хотя Салина—Вера Шелога была очень хороша. [2])

Весною я окончательно взялся за „Пана Воеводу".

Лето 1902 года мы решили провести за границей. Сын Андрей на летний семестр перешел в гейдельбергский университет, чтобы послушать старика Куно Фишера; поэтому главным нашим пребыванием был избран Гейдельберг. Мы нашли там виллу, взяли пьянино, и я принялся за продолжение „Пана Воеводы". Сверх того у меня была еще работа. Давно уже мучимый мыслью, что оркестровка „Каменного гостя", выполненная мною в молодости, в период до „Майской ночи", неудовлетворительна, я решился вновь наоркестровать великое произведение Даргомыжского. Наоркестровав между делом, года два-три тому назад, 1-ую картину, теперь принялся я за остальное, смягчая кое-где крайние жесткости и гармонические нелепости оригинала. Работа шла успешно: двигался „Пан воевода", двигалась оркестровка „Каменного гостя" и сверх того я делал корректуры издававшегося Бесселем „Кащея".

Прожив около двух месяцев в прелестном Гейдельберге, с наступлением университетских каникул мы покинули его; сделав путешествие по Швейцарии и побывав на этот раз на Горнер-Грате, мы возвратились через Мюнхен Дрезден и Берлин к сентябрю домой. В Дрездене нам удалось услышать полностью вагнеровскую „Гибель богов" под управлением Шуха. Исполнение было превосходное.

---

[1]) Первое представление „Псковитянки" состоялось 10 окт. 1901 г.

[2]) В декабре 1901 г. Н. А. ездил в Москву, где дирижировал в экстренном собрании И. Р. М. О. в пользу фонда для вспомоществования вдовам и сиротам артистов-музыкантов в Москве—третьим действием своей „Млады" в концертном переложении. („Ночь на горе Триглав").

В Петербург вернулся я со значительным количеством набросков „Пана Воеводы" и тотчас же принялся за продолжение его и оркестровку сочиненного.

В должности директора импер. театров состоял отныне Теляковский, сменивший ушедшего оттуда князя Волконского [1]). Еще с весны, как это принято обыкновенно, решен был репертуар сезона 1902—903 г. г. и в него была включена „Сервилия". Ранней осенью приступили к спевкам под руководством Ф. Блуменфельда, так как Направник заболел. Блуменфельд довел дело до оркестровых репетиций. Ценя его труды и сознавая желание его дирижировать моей „Сервилией" самостоятельно, а не в качестве лишь заместителя Направника, я обратился к последнему, тогда уже выздоравливавшему, с просьбою оставить мою оперу за Феликсом. Направник согласился без всякого намека на какую-либо обиду. В октябре „Сервилия" дана была в прекрасном исполнении. [2]) В. И. Куза в партии самой Сервилии была очень хороша; хороши были: Ершов—Валерий, Серебряков—Соран и все прочие. Опера была отлично срепетована, и артисты, повидимому, пели охотно и старательно. Один лишь Яковлев—Эгнатий при всем желании своем был невозможен. Со времени постановки „Царской невесты" я почувствовал какую-то боязнь перед баритоновыми партиями, так как в будущем мне чудилось неизбежное исполнение их на Мариинском театре Яковлевым. И в „Пане Воеводе", и в следующем за ним „Сказании о невидимом граде Китеже" я начал избегать значительных баритоновых партий, заменяя их высокими басами, на что Яковлев уже совсем не годился.

„Сервилия" прошла „с почетным успехом" на первом представлении, без всякого успеха, как водится, в абонементах. Данная еще раз вне абонемента она далеко не наполнила театра и незаслуженно сошла со сцены. На следующий сезон дирекция наметила ее к постановке в Москве с петербургскими декорациями и прочей здешней обстановкой. В эту же зиму Мариинский театр поставил „Гибель богов". Таким образом, весь цикл „Нибелунгов" был в ходу. Была также дана новая опера Направника „Франческа". В Москве

[1]) В. А. Теляковский сменил С. М. Волконского в 1901 г.

[2]) Первое представление состоялось во вторник 1 октября 1902 г.

тем временем поставлен был „Кащей“ [1]), которым подарило меня все то же „Товарищество“. Его давали вместе с „Иолантой“, и исполнение для частной оперы было недурно. Я был доволен выдержанным настроением оперы своей, а партии певцов оказались достаточно удобоисполнимыми, но публика вряд ли разобралась в своих впечатлениях. Венки и вызовы автора, в которых недостатка не было, еще ничего не определяют, особенно в Москве, где почему-то меня любят.

Среди работы над „Паном Воеводою“ я с Бельским усиленно обдумывал сюжет „Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии“. Когда план был окончательно установлен, В. И. принялся за либретто и приготовил его к лету. Еще весною я сочинил в наброске I действие.

На лето, после свадьбы дочери Сони, вышедшей замуж за В. П. Троицкого, мы переехали вторично в Крапачуху. По перезде на дачу я первым долгом кончил оркестровку „Пана Воеводы“ (II действие), затем принялся за набросок „Китежа“. К концу лета I действие и обе картины IV-го были готовы в подробном наброске, а также многое другое было набросано в отрывках.

По переезде в Петербург была набросана 1-ая картина III-го действия, потом II действие. Я принялся за оркестровку. [2])

Сезон этот ознаменовался для меня постановкою „Псковитянки“ с „Шелогой“ на Мариинском. [3]) Шаляпин был превосходен. Дирижировал Направник. Опера шла с указанным мною сокращением: сцена в лесу не исполнялась, а музыка леса, царской охоты и грозы игралась в качестве симфонической картины перед III действием и кончалась песенкой девушек (G-dur) за спущенным занавесом. Так вышло хорошо.

Шаляпин имел невероятный успех; опера—так себе; не то, что в свои первые времена!

В театре консерватории, в частной русской опере, под дирекцией антрепренера Гвиди, [4]) был дан „Салтан“. Однако,

[1]) Первое представление „Кащея“ в театре Солодовникова состоялось 12 декабря 1902 г.

[2]) Оркестровка „Китежа“ была закончена к ноябрю 1904 г.

[3]) Первое представление возобновленной „Псковитянки“ в Мариинском театре состоялось 28 октября 1903 г.

[4]) Антреприза Гвиди в театре Консерватории относится к сезону 1902—3 г.

в виду того, что главным, хотя и негласным руководителем репертуара там состоял Баскин, музыкальный рецензент Петербургской газеты, я не пошел ни на репетиции, ни на представление „Салтана". Говорят, что шло довольно скверно.

Пришли рождественские праздники. М. П. Беляев, давно уже чувствовавший себя нехорошо, решился подвергнуться тяжелой операции. Операция была совершена благополучно, но через два дня не выдержало сердце, и он скончался 67-ми лет от роду. [1]) Легко себе представить, каким ударом это было для всего кружка, средоточие которого с ним исчезло. Беляев в подробном духовном завещании, обеспечив семью, оставил все свое богатство на музыкальное дело, распределив его на капиталы — Русских Симфонических Концертов, издательства и вознаграждения композиторов, премии имени Глинки, конкурсов по сочинению камерной музыки и вспомоществования нуждающимся музыкантам. Были и еще кое-какие мелкие завещания. Во главе управления всеми этими капиталами и всем музыкальным делом были назначены им трое: я, Глазунов и Лядов, с обязанностью избирать себе заместителей. Капиталы были настолько велики, что на концерты, издательство, премии и проч. должны были расходоваться лишь проценты с капитала и то не все; а самый капитал оставался неприкосновенным, напротив увеличиваясь с течением времени все более и более.

Итак, благодаря беззаветной любви Митрофана Петровича к искусству, образовалось невиданное и неслыханное до тех пор учреждение, обеспечивающее навсегда русскую музыку издательством, концертами и премиями, и во главе его, на первый раз, являлся наш триумвират. Но совершенства нет на свете, и учреждение это в самом завещании покойного заключало некоторые важные недочеты, о которых я поговорю когда-нибудь впоследствии.

Согласно завещанию М. П. на первое время полагалось ограничиться тремя Русск. Симф. Концертами в год. В посту нами об'явлены были три концерта. Для первого я написал короткую оркестровую прелюдию „Над могилой" на пани-

[1]) М. П. Беляев скончался 28 декабря 1903 г.

хидные темы из обихода с подражанием монашескому похоронному звону, запомненному мною в детстве в Тихвине. Прелюдия посвящалась памяти Беляева. Концерт с нее начался [1]) и я сам дирижировал. Прелюдия прошла мало замеченной. Остальным в концерте дирижировали Лядов и Глазунов. В конце была превосходно исполнена под управлением Саши моя „Воскресная увертюра". Так почтили мы память Беляева. Прочие два концерта прошли под управлением Ф. Блуменфельда и Черепнина.

На лето [2]) мы переехали в знакомую и милую Вечашу. За лето я написал недоконченную 2-ую картину III действия „Сказания" и докончил оркестровку оперы. Я занимался сверх того и корректированьем „Пана Воеводы", печатавшегося у Бесселя и долженствовавшего появиться в партитуре и прочих видах к осени. Издание же „Китежа" предполагалось выполнить в Беляевской фирме, дабы не затруднять черезчур фирму Бесселя.

Князь Церетели, сменивший Гвиди по антрепризе консерваторского оперного театра, пожелал открыть свои спектакли „Паном Воеводой", которого дирекция импер. театров взяла на этот раз не для Петербурга, а для Москвы. В церетелевской опере „Пан Воевода" разучен был исправно Суком, без купюр, и дан с Инсаровой в партии Марии. [3]) Опера прошла с „почетным успехом" на первом представлении и при незначительном числе публики в остальных спектаклях.

В октябре или ноябре в Мариинском театре был дан „Борис" в моей обработке с Шаляпиным в заглавной партии. Дирижировал Ф. Блуменфельд [4]). Опера шла без купюр. Через несколько спектаклей, однако, сцена под Кромами была пропущена, вероятно в виду политических волнений, начинавших проявляться то там, то сям.

Своею обработкой и оркестровкой „Бориса Годунова", слышанной мною при большом оркестре в первый раз, я остался несказанно доволен. Яростные почитатели Мусорг-

[1]) Русск. Симф. Концерт 19 февраля 1904 г.

[2]) 1904 года

[3]) Первое представление состоялось 3-го октября 1904 г.

[4]) Первое представление состоялось в бенефис артистов оркестра 9 ноября 1904-го года.

ского немного морщились, о чем-то сожалея... Но ведь дав новую обработку „Бориса", я не уничтожил первоначального вида, я не закрасил навсегда старые фрески. Если когда-нибудь придут к тому, что оригинал лучше, ценнее моей обработки, то обработку мою бросят и будут давать „Бориса" по оригинальной партитуре.

Оперное товарищество Солодовниковского театра в Москве (т.-е. бывшая Мамонтовская опера) еще с прошлого сезона перешло в театр Аквариума, а в Солодовниковском театре водворилось новое товарищество под руководством Кожевникова, Лапицкого и других. Последнее решило у себя поставить мою „Сервилию", на что я дал ему позволение, так как московский императорский театр не думал ее ставить. Капельмейстерами были—композитор Кочетов и итальянец Барбини. Хотя Н. Р. Кочетов не пользовался славою хорошего или опытного капельмейстера, но когда мне предложили выбор, я предпочел его итальянцу, так как композиторская музыкальность для меня была ценнее набитой итальянской руки. И я не ошибся. Приехав по приглашению в Москву на генеральную репетицию, я нашел, что оркестр был разучен добросовестно, темпы были верные и музыка моя была понята дирижером как следует. Солисты и хор были недостаточно хороши, но это не его вина. Прошла же опера довольно сносно и опять таки с „почетным успехом" [1]). В общем я был давно разочарован русскими частными оперными антрепризами и порешил ни в каком случае не отдавать моего „Китежа" на частную сцену.

Влачивший жалкое существование, когда-то знаменитый у нас музыкальный критик, а в сущности копия с Эдуарда Ганслика,—Ларош скончался [2]). Облинившийся и опустившийся в последние годы он даже жил бездомно, пристраиваясь то у Беляева, то у Лядова, то у других, ютивших его из дружбы. Живя в чужой семье он ухитрялся при этом надоедать капризами и требованьями исполнения своих прихотей. В самое последнее время он получал какое-то содержание от своих детей и жил в меблированной комнате.

[1]) Первое представление состоялось 2 ноября 1904 г.

[2]) Г. А. Ларош умер 18 окт. 1904 г. в Петербурге.

Симпатии, выражавшиеся ему членами беляевского кружка, мне непонятны. Многие были с ним на ты, забывая все прошлое... Хорошо, что приговоры его не исполнялись и пророчества не сбывались. Деятельность его состояла из кривляний, лжи и парадоксов, как и деятельность его венского оригинала.

ГЛАВА XXVIII.

1905 — 1906.

Волнения среди учащейся молодежи. Исполнение „Кащея“ в Петербурге. *Учебник инструментовки*. *„Пан Воевода“ в Москве*. *Смерть Аренского*. Консерваторские дела. Возобновление „Снегурочки“. Концерты: Зилоти, Русские Симфонические и Р. М. Общества. Дополнение к партитуре „Бориса“. „Женитьба“ Мусоргского. Лето 1906 года.

Занятия в консерватории до рождественских праздников шли более или менее успешно. Перед началом рождественского перерыва однако стала замечаться некоторая возбужденность среди учеников, отзывавшихся на происходившие университетские волнения. Но наступило 9 января, и политическое брожение охватило весь Петербург. Отозвалась и консерватория, заволновались учащиеся. Начались сходки. Трусливый и бестактный Бернгард стал сопротивляться. Вмешалась и дирекция Русск. Муз. Общества. Начались экстренные заседания художественного совета и дирекции. Я выбран был в число членов комитета для улаженья отношений с волновавшимися учениками. Предлагались всякие меры: изгнать зачинщиков, ввести в консерваторию полицию, закрыть консерваторию. Пришлось отстаивать права учеников. Споры, пререкания возникали все более и более. В глазах консервативной части профессоров и дирекции петербургского отделения я оказывался чуть ли не главою революционного движения среди учащихся. Бернгард вел себя бестактно. Я напечатал в газете „Русь“ письмо, в котором укорял дирекцию в непонимании учеников и доказывал ненадобность существования дирекции петербургского отделения и желательность автономии. Бернгард на заседании совета занялся

разбором и осуждением моего письма. Ему возражали, он сорвал заседание. Тогда значительная часть профессоров вместе со мною предложила ему письменно покинуть консерваторию. В результате всего оказалось: закрытие консерватории, удаление из нее более сотни учеников, уход Бернгарда и увольнение меня главной дирекцией, без ведома художественного совета, из числа профессоров консерватории. Получив такое увольнение [1]), я напечатал об этом письмо в газете „Русь" и вместе с сим отказался от почетного членства петербургского отделения Музыкального Общества. Тогда случилось нечто невообразимое. Из Петербурга, Москвы и изо всех концов России полетели ко мне адреса и письма от всевозможных учреждений и всяких лиц, принадлежащих и не принадлежащих музыке, с выражением сочувствия мне и негодования на дирекцию Р. М. Общества. Ко мне являлись депутаты от обществ и корпораций и частные лица с теми же заявлениями. Во всех газетах появлялись статьи, разбиравшие мой случай; дирекцию топтали в грязь и последней приходилось очень скверно. Некоторые из членов ее повышли, напр., Персиани и Александр Сергеевич Танеев. К довершению всего учащиеся затеяли оперный спектакль в театре Коммиссаржевской, долженствовавший состоять из моего „Кащея" и концертного отделения. „Кащея" разучили очень мило под управлением Глазунова. По окончании „Кащея" произошло нечто небывалое: меня вызвали и стали читать мне адреса от разных обществ и союзов и говорить зажигательные речи. Говорят, что кто-то крикнул сверху „долой самодержавие". Шум, гам стояли неописуемые после каждого адреса и речи. Полиция распорядилась спустить железный занавес и тем прекратила дальнейшее. Концертное отделение не состоялось [2]).

Такое раздутое преувеличение моих заслуг и, яко бы, необычайного моего гражданского мужества можно об'яснить

[1]) Некоторые подробности см. в воспоминаниях Ю. Вейсберг— „Консерватория в 1905 г." „Русская Молва" 1912 г. 18 дек. и „Красная Вечерняя Газета", 1925 г., № 307 и 309. Извещение об этом увольнении на бланке И. Р. М. О., С.-Петербургское отделение, за № 651, подписано: „за председателя Н. Климченко, секретарь Г. Тур", а датировано 21 марта 1905 г. К нему приложена выписка из протокола, из которой в свою очередь приводится цитата в письме Н. А. в газету „Русь". (См. прил. № 7).

[2]) Спектакль этот состоялся 27 марта 1905 г.

лишь возбуждением всего русского общества, которому хотелось, в форме обращения ко мне, выразить во всеуслышанье накопившееся негодование против правительственного режима. Чувствуя это, я не испытывал удовлетворяющего мое самолюбие волнения. Я ждал лишь, скоро ли окончится все это. Но это окончилось не скоро, а затянулось на целые два месяца. Мое положение было несносно и нелепо. Полиция распорядилась запретить исполнение моих сочинений в Петербурге. Некоторые провинциальные помпадуры сделали и у себя подобные распоряжения. В силу этого был запрещен и 3-й Русский Симфонический Концерт, на программе которого стояла увертюра к „Псковитянке". К лету сила этого дурацкого запрещения начала мало-по-малу слабеть, и на летних программах загородных оркестров стали появляться мои сочинения, в виду моды на меня, в значительном количестве. Только в провинции усердные помпадуры или помпадурни попрежнему считали их революционными еще некоторое время.

Занятия в консерватории не возобновлялись. Глазунов и Лядов подали в отставку. Прочие же мои сотоварищи, поговорив и пошумев малую толику, все остались, за исключением почему-то Вержбиловича, Есиповой, уехавшей за границу и Ф. Блуменфельда, воспользовавшегося удобным моментом, чтобы покинуть консерваторию, чего ему и без того хотелось. На частных же собраниях, бывавших в это смутное время у Саши Глазунова, было постановлено значительным числом преподающих избрание его директором автономной консерватории. Но дело так на этом и остановилось.

События весны 1905 г. в консерватории и вся история с моей особой описаны здесь весьма кратко; но материалы— статьи, письма в редакции, официальное послание ко мне, содержащее мое увольнение,— имеются у меня в полном порядке. Пускай кто хочет, тот и воспользуется этим материалом, а мне нет охоты входить в подробное описание этой длинной паузы в моей музыкальной жизни [1]).

На лето 1905 г. мы переехали опять в Вечашу. Сын Андрей, хворавший ревматизмом, вместе с матерью уехал за границу и лечился в Наугейме, откуда они вернулись

[1]) Материалы, о которых говорит Н. А., сохранились полностью в его архиве.

в Вечашу лишь к концу лета. К счастью, леченье принесло желаемую пользу, но для полного укрепления здоровья предполагалось в будущем году еще раз побывать в Наугейме.

Сбитый с толку историей в консерватории, я долго не мог за что-либо приняться. После проб статьи, содержащей разбор моей „Снегурочки“ [1]), я наконец приступил к осуществлению давнишней мысли — написать учебник оркестровки с примерами исключительно из своих сочинений. Эта работа заняла все лето. Сверх того партитура „Сказания“ готовилась к печати, и многое пришлось переписать начисто и поотделать. Издание на этот раз было предпринято беляевской фирмой. Упомяну еще о переделке дуэта „Горный ключ“ в голосовое трио и об оркестровке его вместе с двумя дуэтами и романсом „Нимфа“ [2]).

По возвращении в Петербург все время уходило на приискание примеров для руководства оркестровки и на выработку формы самого руководства. Консерватория была закрыта. Ученики мои занимались у меня на дому.

В начале осени я был вызван в Москву на постановку „Пана Воеводы“ на Большом театре [3]). Дирижировал талантливый Рахманинов. Опера оказалась разученною хорошо, но некоторые из исполнителей были слабоваты, напр., Мария — Полозова и Воевода — Петров. Оркестр и хоры шли превосходно. Я был доволен тем, как опера выходит в голосах и оркестре. Звучавшее недурно в частной опере, в большом оркестре выиграло во много раз. Вся оркестровка удалась вполне и голоса звучали превосходно. Начало оперы, ноктюрн, сцена гаданья, мазурка, краковяк, польский pianissimo во время сцены Ядвиги с паном Дзюбой не оставляли желать ничего лучшего. Песня об умирающем лебеде, весьма нравившаяся в Петербурге, здесь в исполнении Полозовой выходила бледнее, а арию Воеводы Петров исполнял бесцветно.

---

[1]) Авторский разбор „Снегурочки“ напечатан в посмертном сборнике Н. А. Римский-Корсаков „Музыкальные статьи и заметки“. СПБ., 1911 г. Впервые он появился раньше в Р. М. Г. 1908 г., № 39—40.

[2]) К лету 1905 г. относится сверх того и запись части этих воспоминаний.

[3]) К лету же 1905 г. относится переписка Н. А. с А. И. Зилоти по поводу предполагавшегося открытия „Высших Музыкальных Курсов“. Отзвуки этой переписки см. в „Переписке А. К. Лядова и Н. А. Римского-Корсакова“ Муз. Совр., 1915/16 г., № 7.

Время постановки „Пана Воеводы" в Москве было смутное. За несколько дней до первого представления образовалась забастовка типографий. Кроме театральных афиш никакие об'явления появиться не могли, и первый спектакль оказался далеко не полным [1]). „Почетный успех" все-таки был, но учащавшиеся забастовки, политические волнения и, наконец, декабрьское восстание в Москве сделали то, что опера моя, после нескольких представлений, исчезла с репертуара. На первом спектакле присутствовал Теляковский. Узнав от Рахманинова, что у меня окончено „Сказание о Китеже", он из'явил желание поставить его в Петербурге в следующем сезоне. Я сказал ему, что отныне представлять своих опер в дирекцию не намерен; пусть дирекция сама выбирает что желает из изданных моих опер, но в виду того, что он интересуется моим „Сказанием", по выходе в свет такового, я подарю ему экземпляр с именною надписью, а ставить или не ставить мою оперу пусть будет его добрая воля, захочет он поставить — буду рад, а не надумает — напоминать не стану.

Прослушав своего „Садко" в театре Солодовникова в безобразном исполнении под управлением Пагани, я вернулся в Петербург.

Осенью смерть унесла А. С. Аренского [2]). Мой бывший ученик, по окончании петербургской консерватории вступивший профессором в московскую, прожил в Москве много лет. По всем свидетельствам жизнь его протекала безалаберно среди вина и картежной игры, но композиторская деятельность была довольно плодовита. Одно время он был жертвою психической болезни, прошедшей, однако, повидимому, бесследно. Выйдя из профессоров московской консерватории в 90-х годах, он переселился в Петербург и некоторое время после Балакирева был управляющим придворной капеллой. И в этой должности беспутная жизнь продолжалась, хотя в меньшей степени. По выходе из капеллы с назначением начальником капеллы графа А. Д. Шереметева, Аренский очутился в завидном положении: числясь каким-то чиновником особых поручений при министерстве двора, Аренский получал до шести тысяч рублей пенсии, будучи вполне свободным для

[1]) Первое представление состоялось 27 сентября 1905 г.

[2]) А. С. Аренский скончался не осенью, а 25 февраля 1906 г.

занятий сочинением. Работал по композиции он много, но тут-то и началось особенно усиленное прожигание жизни. Кутежи, игра в карты, в конце концов скоротечная чахотка, умирание в Ницце и наконец смерть в Финляндии. С переезда своего в Петербург Аренский всегда был в дружеских отношениях с беляевским кружком, но как композитор держался в стороне, особняком, напоминая собой в этом отношении Чайковского. По характеру таланта и композиторскому вкусу он ближе всего подходил к А. Г. Рубинштейну, но силою сочинительского таланта уступал последнему, хотя в инструментовке, как сын более нового времени, превосходил А. Г. В молодости Аренский не избег некоторого моего влияния, впоследствии влияния Чайковского. Забыт он будет скоро...

Образовалась всероссийская забастовка. Настало 17-ое октября с манифестациями 18-го, с кровопролитием, начатым генералом Мином. Наступила временная полная свобода печати, затем обратное отнятие свобод, репрессии, московское восстание, опять репрессии и т. д. [1]). Как-то не клеилась и работа над руководством [2]). Среди всей этой смуты, однако, вышли временные правила для консерватории с несколько автономным оттенком. Художественному совету предоставлялось приглашать профессоров помимо петербургской дирекции и выбирать из своей среды директора на некоторый определенный срок. Руководствуясь этими новыми началами совет тотчас же пригласил меня и всех, покинувших из-за меня консерваторию профессоров, вступить в свою среду обратно. На первом общем нашем заседании директором был выбран единогласно Глазунов. Исключенные учащиеся были возвращены. Но не было возможности начать занятия, так как созванная ученическая сходка решением своим не допускала таковых в виду невозобновления занятий в других высших учебных заведениях. Решено было лишь в мае

---

[1]) 4 декабря 1905 г. в Тенишевском зале состоялся концерт, „устроенный Н. А. Римским-Корсаковым" с участием артистов имп. театров (все лучшие силы). На программе напечатано: „весь сбор с концерта поступит в пользу семейств нуждающихся рабочих". Программа концерта отпечатана на ярко-красной бумаге.

[2]) Имеется в виду руководство по инструментовке.

месяце дать место выпускным экзаменам. Мои занятия с учениками продолжались на дому. Собрания художественного совета были бурны до безобразия. Одни стояли за открытие занятий, черня всякими способами ученическую корпорацию, и пререкались с Глазуновым, державшимся решения сходки; другие из бывших его прежних сторонников повернули к нему спину под влиянием охватившей часть общества реакции. Положение в совете обожаемого учащимися Глазунова было затруднительно. Консервативная часть преподающих грызлась с ним на каждом заседании. На одном из таковых я вышел из себя и покинул заседание, сказав, что не могу оставаться долее в консерватории. За мной побежали, стали упрашивать и успокаивать. Я написал об'яснительное письмо в художественный совет[1]), сознавая, что не следовало горячиться, но изложив мотивы, меня возмутившие. Решившись остаться в консерватории до лета, я имел в виду уйти из нее к будущей осени, тем более, что петербургская дирекция, с'ежившаяся сначала до нуля, стала вновь заявлять о своем существовании, делая всевозможные препятствия начинаниям Глазунова со стороны денежной. . . . . .
Я говорил Глазунову о своем намереньи уйти, уговаривая и его покинуть опостылевшую консерваторию. Он был в отчаяньи и видел в моем уходе залог дальнейших консерваторских неурядиц, но сам уйти не соглашался, рассчитывая принести пользу учреждению. Наступил май месяц и с ним время экзаменов. Глазунов вел экзамены усердно и энергично. Умы учащихся тоже поуспокоились с наступлением экзаменов, и учебный год закончился благополучно. Жалея любимого мной Сашу, а также многих учеников своих, я решился подождать до осени с выходом, так как намеренья Глазунова были самые лучшие и тяжело было расстраивать его планы.

В течение второй половины сезона[2]) в Мариинском театре возобновили „Снегурочку“ и дали ее 11 раз под управлением Ф. Блуменфельда. Несмотря на смутные времена, пред-

[1]) Это об'яснительное письмо напечатано в настоящем издании в качестве приложения № 8.

[2]) Весною 1906 г.

ставления давали хорошие сборы. Предполагался и „Садко", но он не состоялся и был отложен до следующего сезона. „Царская невеста", данная раннею осенью, повидимому, сошла с репертуара, а с весною началась разучка „Сказания о граде Китеже" согласно почину Теляковского, получившего от меня в подарок экземпляр.

В концертах Зилоти была дана моя симфония C-dur [1]), впервые исполненная не под моим управлением. До сей поры ее, повидимому, боялись дирижеры, вероятно из-за пятидольного скерцо. На деле симфония оказалась не слишком трудною, и Зилоти провел ее удачно. „Эй, ухнем" Глазунова и моя „Дубинушка", написанная под впечатлением или скорее по случаю революционных волнений, были сыграны в другом его концерте. Насколько глазуновская пиеса вышла великолепной, настолько моя „Дубинушка" оказалась, хотя и громкой, но короткой и ничтожной.

Запрещение третьего концерта прошлою весною отозвалось на денежных делах Русск. Симф. Концертов, и в этом сезоне пришлось ограничиться лишь двумя концертами под управлением Блуменфельда и Черепнина. [2]) В память Мусоргского, по случаю 25-тилетия его смерти, было исполнено несколько его пиес (и все в моей оркестровке!).

Концерты Р. М. Общества печально влачили свое существование. Тень, легшая на учреждение вследствие событий прошлой весны, заслоняла эти концерты, особенно в начале сезона. Заграничные дирижеры отказывались приехать, свои тоже сторонились. Молодой дирижер Волчек не привлек слушателей. Концерты вывезли Ауэр и немец Байдлер, явившийся продирижировать двумя концертами.

Моя собственная музыкальная жизнь проходила как-то бесплодно в силу неподходящего настроения и чувства утомления. С Бельским обдумывались некоторые оперные сюжеты, а именно: „Стенька Разин" — разбойничья песня и „Небо и Земля." [3]) В. И. набрасывал даже либретто, но из-

[1]) Симфония № 3 C-dur была исполнена в концерте 30 октября 1904 г. (т.-е. во втором сезоне концертов А. Зилоти), „Дубинушка" и „Эй, ухнем" — в концерте 5 ноября 1905 г. (т.-е. в 3-ем сезоне).

[2]) Русские Симфонические Концерты в сезоне 1905—6 г. состоялись 23 февраля и 2 марта 1906 г.

[3]) Записные книжки Н. А. заключают не мало отдельных мыслей и набросков для „Земли и Неба".

редка приходившие в голову музыкальные мысли были коротки и отрывчаты. Руководство к оркестровке приостановилось также. С одной стороны, не ладилась его форма, с другой, хотелось дождаться постановки „Китежа", чтобы почерпнуть из него некоторые образцы.

Весной однако я начал и выполнил еще работу над сочинениями Мусоргского. Упреки, которые не раз мне доводилось слышать за пропуск некоторых страниц „Бориса Годунова" при его обработке, побудили меня еще раз вернуться к этому произведению и, подвергнув обработке и оркестровке пропущенные моменты, приготовить их к изданию в виде дополнений к партитуре. Таким образом, я наоркестровал рассказ Пимена про царей Ивана и Феодора, рассказ „про попиньку", „часы с курантами", сцену Самозванца с Рангони у фонтана и пропущенный монолог Самозванца после польского. [1])

Дошла очередь и до знаменитой „Женитьбы". По соглашению со Стасовым, до сих пор скрывавшим эту рукопись в стенах Публичной Библиотеки от любопытных взоров, в один прекрасный вечер „Женитьба" была исполнена у меня дома Сигизмундом Блуменфельдом, дочерью Соней, тенором Сандуленко и молодым Гурием Стравинским. Аккомпанировала Надежда Николаевна. Вытащенное на свет божий сочинение это поразило всех остроумием в связи с какою-то предвзятою немузыкальностью. Обдумав и обсудив, как поступить, я решился, к великому удовольствию В. В. Стасова, передать это сочинение для издания Бесселю, предварительно пересмотрев его и сделав необходимые поправки и облегчения с мыслью оркестровать [2]) когда-нибудь для исполнения на сцене.

Кроме упомянутого случая исполнения „Женитьбы" в нашем доме, по средам, раз в две недели, у нас собирались близкие люди и устраивалась музыка, преимущественно вокальная. Просматривали и пропевали новые вещи. Собрания бывали иногда довольно многолюдны. Однажды Глазунов

[1]) Н. А. не упоминает здесь о шестой маленькой сцене „За чертежом земли московской", составляющей № 2 в серии дополнительных сцен, не вошедших в издание 1896 г.

[2]) Первые 12-ть страниц партитуры, написанные начисто, сохранились в бумагах Н. А. (Прим. Н. Н. Р.-К.).

играл свою 8-ю симфонию. Частенько бывали Ф. Блуменфельд и Н. И. Забела, находившаяся на Мариинской сцене. Муж ее, художник Врубель, уже третий год страдавший душевной болезнью, в настоящее время к довершению всего потерявший окончательно зрение, находился в больнице, не проявляя никакой надежды на выздоровление. Психическая болезнь его до сих пор шла с перерывами просветления, в которые он принимался за работу. С лишением зрения работать стало невозможно и в минуты умственного успокоения. Положение ужасное!..

Я говорил уже, что сыну моему Андрею необходимо было еще раз побывать в Наугейме для окончательного закрепления здоровья. Поэтому, в начале мая он с матерью уехал за границу. По окончании выпускных экзаменов освободился сын Володя, кончивший в этом году университет. Решено было провести все лето за границей. Мы втроем с Володей и Надей уехали в начале июня через Вену[1]) в Риву на Iago di Garda, куда по окончании лечения должны были прибыть и Надежда Николаевна с Андреем. По приезде их мы прожили в прелестной Риве около пяти недель. Я занимался оркестровкою своих романсов „Сон в летнюю ночь“ и „Анчар“; наоркестровал также три романса Мусоргского[2]), сочинил разработку и продолжение с кодой к своей слишком короткой „Дубинушке“, да поразвил неудовлетворявшее меня заключение „Кащея“, прибавив к нему закулисный хор.[3]) Но мысли о мистерии „Земля и небо“ не клеились; не клеился и „Стенька Разин“... Мысль о том, не пора ли кончать свое композиторское поприще, преследовавшая меня со времени окончания „Сказания о Китеже“, не оставляла и здесь. Вести из России подтерживали беспо-

[1]) В Вене Н. А. был на представлении „Золота Рейна“ и „Мейстерзингеров“. Сильное впечатление, вынесенное им от исполнения и в особенности от музыки „Мейстерзингеров“, впервые услышанной здесь целиком и в сценическом воплощении, ярко выражено в письме Н. А. к сыну А. Н. Р.-К. Отрывки из этого письма напечатаны в Русской Молве.

[2]) Эти романсы—„Гопак“, „По грибы“ и „Колыбельная“.

[3]) Кроме перечисленных работ Н. А. дописывал в Риве свою „Летопись“.

койное настроение,[1]) но я решил не покидать консерваторию, если к тому не вынудят обстоятельства, тем более, что письма Глазунова, принявшегося за партитуру 8-й симфонии, утешали меня. Я решил не расставаться с ним и с Анатолием, а в деле сочинения пусть будет то, что будет. Во всяком случае, я не хотел бы встать в нелепое положение „певца, потерявшего голос". Поживу—увижу...

Прожив спокойно в Риве около пяти недель, мы совершили путешествие в Италию и, посетив Милан, Геную, Пизу, Флоренцию, Болонью и Венецию, вернулись на две недели в милую Риву. Завтра мы покидаем Риву и уезжаем через Мюнхен и Вену в Россию.

Летопись моей музыкальной жизни доведена до конца. Она беспорядочна, не везде одинаково подробна, написана дурным слогом, часто даже весьма суха; зато в ней одна лишь правда, и это составит ее интерес

С приезда в Петербург, быть может, осуществится давно желанная мною мысль писать дневник. Продлится ль долго он, кто знает?..

Riva sul lago di Garda.
22 августа старого стиля 1906 г.

[1]) В письмах этого времени у Н. А. встречаются многочисленные отклики на политические события. Приводим три отрывка, особенно характерных для его настроения в эту пору. Из письма из Ривы к М. О. Штейнбергу от 16 июля: „Не верится мне в сколько-нибудь скорый исход и думается, что канитель еще долго протянется. Пусть лучше длинное crescendo приведет к хорошему *ff*, а не так, как часто бывает у Вагнера: нарастает, нарастает, да и скиснет и опять начинается cresc. от *pp*".

Из письма к С. Н. Кругликову от 27 июля из Ривы: „С роспуском Думы на первое время ничего не предвижу, кроме давления, а потом, конечно, нечто будет, хотя хроническая форма этого нечто совершенно изводит. Эгоистическое чувство говорит, что лучше бы после когда-нибудь, когда помрем, а теперь бы пожить еще спокойно и культурно, но сейчас становится совестно. Среди этой и предстоящей впереди смуты, разумеется, стараешься делать свое дело по возможности, но возможности все меньше и меньше ибо силы понемногу стареются".

Из письма к М. О. Штейнбергу от 7 августа из Флоренции: „Я большой скептик, а потому дела в России мне представляются весьма дрянными. У нас нет согласия, единства, все вразброд идет, поэтому нет успеха. Укорять обвинять друг друга мы умеем, а сделать что-нибудь толком нам не удается Все эти Свеаборгские, Кронштадские дела мне представляются преждевременными, необ'единенными общим планом, без расчета на свои силы. Сколько крови пролито!".

А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ

Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

(1906—1908)

Хронограф жизни Н. А. Римского-Корсакова за период, не вошедший в „Летопись моей музыкальной жизни" (сентябрь 1906 г. — июнь 1908 г.).

Составлен А. Римским-Корсаковым.

1906 г.

Возвращение из-за границы. „Садко" в Москве. Смерть В. В. Стасова. Начало „Золотого Петушка".

Сентябрь 1906 г.

Вернувшись из-за границы *в субботу 2-го сентября*, Н. А. сразу погрузился в свои обычные текущие дела (Консерватория, Беляевский Попечительный Совет и т. д.).

На следующий день по приезде Н. А. был у В. В. Стасова на вечере с Ф. И. Шаляпиным.

В понедельник 4-го состоялось заседание Беляевского Совета с участием Н. А.

16 сентября в Народном Доме—первое представление „Садко" (Дирекция Кирикова и Циммермана, дирижер Зеленый).

Из рецензии в Русск. Муз. Газете (Петровский?): „Крупный успех „Садко", обозначившийся на первых двух представлениях (16 и 18 сентября), прошедших при переполненном бесплатной и платной публикой театре, ясно показывает, чего должна держаться антреприза, которой сдают в аренду казенное и субсидированное учреждение").

Конец сентября, из письма С. Н. Кругликова к Н. А.: «В Большом театре прямо смута... для оркестра, хора и солистов, занятых в «Садко»; картина представляется так, что Вы виновник этого, что «Садко», Вами же отданный Федорову, опять-таки Вами отнят и передан Суку, после того, как Ф. сделано уже 10 репетиций».

25 сентября Н. А. в ответе С. Н. Кругликову сообщает: „Когда я узнал о приглашении г. Сука, то тотчас же высказал В. А. Теляковскому, что желаю, чтобы опера моя шла под управлением г. Сука. Когда же я получил от Федорова письмо, что он разучивает «Садко», то тотчас же написал фон-Боолю о том, чтобы

дать оперу мою г. Суку, которого я знаю как прекрасного капельмейстера, и что, ничего не имея против Федорова, ничего не могу иметь и за него, т. к. о его предшествующей дирижерской деятельности мне ничего не известно»...

О том же в письме Н. А. к С. П. Белановскому от 1-го октября: «Я полагаю, что ко времени первого представления Садко все треволнения улягутся и забудутся, и в конце-концов сам Федоров ничего не будет иметь против меня, тем более, что г. Сук наверно заслужит справедливое уважение артистов. Печатать же что-либо в газетах об этой истории я не собирался. Сук был у меня с партитурой и советовался о всех подробностях, почему я полагаю, что Садко пойдет согласно с моими намерениями».

27 сентября на Загородном, 28, начались обычные музыкальные среды. Их всегдашние посетители в этом и следующем сезоне: Н. И. Рихтер, Стравинские — Игорь Федорович и его брат Гурий Федорович, Н. И. Забела, М. О. Штейнберг, И. И. Лапшин, Бельские, Митусовы, Блуменфельды, А. П. Сандуленко и др.; частые— Оссовские, Стасовы, Комаровы, Черепнины, Лядов, Глазунов, Н. А. Соколов, Н. Д. Кузнецов и др.; более редкие—А. Зилоти, С. И. Танеев, А. Н. Скрябин и др.

Октябрь 1906 г.

4 октября: — оркестровка нового, более развитого конца «Кащея», сочиненного летом в Риве.

С 8 октября Н. А. участвует вместе с Лядовым, Зилоти, Репиным, Теляковским, Оссовским и др. в заседаниях юбилейного комитета по организации чествования А. К. Глазунова в связи с 25-тилетием его музыкальной деятельности. В эти же дни Н. А. навещает тяжело заболевшего В. В. Стасова.

10 октября: смерть В. В. Стасова; *11—13* панихиды по Стасове и его похороны. От Римских-Корсаковых возложен венок с надписью: «Лучшему другу».

11 октября окончена партитура «Дубинушки» в новой редакции (См. «Летопись моей муз. жизни», посл. стр.).

15 октября: в записной книжке датирован первый набросок темы Петушка: «Кири-ку-ку! царствуй лежа на боку».

24 октября: первое представление «Садко» в Большом театре. Спектакль продолжался с 8 ч. 10 м. до 12 ч. 35 м. После „Подводного" царства публика начала раз'езжаться.

2 ноября: первое представление «Царя Салтана» в театре Зимина в Москве (в течение сезона 1906/7 г. состоялось 24 представления этой оперы).

Из письма Н. А. к С. П. Белановскому от *6 ноября*: «Опера (Китеж) пойдет не ранее декабря, т. к. постановка Нерона очень затянулась и задержала все прочее. По случаю болезни Направника «Черевички» пойдут несколько позже, и «Китеж» вероятно опередит, т. к. идет под управлением Блуменфельда. Тем не менее, раньше дека-

бря нельзя ожидать его постановки, т. к. только теперь принялись усердно за репетиции».

8 ноября, из письма С. Н. Кругликова к Н. А.: «Большой театр скучно исполняет «Садко»... А у Зимина «Салтан» идет премило»...

15 ноября, на обычной среде у Римских-Корсаковых о сочинении «Петушка» говорится, как о вещи не только решенной, но и приводимой в исполнение. В дневнике В. В. Ястребцева под этим числом записано: «Н. А., повидимому, ужасно доволен, что снова сочиняет, хотя ему многое и мешает «надлежащим образом сосредоточиться».

25 ноября—первый Русский Симфонический Концерт под управлением Ф. М. Блуменфельда, в память В. В. Стасова (из соч. ему посвященных). Из произведений Н. А. исполнена «Шехеразада». По воспоминаниям В. В. Ястребцева, Н. А. огорчен неряшливым отношением оркестрантов к своей сюите.

26 ноября: на вечере у Римских-Корсаковых Шаляпин декламировал и пел «Моцарта и Сальери» (обе партии).

Декабрь 1906 г.

8 декабря — II Русский Симфонический Концерт (в 1 раз — 8 Симфония А. Глазунова).

13 декабря — на обычной среде у Римских-Корсаковых был С. И. Танеев и много играл (фортепианные произведения А. С. Аренского). Спор с С. И. из-за Аренского, музыкальную индивидуальность которого тот высоко ценил и любил.

13 декабря — репетиция «Китежа» на Мариинской сцене. Во II акте по желанию Н. А. отменены введенные им балалайки из-за неудовлетворительности эффекта. Колокола плохо интонируют. Сочинение «Петушка» продолжается.

14 декабря — сочинено первое действие до реплики царя в Думе «Честь Гвидонову уму»...

25 декабря — idem, до появления Звездочета.

1907 г.

Сочинение „Петушка". Юбилей А. К. Глазунова. Премьера „Сказания о невидимом граде Китеже". Поездка в Париж. Переписка по поводу „Снегурочки" в Opéra Comique и „Садко" в Grand Opéra. Окончание „Петушка" и его печатанье.

Январь 1907 г.

В течение 1907/8 г. регулярные занятия Н. А. с И. Ф. Стравинским, обыкновенно раз в неделю, по средам от 4—6.

1 января—сочинено появление Звездочета.

13 января — III Русский Симфонический Концерт. В программе среди прочих вещей романсы Н. А. «Нимфа» и «Сон в летнюю ночь», с сопровождением оркестра, в 1 раз (Н. И. Забела).

14 января—сочинение I акта доведено до слов «И забуду навсегда, что на свете есть беда».

14/27 января—в Париже под управлением Ж. Марти в 9-ом концерте Conservatoire National de Musique исполнена целиком вторая картина оп. «Садко» на французском языке и с французскими исполнителями. В программе – об'яснения M. Emmanuel'я.

В январе сочинена «Здравица» для юбилейного чествования А. Глазунова.

Январь 1907 г. По воспоминаниям Ястребцова, цитирующего слова Н. А., «Петушок как-то не клеится из-за всех этих концертов, юбилеев, репетиций» (репетиции «Китежа» в Мариинском Театре).

27 января—25-летие деятельности А. К. Глазунова.

30 января, из письма Н. А. к С Н. Кругликову: «Юбилейный концерт прошел прекрасно при полном зале. Программа была такова: I) Первая симфония (дирижер—я), затем 2) «Встреча» Лядова, с которой юбиляр вышел на эстраду. Начались приветствия. Было более 40 депутаций, подносивших адреса, венки и т. п.; адреса не читались; под конец прочитан длинный список телеграмм из России и заграницы... Юбиляр сошел с эстрады под звуки моей «Здравицы» (3), по требованию повторенной. Затем шла 8 Симфония (4) под управлением Зилоти, и в заключение Шаляпин в качестве приветствия пропел с оркестром «Вакхическую песнь».

Из отчета Русск. Муз. Газеты (1907 г. № 5-6): „На эстраду выходит Н. А. Римский-Корсаков. Он хочет дирижировать I Симфонию, но это не легко сделать сразу. Долгими, горячими и веселыми аплодисментами публика показывает, как бесконечно ей дорог и мил этот высокий, худощавый старик, строгий и серьезный". После Симфонии: „Шествие открывает Н. А. Римский-Корсаков. Изменив свою обычную походку в какую-то неестественно замедленную, долженствующую быть торжественной поступь, он тихо движется к юбиляру во главе Комитетской группы. Несколько коротких слов: „Постановили учредить стипендию Вашего имени", передается адрес и затем — самый великолепный и значительный момент юбилея—долгий, продленный, повторяемый поцелуй, которым закончил свое приветствие Н. А."

Февраль 1907 г.

3 февраля днем, генеральная репетиция «Китежа» в Мариинском театре.

7 февраля (в день выборов в первую Государственную Думу)—первое представление «Сказания о невидимом граде Китеже»; представление началось в 5 мин. девятого, окончилось в 20 мин. первого. Капельмейстер — Ф. М. Блуменфельд, сценическая постановка В. П. Шкафера. Главные исполнители: Кузнецова, Ершов, Филиппов, Лабинский. Начиная с первого акта вызовы и овации. Коллективный венок от друзей, отдельный от И. Ф. и Е. Г. Стравинских.

8 февраля: приветствие от Ц. А. Кюи по поводу «Китежа»: «Разобрался вчера в значительной степени и, разумеется, к моему вящему удовольствию. Оригинальное и замечательно цельное произведение. Хвала Вам. Ваш Ц. Кюи».

В ближайшие дни вслед за премьерой — отзывы ежедневной прессы: в распространенной в то время газете «Русь» рецензент рекомендует выпустить 2-ой акт, как наименее подходящий к общему характеру произведения, а 3-й соединить с 4-ым, при чем из последнего оставить только сцену смерти Февронии и появления призрака, из заключительной же картины сделать краткий апофеоз... (В. Коломийцев, «Русь» 1907 г. № 44).

Отзыв В. Г. Каратыгина в мартовском № «Золотого Руна»: «В общем, несмотря на обилие длиннот и эпизодов в общерусском стиле, «Сказание о Китеже» — драгоценный и оригинальный вклад в сокровищницу русской оперной литературы».

19 февраля—Смерть В. В. Бесселя в Цюрихе.

Март 1907 г.

6 марта Н. А. минуло 63 года.

8 марта—из письма к С. Н. Кругликову: «Петушка» продолжаю, хотя имею на то мало времени. День рождения провел нехорошим способом. Сестра Н. Н.—М. Н. Соколова скончалась, накануне хоронили проф. Толстова [1]), на другой день В. В. Бесселя, сегодня М. Н.».

15 марта — смерть в Ницце композитора П. И. Бларамберга, старинного приятеля Н. А.

17 марта — юбилейное торжество в честь А. К. Глазунова в Спб. Консерватории.

21 марта—закончен первый акт «Золотого Петушка» (партитура).

Март—апрель—переписка и личные переговоры с С. П. Дягилевым о поездке в Париж на русские концерты и о предполагаемых оперных постановках на сцене Grand Opéra.

Из письма Дягилева без даты: «Я не теряю надежды на Ваше участие в Париже. При всех бесконечных трудностях, которые представляет это дело, нельзя работать без мысли о поддержке со стороны любимого и дорогого учителя. Подумайте, как Вы опечалите нас отказом и еще более—какой вред Вы принесете делу, которому Вы выразили Ваше сочувствие. Ради бога согласитесь на нашу просьбу. Путешествие это не будет для Вас томительно, мы окружим Вас всеми возможными заботами о Вас, будем к Вашим полнейшим услугам, а Вы нам сделаете величайшее одолжение и поможете нам, как *никто* другой помочь не может».

В ответ на настойчивые уговаривания С. П. Дягилева, Н. А., в конце концов, послал ему свое согласие, выразив его юмористически в форме известной прибаутки: «ехать, так ехать— сказал попугай, когда кошка тащила его из клетки».

---

[1]) В. П. Толстов (1843—1907)—проф. фортепьяно.

Апрель 1907 г.

2 апреля—закончен клавир 1 акта «Золотого Петушка».

В марте-апреле в Консерватории готовится постановка «Кащея Бессмертного» и 2-го акта из «Царской Невесты».

9 апреля—генеральная репетиция «Кащея» и 2-го акта «Царской Невесты».

10 апреля—idem, представление. Дирижер М. Г. Климов.

18 апреля—в присутствии В. И. Бельского, М. О. Штейнберга, И. Ф. Стравинского и домашних исполнялось первое действие «Золотого Петушка». Играл по рукописи М. О. Штейнберг.

20 апреля, из письма Н. А. к С. Н. Кругликову: «Первое действие «Петушка» кончил в партитуре и значительно подвинул второе начерно; теперь придется (из-за от'езда в Париж) приостановиться...»

В конце апреля—при участии Н. А. совещание у В. А. Теляковского по поводу новой постановки «Жизни за царя». Оперу решено исполнять по изданию М. П. Беляева, вышедшему под редакцией Н. А. и А. К. Глазунова (в 1907 г.).

28 апреля, из письма Н. А. к С. Н. Кругликову: «Сегодня уезжаю в Париж; все мои тоже».

Май 1907 г.

В Париже в течение мая состоялось 5 русских концертов (3, 6, 10, 13, 17, мая ст. ст.): Cinq Concerts Historiques Russes donnés sous le Patronage de la Societé des grandes auditions musicales de France. В четырех из этих концертов были исполнены произведения Н. А. Вот их перечень: 1) «Ночь перед рождеством», движущиеся музыкальные картины, 2) Вступление к 1 акту и 2 песни Леля из «Снегурочки», 3) «Ночь на горе Триглаве», 4) Сюита из «Царя Салтана», и 5) Интродукция и сцена подводного царства из «Садко».

Первые три номера были проведены Н. А. лично, последние два — Артуром Никишем.

Французские газеты в бесчисленных статьях и заметках, посвященных блестящей затее Дягилева, приветствуют новое появление Н. А. перед парижской публикой.

14 мая, по инициативе К. Сен-Санса — раут в зале Плейеля. После небольшого концерта Общества Старинных Инструментов — завтрак в честь гостей.

В театре Шатле, под управлением Рих. Штрауса с оркестром Колонна, идут спектакли его «Саломеи». На одном из них присутствовал Н. А.

На вечере у Колонна Н. А. встретился с Р. Штраусом. Дальше обмена несколькими незначительными словами это знакомство не пошло. Н. А. была известна фраза, сказанная Штраусом по поводу русской музыки («Мы уже не дети»).

А. Н. Скрябин в присутствии Н. А. и ряда других музыкантов (Рахманинов, Глазунов, Блуменфельд, Гофман и др.) показывал свою поэму «Экстаз». Мечты Скрябина о «Мистерии» и музыка «Экстаза» оставили в Н. А. впечатление болезненной эротики. «Уж не сходит ли он с ума», полу-шутя говорил Н. А.

Попытка видных представителей русского общества вовлечь Н. А. в орбиту «высочайших» покровителей русской музыки, находившихся в то время в Париже, — в. кн. Марии Павловны и в. кн. Павла Александровича, кончилась неудачей. Н. А. не пожелал пойти ни на раут у в. князя, ни в ложу в. княгини в Théâtre de l'Opéra, несмотря на любезные зазывания.

С 1 мая Н. А. вышел из состава «Попечительного Совета о русских композиторах». К такому решению Н. А. побудило сознание важности иметь в составе Совета делового человека. Своим преемником Н. А. назначил Н. В. Арцыбушева. Деловая связь Н. А. с Попечительным Советом поддерживается лишь через Н. В. Арцыбушева, обращающегося к Н. А. за советом в отдельных вопросах (напр., по поводу концертных программ).

24 мая Н. А. вернулся из Парижа.

30 мая, из письма Н. А. к А. К. Глазунову: «Приезжал Альтшулер (дирижер симфонических концертов в Нью-Йорке. А.Р.-К.) и был у меня... Ваши «Средние века» он исполняет в таком порядке частей: IV, II, III, I, находя, что для американцев так лучше. 3-ю Симфонию Вашу играют с купюрами(!) для американских граждан. Все это мало его рекомендует. Вообще, «нет правды на земле», хотя это тоже неправда, ибо правда на земле существует, но только в науке и искусстве. Наука—не для нас с Вами, а искусство по нашей части. Дорогой, вернитесь к чистому искусству, только в нем Вы обретете правду и сами будете поступать по правде, т. е. без ошибок и недоразумений».

Июнь 1907 г.

В начале июня Н. А. переехал на лето в имение «Любенск», по Варшавской ж. дор., в 15 верстах от ст. «Плюсса».

13 июня, из письма Н. А. к сыну Михаилу Николаевичу: «Любенском мы все восхищаемся и все время говорим о том, что и как будем делать, когда он будет наш, т.-к. покупка его нами в сущности решена... Я даже чувствую некоторое беспокойство от того, что задаток не дан. Дети и мама строят всякие хозяйственные планы, а я слушаю с восхищением»...

Того же числа, из письма к Ястребцеву: «О «Петушке» думаю все эти дни, инструментую второе действие, конец которого еще не сочинен, а III действие обдумываю помаленьку»...

14 июня, из письма А. К. Глазунова к Н. А. из Folkstone (Англия): «Мне поручено частным образом запросить Вас, как бы Вы отнеслись к принятию докторства в Оксфорде или Кембридже, для чего следует приехать самому. От себя прибавлю,

что церемония далеко не утомительная и речей говорить не надо».

20 июня, из письма Н. А. к А. К. Глазунову: «Письмо Ваше из Folkstone получил. Вот моя просьба к вам: от звания доктора Оксфордского или Кембриджского Университета я решительно желаю уклониться, во 1-х, потому, что не считаю какие-либо почетные звания подходящими для композиторов вообще и меня в частности (б. м. это мое чудачество, но уж пусть будет так): во 2-х, потому, что в Англию я приезжать не намерен. Ссылаясь, разумеется, только на второй мотив, устраните от меня грозящее мне предложение, поблагодарив тех, кто дал Вам поручение, от моего лица, за лестное и почетное, по их убеждению, намерение».

В июне-июле, переписка с И. Ф. Стравинским по поводу его фантастического скерцо («Пчелы»), окончательно оформленного позднее, во время занятий Стравинского с Н. А. зимою 1907/8 г.; также по поводу исполнения сюиты «Фавн и пастушка» в Русск. Симф. Концертах.

С конца июня переписка с директором Opéra comique — Alb. Carré по поводу предполагаемой постановки «Снегурочки» в Париже. A. Carré сообщает о своем намерении приехать в Петербург или Москву в предстоящем сезоне — посмотреть постановку «Снегурочки» на русской сцене. В дальнейших письмах он жалуется на чрезвычайные требования Бесселя, на его нежелание продать театру материал и указывает на возможный отказ от постановки, если Бессель будет упорствовать в своих требованиях. Эти недоразумения еще не ликвидированы в октябре, как видно из письма того же Carré от 15/X 1907 г.

С апреля по конец августа тянется переписка Н. А. с С. П. Дягилевым по поводу проекта постановки «Садко» и «Бориса» на сцене Grand Opéra в Париже и *урезок* в них. Еще в письме от *19 апреля* Д. писал Н. А.: «Не забудьте, что в. кн. Владимира я должен убедить, что наше предприятие полезно с национальной точки зрения; министра финансов, что оно выгодно с экономической точки зрения, и даже директора театров, что оно принесет пользу для императорской сцены. И сколько еще! И как это трудно».

Из письма С. П. Дягилева от *5 июня 1907 г.*: «Я все же решаюсь в будущем мае предпринять постановку «Садко» и «Бориса» в Париже, в Grand Opéra. «Садко» предполагаем дать с французами и по французски (Садко—Alvarez), «Бориса» же—пока по русски с Шаляпиным и Собиновым».

Из письма его же от 11 июня: «Русские при этой постановке (Садко) должны быть—капельмейстер, режиссер, декоратор и костюмер. Этого не мало — вся организация в наших руках».

Из письма от 17 июля «Раз уже зашел вопрос об этом самом сложном и самом трудном деле, я пожалуй, даже, предпочитаю письменно Вам изложить свой взгляд на него, ибо при свидании Ваша обаятельность, Ваш авторитет, наконец, Ваша «божественная» сторона, так затемняют Вашу «человеческую», что я знаю, что буду робеть, и

не скажу половины того, что думаю... Переходя к «Садко»—боже, как это трудно—буду опять стоически искренен и упомяну о том, что́ я позволяю себе меньше любить в этой, наравне с «Русланом» лучшей русской сказочной опере». Далее идут сообщения о возможных по мнению Дягилева сокращениях в «Садко». «Вы видите», прибавляет Д., «что вопрос не в купюрах, а скорее в обработке... Слушать оперу от 8 до 12 *французы абсолютно не способны*. Даже их собственному «Пелеасу» они не могут простить его длины и в начале 12 часа откровенно бегут из театра, что производит убийственное впечатление».

Из письма от 11 августа: «Как мне надо, как хочется Вас видеть. Сколько я приготовил «слез и молений», сколько умных и неопровержимых доказательств. Вы только себе представьте, как я буду Вас гипнотизировать доводами о том, что действительно «самое рациональное» (это ваши слова) оставить Любаву в России, что картина в ее комнате не увеличивает интереса действия, что в сцене торга две ее фразы, прерывающие хор на корабле, могла бы спеть часть женского хора, и что конец антракта после подводного царства как будто нарочно кончается в As-dur для того, чтобы совершенно естественно перейти в Des-dur-ный заключительный гимн на фоне стилизованного, прекрасного ясного пейзажа, с горящими куполами славного Новгорода и широким разливом реки Волховы»...

Из письма Н. А. к С. П. Дягилеву (в архиве Н. А. сохранился черновик не датированный): «Очевидно, мои *трогательные* письма не могут тронуть Вас с Вашей театрально-политической точки зрения. Крепость, с которой Вы держитесь на ней, достойна лучшей участи. Вы говорили, что без моего совета не решитесь приступить к «Садко», но совет мой не при чем, так как Вы составили твердый план действий, ранее всяких моих советов, и план, от которого уклониться не намерены. Уверяю Вас, что у меня есть тоже точка зрения театрально-художественная, с которой сбить меня невозможно. Раз замешивается в деле национализм Владимира Александровича и расчеты министра финансов — является необходимым успех во что бы то ни стало. Для меня же существует лишь художественный интерес, и к вкусу французов я остаюсь совершенно равнодушным и даже, наоборот, хочу, чтобы они меня ценили таким, каков я есть, а не приспособленным к их обычаям и вкусам, которые отнюдь не закон. Я выписал себе партитуру Садко и, просмотрев ее, пришел к тому выводу, что в произведении этом все закономерно, и что могут быть мною допущены лишь те купюры, которые делаются на Мариинской сцене. Не только упразднение последней картины или ее большей части недопустимо, но и из'ятие образа Любавы наравне недопустимо. Если слабосильной французской публике во фраках, забегающей на некоторое время в театр, прислушивающейся к голосу продажной печати и наемных хлопальщиков—Садко в его настоящем виде тяжел, то и не надо его давать»...

26 августа, из письма С. П. Дягилева: «Постановку «Садко» не я придумал, а меня просила о том дирекция. Остается последняя

комбинация—дать несколько картин из «Садко» *без купюр и каких-либо изменений* (кроме указанных Вами для Парижского театра), чтобы так и было сказано, напр.: I, II, IV и VI картины из оперы-былины „Садко"... Эту последнюю комбинацию, как не наносящую вреда ничьим интересам и ничего в опере не изменяющую, я и предложу Messager и Broussan, выразителем мнения которых я являюсь до сих пор перед Вами".

Конец июня—письмо от парижского издателя Leduc'a с запросом об издании учебника гармонии на французском языке. Переписка по этому делу продолжалась с июня по декабрь и закончилась изданием учебника в переводе Дорфмана. Вот французское заглавие этого издания: Traité d'harmonie théorique et pratique de N. Rimsky-Korsakoff. Alph. Leduc, Paris, s. a.

30 июня: Alb. Carré просит разрешить передать роль Леля тенору, ссылаясь на нелюбовь французов к travesti. Н. А. на этот запрос ответил решительным отказом.

Июль 1907 г.

2 июля, из письма Н. А. к В. В. Ястребцеву: „Золотого Петушка" сочиняю усердно и сегодня окончил черновик II действия... Надпях примусь за писание партитуры II действия;—это наиболее приятная часть творчества. Само сочинение черновика как-то удручает, беспокоит, чувствуешь себя неудовлетворенным и куда-то спешишь, что в конце-концов утомляет до-нельзя. При отделке и оркестровке, наоборот, чувствуешь удовлетворение в том, что сочинение принимает законченную форму, которая и есть цель самого сочинения. А что может быть лучше оркестровой партитуры? Когда же ее пишешь, то и гармония, и ритм, и мелодический ход третьестепенного голоса, словом, все должно быть ясно и закончено... Между тем, душа спокойна, что нить сочинения уже соткана, и так или иначе, сочинение существует..."

3 июля: инструментовано начало II акта «Петушка».

9 июля: idem, до слов „Ответь мне зоркое светило".

10 июля: idem, до слов „Что за песня, примечай-ко".

10 июля: из письма И. Ф. Стравинского к Н. А. из Устилуга: „Страшно был рад Вашему письму и рад был еще раз убедиться в Вашем отношении ко мне и к моим работам. На меня это сознание, что Вы постоянно интересуетесь моими сочинениями, действует удивительно благотворно, и мне хочется много и усердно работать...

16 июля: II действие инструментовано, до слов „Первой страсти поцелуи, где вы, где вы...?"

17 июля: idem, до слов „Веселят уста царицы".

18 июля, из письма Н. А. к М. О. Штейнбергу: „Эскиз второго действия кончил и в настоящее время пишу партитуру оного, но довольно медленно, со значительным трудом и предварительными черняками. Всего пока готово 60 страниц"...

Из письма И. Ф. Стравинского из Устилуга от *половины июля*: „Вчера получил от Вас письмо с пре-лестным и пре-радостным для меня известием [1]). Я ликую! Мысленно низко кланяюсь своим благодетелям и Вам, Н. А. дорогой, *сугубо*... Вы мне пишете сколько Вы сочинили из Золотого Петушка. *На старости лет довольно медленно идет.* Ох если бы я на молодости лет мог так быстро работать, как Вы—это было бы недурно".

19 июля: «II действие инструментовано до слов„ Бледной, легкой и сквозной".

21 июля, из письма Н. А. к М. О. Штейнбергу: „Летним местопребыванием особенно доволен: дом стоит на относительно высоком месте, прекрасный вид на озеро, огромный сад, сирень в изобилии, а в данную минуту роскошно цветущие жасмины и душистые пионы... После переезда я долго не мог втянуться в сочинение и инструментовал пока, хотя и начерно, некоторую часть II действия, но в настоящую минуту начало подвигаться и сочинение, т.-е. окончание II и III действия—в намеках и отрывках.

Додона надеюсь осрамить окончательно. Однако, вряд ли удастся довести оперу до конца в партитуре за это лето,—работы много, а чуть ли не треть лета прошла... Здесь много получено мною вырезок из газет, присланных из Парижа; в общем, все благоприятны. Досадую на Р. . . . . , который в беседе с Кашкиным, напечатанной в московской газете, высказался неодобрительно об оркестре Ламуре, Никише и т. д. По моему это и неверно, и бестактно..."

Того же числа: II действие „Петушка" наоркестровано до слов: „Рой летит".

22 июля: idem, до слов „Как дойдешь ты до востока..."

В конце июля—начале августа: переписка с В. И. Бельским по поводу мысли, подсказанной А. Н. Римским-Корсаковым, об окончании оперы на послесловии Звездочета (См. дальше).

Август 1907.

2 августа—10 час. 45 м. вечера закончен черновик III акта.

6 августа—II действие „Петушка" наинструментовано до слов „Ах, зачем и вспоминать".

8 августа—idem, до слов „Как Додон плясать пойдет."

9 августа—пляска G-dur.

9 августа, из письма к сыну М. Н. „Ты не можешь себе представить, в каком я постоянном волнении нахожусь все лето: квартирный вопрос, покупка Любенска и предстоящая Володе воинская повинность волнуют меня несказанно... Все эти неразрешенные вопросы не дают мне покоя, тем более, что на старости лет становишься мнителен и боязлив более, чем во время оно.

---

[1]) Речь идет о включении сюиты „Фавн и Пастушка" Стравинского в программу Русск. Симф. Концертов сезона 1907—8 г.

Таким образом усиленное и ускоренное сочинение „Золотого Петушка" является средством отвлечься и забыть волнующие вопросы".

10 августа: III действие „Петушка" наинструментовано до слов Шемаханской царицы „А я здесь пока присяду".

11 августа: idem, до слов „Пойте, славьте жениха".

Из письма А. К. Глазунова к Н. А.: „Спасибо, что Вы не покидаете Консерватории, с одной стороны, и не лишаете Вашей поддержки, с другой".

В этот же день получено письмо от В. И. Бельского, с ответом на мысль о послесловии в „Петушке": „Я всегда восставал против послесловия в „Петушке" и именно для того, чтобы его избегнуть, постарался пристроить слова „сказка ложь, да в ней намек"... в начале оперы. Я расчитывал на серьезное впечатление (пожалуй даже на тяжелое) от последней сцены и хора, я боялся, что всякое обращение к зрителям уничтожит реальность только-что пережитых событий и повернет их в шутку. А между тем, здесь плохая шутка. Но, очевидно, эта мысль не вполне отвечает Вашей природе, которая глубоко постигает даже самое мрачное, но всегда предпочитает ему светлое: у Вас в этом вопросе положительно потребность сгладить мрачное впечатление и закончить оперу шутливым аккордом. Ин, будь по-Вашему".

13 августа: II акт „Петушка" инструментован до конца.

14 августа: начата инструментовка III акта.

15 августа: idem, до слов „Коли бьют нас, так за дело".

18 августа: idem, до слов: „Для тебя мы родились и семьей обзавелись".

19 августа: idem, появление Звездочета до слов царя Додона „Подь поближе, что прикажешь?"

20 августа: idem, до слов „Полно, знаешь ли кто я".

20 августа, из письма Н. А. к А. К. Глазунову: „Я усердно пишу партитуру „Зол. Петушка" и нахожусь в середине 3-го акта, хотя этот акт пишу несколько эскизно, т.-е. не выписывая удвоения в форте, ударные также не всегда выписываю. Ленив стал и откладываю это до города, а здесь хочу довести партитуру в таком виде до конца".

21 августа: idem, до слов царя Додона „Знай же, как со мною вздорить".

22 августа: idem, до „Клеванья".

23 августа: idem, до слов народа „Если это все не сон".

24 августа: idem, до слов „Как же быть нам без царя".

Конец „Золотого Петушка" имеет несколько пометок: 25 авг. (1 ч. 45 м.), 26 авг. (11 ч. 45 м.). На эпилоге пометка 28 авг. и наконец 29 августа „когда все было кончено".

На заглавном листе партитуры пометка (позднее при гравировке тщательно вычеркнутая): „Славная песня, сват! Жаль, что голову в ней поминают не совсем благопристойными словами" (цитата слов Винокура из „Майской Ночи". А. Р.-К.).

Отсутствие заболевшего В. П. Шкафера побудило Н. А. просить В. А. Теляковского отложить осенние спектакли „Китежа" до октября.

Но Теляковский ответил на это отказом, ссылаясь на необходимость перед отправкой „Китежа“ в Москву дать его абонентам.

Сентябрь 1907 г.

С 2 по 6 сентября: Н. А.—в городе; 4-го он был на представлении „Китежа“ за кулисами.

10 сентября: закончен клавир II действия „Петушка“.

19 сентября: Н. А. окончательно переехал в город.

20 сентября, из письма к С. Н. Кругликову: „О „Петушке“ можете сообщить в газете: опера - небылица в 3-х действиях, либретто В. И. Бельского (по Пушкину). Партитура кончена. Работы еще много предстоит редакционной, издает Юргенсон“.

23 сентября: (из дневника В. В. Ястребцева): „Клавир „Петушка“ уже закончен. Последнее действие переложено в 3 дня“.

Октябрь 1907 г.

С октября по день смерти Н. А.—оживленная деловая переписка с Б. П. Юргенсоном.

6 октября, из письма Н. А. к С. Н. Кругликову: „Дягилев все еще в Париже, поэтому вопрос о постановке русских опер в Париже еще не вылился в окончательную форму. Намечен „Борис“ по-русски с Шаляпиным, с пропуском „Уборной Марины“ и „Под Кромами“, и четыре картины „Садко“ (1, 2, 4 и 6 или 2, 4, 5 и 6), по-французски, так как я на купюры не согласен, а для французов якобы необходимы короткие спектакли“.

Август, сентябрь, октябрь: в Мариинском театре идет „Китеж“.

6 октября, из письма Н. А. к С. Н. Кругликову: „Что за чепуху понаписали обо мне по поводу „Китежа“. Никакого предпочтения Москвы перед Петербургом я в виду не имел. Дирекции я отдал „Китеж“ с правом постановки в Петербурге и Москве; поэтому не могло быть вопроса о моем согласии на перевоз обстановки оперы из Петербурга в Москву, и если дирекция это делает, то это отнюдь меня не радует, так как постановка „Китежа“ в Москве при таких условиях исключает его из петербургского репертуара“.

В дальнейшем дирекцией решена переброска „Китежа“ в Москву в Большой театр.

С начала октября переписка с В. И. Суком по поводу предстоящей постановки „Китежа“ в Большом театре.

7 октября, из письма С. И. Мамонтова к Н. А.: „Я получил письмо от директора Opéra Comique, Carré об рисунках для постановки (Снегурочки). Соберу, что могу и пошлю... Если нужно помочь в постановке, я сам готов поехать. *Надо*, чтобы это было очень хорошо, чтобы это была настоящая победа“.

8 октября, из письма к В. В. Ястребцеву: „Всю неделю я проработал, не разгибая спины, кстати у меня приключился бронхит, который заставил просидеть несколько дней дома. Теперь выхожу. Сегодня в „Китеже" мотив колоколов был следующий (нотный пример, из которого видно, что в мотиве звона выпадали верхние la и do. А. Р.-К.), так как один из колоколов охрип, а другой осип".

11 октября, из письма Н. А. к С. П. Белановскому: „В нынешнем сезоне я отказался дирижировать, во-первых, в Московском Русском Музыкальном Обществе, во-вторых, в Керзинских концертах, поэтому должен равным образом отказаться и от предлагаемого Вами концерта; а делаю я это потому, что вообще покинул навсегда дирижерскую деятельность и отвык уже от нее. Если весенние Парижские концерты и представили для меня в этом отношении исключение, то в виду их *особой* исключительности. Но в Парижских концертах я продирижировал только своими двумя оркестровыми пьесами, а не целой программой, за которую я не взялся бы. Итак, не посетуйте на меня за отказ".

В половине октября подписано передаточное условие с фирмой П. Юргенсона на „Золотого Петушка".

В октябре московская артистка Салина обратилась к Н. А. с просьбой приехать в Москву продирижировать первым спектаклем „Китежа" в Большом театре—ее прощальным бенефисом. Н. А. ответил отказом.

В октябре Н. А. держит корректуру „Колыбельной" Мусоргского, оркестрованной в Риве летом 1906 г.

19 октября Н. А. закончил „Итальянскую песенку" для оркестра (Фуникула).

С конца октября—гравировка партитуры „Золотого Петушка".

30 октября сгорел театр Солодовникова в Москве.

31 октября на Загородном, 28 начались обычные нечетные среды.

Ноябрь 1907 г.

2 ноября, из письма, подписанного членами Квартета старинных инструментов (А. Казелла, Г. Казадезюс, М. Девилье и Э. Селли): „Je profite de cette occasion pour vous exprimer en mon nom et en celui de mes camarades, qui tiennent et signent cette lettre aves moi, toute l'admiration qu'a fait naître en nous l'audition de l'oeuvre merveilleuse qu'est „Sadko". Nous avons assisté avant hier à l'opéra de Moscou à la représentation de cette oeuvre geniale qui nous a très entousiasmé".

7 ноября: инструментованы обе вставки в сцену коронования Бориса (сочинены по просьбе С. Дягилева для парижской постановки).

9 ноября, из письма С. П. Белановского к Н. А.: «На последнем спектакле («Садко») присутствовали французские гости из Grand Opéra, опера прошла хорошо и при полном сборе».

Лапицкий работает над постановкой «Китежа» в Москве.

Выясняется, что перевод «Золотого Петушка» будет выполнен М. Д. Кальвокоресси.

11 ноября в № 45 «Русской Музыкальной Газеты» напечатано мнение Н. А. об «упрощенной партитуре» (ответ на анкету).

В половине ноября Н. А. избран в члены-корреспонденты «Académie des Beaux Arts» на место, освободившееся за смертью Эд. Грига (сконч. 4 сент. в Бергене).

11 ноября, из письма Ц. А. Кюи: «Из всех учено-художественных учреждений это *несомненно* самое *почетное*. Членов-корреспондентов в отделе музыки всего 6. Из русских были Рубинштейн, Чайковский и я—как бы в утешение за катастрофу с «Flibustier». Вы четвертый. Этот выбор Вас ни к чему не обязывает».

25 ноября в № 47 «Русской Музыкальной Газеты» напечатан «Проект преобразования программы теории музыки и практического сочинения в консерваториях» (записка, поданная Н. А. в СПБ. Консерваторию еще в 1901 г., но впервые здесь опубликованная).

27 ноября: на репетиции концерта А. Зилоти проигрывалась «Неаполитанская песенка». Н. А. отменил ее исполнение, признав ее неудачной.

27 ноября: Попечительный Совет (Беляевский) присудил Н. А. Римскому-Корсакову премии за «Моцарта и Сальери» (700 р.) и за «Кащея» (1000 р.). Вместе с Н. А. премии на этот раз получили И. И. Витоль, С. И. Танеев и Н. Н. Черепнин.

В ответ на ироническое поздравление А. Т. Гречанинова Н. А. пишет: «По поводу сугубого Вашего поздравления «с удивительным открытием таланта, требующего поощрения», обращенного к Совету, распределяющему премии имени Глинки, спешу раз'яснить Вам, что Совет, в котором я сам состоял до 1 мая 1907 г., не находил и не находит возможным присуждать премии своим членам, о чем Советом было заявлено при начале его деятельности. Поэтому, во всяком случае, о каком-либо открытии—речи быть не должно».

3 декабря, из второго письма по тому же поводу: «Распределение премий этого года всецело лежит на ответственности Совета, в котором я уже не состою; но я, считая себя в данное время отрезанным *от дорогой мне семьи моих музыкальных друзей*, не хочу входить в оценку ее действий. Скажу лишь, что благодарен ей за премии, и что выбор ею моих двух вещей для меня приятен».

30 ноября — последнее представление «Китежа» в Петербурге перед отправкой в Москву.

Декабрь 1907 г.

12 декабря: представитель Частной московской оперы Зимина запрашивает Н. А. через Б. П. Юргенсона о возможности получить право первой постановки «Золотого Петушка», в случае отказа Дирекции имп. театров.

Декабрь — усиленные корректуры «Петушка» и различная деловая переписка.

В 20 числах декабря Н. А. перенес бронхит.

27 декабря—в Большом московском театре возобновлена «Снегурочка». Первое представление состоялось в бенефис Василевского. По сообщениям постоянного московского информатора Н. А., С. П. Белановского—спектакль был крайне вял и скучен: «Благодаря чествованию после 3-го акта..... спектакль очень затянулся (Ваша телеграмма была прочитана, конечно, первой и вызвала большие овации). В силу этого была выпущена целая картина (Сцена в лесу Мизгиря со Снегурочкой)»...

1908 г.

„Китеж" в Москве. Цензурные затруднения с „Петушком". „Снегурочка" в Opéra Comique в Париже. Болезнь. Смерть.

Январь 1908 г.

В начале января Н. А. вместе с Балакиревым, Глазуновым и Ц. Кюи избран почетным членом Московского отделения ИРМО.

8 января, из письма Н. А. к С. П. Белановскому: «Относительно Дункан скажу Вам, что я ее ни разу не смотрел. Вероятно она весьма грациозна, прекрасная мимистка и проч.; но что меня от нее отталкивает — это то, что свое искусство она навязывает и присоединяет к дорогим сердцу моему музыкальным произведениям, которые вовсе не нуждаются в ее сообществе и авторы которых на сие не расчитывали. Как я был бы огорчен, если б узнал, что г-жа Дункан танцует и мимически об'ясняет, например, мою Шехеразаду, Антара или Воскресную Увертюру. Музыкальные сочинения предназначенные для танцев и мимики, и должны сопровождаться таковыми, да при том при известной декоративной обстановке, а произведения, не предназначенные для сего, мимического истолкования не требуют, да оно и бессильно их истолковать. Вообще, мимика не есть самостоятельный род искусства и может лишь сопровождать слова или пение, а привязываясь непрошенная к музыке, только вредит последней, отвлекая внимание от нее».

12 января — VII абонементный концерт А. Зилоти в Мариинском театре, в котором исполнены «Увертюра на русские темы» и «Антар» в 3-ей редакции по рукописи, под управлением Зилоти.

В половине января оркестрован романс Мусоргского «Ночь».

19 января, из письма Н. А. к Б. П. Юргенсону: «Два экземпляра либретто («Петушка») сегодня направил Теляковскому для представления в драм. цензуру».

26 января в VIII абонементном концерте Зилоти исполнены «Море» Бородина и «Полководец» Мусоргского (И. В. Ершов) в оркестровке Н. А.

29 января, из письма Н. А. к В. И. Суку: «На пропуск сцены письма к Кутерьме в последней картине согласиться не могу. Об этом были разговоры и в Петербурге. Письмо Февронии есть кульминацион-

ный момент всего ее образа. Достигшая блаженства Феврония вспоминает и заботится о своем лютом враге и губителе Великого Китежа. Пусть слушатели вникают в это, а не относятся к последней картине оперы, как к апофеозу... На постановку «Китежа» и на 1-ое представление я приехать не могу вследствие занятий и интересных для меня концертов в Петербурге, где будут исполняться мои сочинения в 1-й раз. Первое же представление будет, к сожалению моему, испорчено юбилеем г-жи Салиной: во-1-х, юбилей соберет совсем особую публику, во-2-х, чествования, овации, чтение: «Глубокоуважаемая Надежда Васильевна» и т. д., совершенно выбьют слушателя из настроения и затянут спектакль до 1 часа ночи».

Конец февраля—M. Doré в письме (от 11 февраля нов. стиля), написанном по поручению Alb. Carré, просит указать русского дирижера, который мог бы провести «Снегурочку» в Париже в согласии с авторскими намерениями и требованиями. Н. А. в своем ответе указал на Н. Н. Черепнина.

29 января, из письма Н. А. к Б. П. Юргенсону: «В общем, переводом («Петушка») и я, и Бельский очень довольны: Кальвокоресси попал на настоящую дорогу».

31 января — в Киевском Городском Театре в бенефис хора и оркестра состоялось первое представление «Сказки о царе Салтане». Капельмейстер Е. Эспозито, постановка Н. Боголюбова.

Февраль 908 г.

2 февраля, из письма Н. А. к С. П. Белановскому: «Наднях я получил от фон-Бооля письмо с приглашением приехать на генеральную репетицию Китежа, имеющую быть в субботу 9-го февраля, т. к. первое представление предполагалось 12-го во вторник. Я ответил, что считая свое присутствие на генеральной репетиции малополезным, я предпочитаю приехать на 1 или на 2 оркестровых репетиции, предшествующих генеральной, на которых я мог бы, в случае надобности, сделать некоторые указания».

3 февраля в концерте Шереметева исполнены: «Свитезянка», «Песнь о Вещем Олеге», отрывок из «Псковитянки», «Колыбельная» из «Веры Шелоги» и «Испанское каприччио».

Конец января—начало февраля: усиленные репетиции «Китежа» в Большом театре.

Артисты и друзья ждут приезда Н. А. на первое представление.

9 февраля—I Русский Симфонический Концерт.

В начале февраля Н. А. получил от Б. П. Юргенсона первые экземпляры отдельного издания «Вступления» и «Свадебного шествия» (из «Золотого Петушка») и либретто.

12 февраля, из письма В. И. Суку: «Обстоятельства не позволяют приехать мне на «Китеж». С полным спокойствием и уверенностью доверяю его Вашему таланту и опытности. Постараюсь приехать на одно из последующих представлений, если таковые будут в великом посту».

15 февраля, первое представление «Китежа» в Москве на сцене Большого театра. Спектакль окончился в 12 ч. 45. м. Между 1 и 2 актом чествование Н. В. Салиной. В ближайшие дни хвалебные рецензии Н. Д. Кашкина и Ю. Д. Энгеля.

16 февраля, в Русск. Симфон. Концерте под управлением Ф. М. Блуменфельда, с огромным успехом исполнены «Вступление» и «Шествие» из «Золотого Петушка» (на программе сверх того 2-ая Симфония Бородина, «Море» А. Глазунова, «Фавн и Пастушка» И. Стравинского и три песни («Колыбельная», «По грибы» и «Гопак») Мусоргского в оркестровке Н. А.

18 февраля, из письма Н. А. к В. И. Суку: «Я *ни одной минуты* не сомневаюсь в том, что исполнение «Китежа» с музыкальной стороны, бывшей в Ваших руках, было прекрасно. То же я знаю *по многим отзывам и искренно благодарю за него* Вас. Что же касается до сценической постановки—тут дело другое: стилизация во втором действии есть дело не только нежелательное, но и недопустимое, и я буду просить о полной переработке этой постановки к будущему сезону... Мой «Китеж» *отнюдь не снят с репертуара* Мариинского театра из-за вопроса о скуке, длиннотах и т.-п. Напротив, на последнее представление нельзя было мест достать. Перевезена же опера в Москву по первоначальному плану Теляковского, задуманному им ранее постановки в Петербурге».

20 февраля, из письма к Б. П. Юргенсону: „Завтра пошлю Вам свое предисловие к клавиру и партитуре. От Теляковского имею сведения, что Петушка, повидимому, пропустят в драматической цензуре без изменений. В субботу в Русск. Симф. К. сыграны были вступление и шествие с превеликим фурором".

25 февраля, из письма А. Крупенского: „Драматическая цензура разрешила представления сочиненной Вами оперы „Золотой Петушок" лишь с исключением некоторых мест текста (все введение, заключение и 45 строк текста)".

Того же числа, из письма к Б. П. Юргенсону: „Итак, Петушок в России пойти не может. Изменять что-либо я не намерен. Быть может, он пригодится для Парижа. Впрочем, это зависит от успеха там „Снегурочки" и „Садко".

26 февраля, из письма к Б. П. Юргенсону: „Посылаю при сем ... экземпляр либретто в конец обезображенного цензурой. При просмотре Вы убедитесь, что все помарки сделаны зря, без всякой логики. Дело было так: драматическая цензура возвратила театральной дирекции либретто, разрешенное к представлению без всяких помарок, а на другой день потребовала либретто обратно и прислала назад с помарками. Кто-то подкузмил: Какая с.....: „на воре и шапка горит".

27 февраля, из письма Б. П. Юргенсону: „В. И. Бельский настаивает на том, чтобы я вместе с ним отправился к Бельгарду (Упр. по делам печати) и об'яснился по поводу цензурных указаний. Он считает, что следует поторговаться и кое в чем уступить, выяснив предварительно безумие цензуры, запрещающей зря и с плеча

вычеркивающей Пушкина. Я это сделаю, но в сильную обиду себя не дам, а разве что кое-что соглашусь подправить. Но я полагаю, что либретто следует продавать без изменений, а со сцены будут петь по цензурному во славу власти предержащей (чтоб не сказать более)".

29 февраля, из письма к Б. П. Юргенсону: „Повидимому сам Теляковский причиной придирчивости цензуры, указав оной на Москву и свирепость Вашего Гершельмана. Однако, по словам Теляковского, цензура перестаралась, запретив даже Пушкинские стихи. По этому поводу он уже имел об'яснение с Бельгардом, который оказался готовым итти навстречу в смысле ослабления цензурных требований. Мы втроем с Теляковским перечитали все вычеркнутое цензурой. Бельский тут же с'импровизировал некоторые изменения, на случай, если Бельгард будет упорствовать в некоторых пунктах. Все Пушкинские стихи Теляковский вызвался отстоять, равно как и введение целиком и заключение с заменой *кровавой* развязки *нежданною*. Вместо *новая* заря будет *белая*; кое-какие стихи смягчены, „царствуй лежа на боку" остается. Завтра Теляковский будет иметь свидание с Бельгардом, и окончательно выяснится форма, под которою пьеса будет разрешена к представлению. Теляковский решает неотложно ее ставить в Москве и желает теперь же приступить к разучке и заготовке декораций с помощью Коровина".

Март 1908 г.

3 марта, из письма С. Н. Кругликова к Н. А.: „После первого московского представления „Китежа" я его, если можно, еще больше полюбил, чем после знакомства с ним в Мариинском театре. С музыкальной стороны здесь он вышел и тоньше, и яснее, и выпуклее... Словом, я наслаждался во всю, восприняв обильную дозу красоты и несравненной поэзии. Последняя картина рая умилила меня и приковала просто к месту... Не досадуйте, родной, на стилизацию режиссера Михайлова. Пусть он в ней несколько преувеличил вообще и напрасно применил ее ко второму акту; но музыка от того не пострадала, взяла свое, и лучшие из москвичей перед ней преклонились. Искренно говорю это, нисколько не лукавя. А уж как был бы рад, если бы мне удалось своими сообщениями разгладить морщины на Вашем челе".

5 марта, письмо С. И. Мамонтова, в котором он сообщает о заказе костюмов для „Снегурочки" в Тульской губернии и о своем желании поехать в Париж „donner un coup de main".

6 марта Н. А. исполнилось 64 года.

В разговорах Н. А. жалуется, что сердце у него стало слабеть (одышка, дыханье не полной грудью и пр.).

8 марта—после III Русского Симфонического Концерта, на котором исполнялась, между прочим, I-ая симфония М. О. Штейнберга, за ужином на Загородном, 28, в присутствии друзей пили за здоровье жениха и невесты (М. О. Штейнберга и Н. Н. Р.-К.).

Из письма Н. А. к Б. П. Юргенсону от того же числа:

«Дело с драматической цензурой обстоит так: Теляковский переговаривается с Бельгардом, и некоторые стихи, на которых мы с Бельским настаивали, напр., Пушкинский стих «царствуй, лежа на боку», всетаки не пропускаются. Введение дозволено абсолютно, заключение абсолютно запрещено (?!!?). В цензуре даже плохо читать умеют: они прочли, что заключение говорит Додон, а не Звездочет. Чорт знает, что за идиоты! Вследствие всего этого Теляковский (тоже хорош!) вызвал Бельского к себе, и последний внес еще новые замены нескольких моментов текста и в том числе совершенно новый текст для заключения. Таким образом, Теляковский вновь переговорил с Бельгардом и, надо надеяться, они на чем-нибудь и помирятся, и пиеса к представлению будет дозволена. Однако, если цензура и на новое, совершенно безобидное заключение не согласится, тогда и я не соглашусь и возьму свое либретто назад, а цензуру осрамлю в газете; всему есть предел. Буду надеяться, что этого не случится. О последовавшем сейчас же Вас уведомлю. . . . . .

Возвращаясь к цензурному вопросу, считаю, что ни в клавире, ни в либретто никаких изменений делать не должно. Клавир и партитура должны остаться в оригинальном виде на вечные времена, а либретто тоже сохранить следует. В старинном романе Поль де Кока маменька обязывает дочку всегда вместо слова amour употреблять слово topinambour *); ну так пусть и у нас на сцене будет».

10 марта, из письма Б. П. Юргенсона: „Сочувствую искренно Вашему негодованию на цензуру и ее истерические требования, но надеюсь, что удастся найти какой-нибудь компромисс“...

В марте В. А. Серов в два сеанса в один и тот же день написал для С. П. Дягилева известный карандашный портрет Н. А. На замечание, сделанное кем-то из близких, что портрет имеет характер иконописного лика, В. А. Серов выразился: „Так и надо, пускай французы на него молятся“.

В марте—усиленные корректуры „Золотого Петушка“.

14 марта, из письма к Б. П. Юргенсону: «Последние изменения, сделанные Бельским, одобрены цензурой, и либретто будет возвращено дирекции с разрешением»...

19 марта Н. Н. Черепнин заходил проститься с Н. А. перед отъездом в Париж на постановку „Снегурочки“.

25 марта, из письма Н. А. к Б. П. Юргенсону: «Затребовала ли Дирекция имп. театров клавиры и хоровые партии для Московского Большого театра?

В либретто все надлежащие переделки для драматической цензуры сделаны и подписаны Бельским. Окончательно все это дело взял в руки Теляковский, но тем не менее о нем до сих пор ничего не слышно. Продается ли либретто, и если да, то выслано ли оно в Петербург?»...

---

*) Земляная груша.

27 марта—концерт Н. И. Забелы; в программе, наряду с другими вещами, вокальные произведения Н. А. (в том числе „Привет солнцу“ из „Золотого Петушка)“.

28 марта,—из письма Н. А. к Б. П. Юргенсону: «Сегодня я получил корректуру партитуры половины II акта и 1 экземпляр клавира, за который весьма благодарю, находя издание прекрасным. Удивляюсь, что Дирекция имп. театров до сих пор не потребовала клавиров для московской оперы. Если они хотят ставить действительно «Петушка» в будущем сезоне на Большом театре, то пора бы к этому приступать; ведь надо бы начать готовить хор, да и о выборе солистов подумать, ведь они музыки и в глаза не видали. Впрочем, ныне в Дирекции думают только о декорациях и художниках Коровине и Головине»...

Того же марта, из письма Н. А. к Б. П. Юргенсону: «Вчера в своем концерте г-жа Забела спела с большим успехом песню Шемаханской царицы из II акта по рукописи. Песню эту следует иметь в виду, как отдельный нумер для издания; но начало и конец ее только теперь определились окончательно в моем представлении, и потому потребуется для отдельного издания иметь особые доски . . . . . .

Прошу также передать Вашему многоуважаемому корректору, чтобы он не ставил такого множества вопросительных знаков в листах, где необходимость поправок очевидна, а попросту бы поправлял; ведь я не Рихард Штраус какой-то, и заведомо фальшивой гармонии не сочиняю, и полагаю, что сочинения мои нельзя обвинять в нелогичности. Пусть вопросительные знаки он ставит только тогда, когда действительно что-либо неясно или непонятно или требует с моей стороны раз'яснения»...

Апрель 1908 г.

8 апреля, официальное письмо в. князя Владимира Александровича, как покровителя Дягилевского комитета, с приглашением посетить спектакли „Бориса Годунова“ в Париже

14 апреля, из письма Н. А. к Б. П. Юргенсону: «Сегодня получил Вашу посылку. Издание клавира прекрасное; благодарю за него и за присылку авторских экземпляров»...

В апреле—несколько писем Н. Н. Черепнина из Парижа о разучивании и инсценировке „Снегурочки“ в Opéra Comique *).

Из письма Н. Н. Черепнина от 9 апреля нов. ст.: „Прежде всего скажу Вам, что общее отношение *всех* к „Снегурочке“ чрез-

*) Мы приводим довольно значительные выдержки из интересных и живых писем Н. Н. Черепнина, не только считаясь с их об'ективным историческим интересом, но прежде всего потому, что они несомненно вошли одним из существенных и определяющих моментов в душевное содержание Н. А. *за последний месяц его жизни*, частью отвлекая его сознание от тяжкого предчувствия надвигающегося конца, частью понятным образом волнуя его авторское сознание и тем как бы подливая масла в огонь, с каждым днем приближавший его к роковому исходу.

вычайно деловитое и вполне серьезное, и что вряд ли я ошибусь, если скажу, что такой тщательной, детальной и солидной подготовки оперы я еще не наблюдал.

„Но когда пойдет первый спектакль—это совершенно неизвестно, ибо, хотя все артисты поют уже все наизусть и отчасти прошли и сцену, хотя оркестр играет уже теперь очень тонко (кстати сказать, оркестр действительно первоклассный и работать с ним—наслаждение), но il y a un grand *но*—до сих пор я еще не слышал хоров,—ибо они еще не готовы».

Из письма Н. Н. Черепнина от 12 апреля нов. ст.: „Рюльман счел себя чрезвычайно обиженным, что Карэ передал мне дирижировать репетициями, и добился того, что будет их вести все сам, также как и представления конечно, при чем моя роль сводится к наблюдению за точностью и верностью его исполнения, и все мои указания, считаясь как бы авторскими, исполняются свято и с величайшей готовностью.

Теперь о постановке: по ближайшем исследовании оказалось, что декорации к „Снегурочке" написаны французским художником—Жюиссак, или как-то в этом роде, а не Рерихом; что касается Саввы Мамонтова, то им, как говорится, и не пахнет, а ставит оперу сам Карэ. Из декораций я видел только Пролог, в котором было одно чрезвычайное идиотство, отмены которого после долгих разговоров мне удалось добиться. Дело в том, что после об'яснения Весны с Морозом—во время пения закулисного хора—провод Масляной, до выхода хора на сцену—пейзаж зимы, кстати сказать, очень мило написанный—внезапно изменяется на plein été с задней завесой в виде цветущих долин Венгрии из последнего акта Раймонды с кудрявыми кустарничками на склоне, подернутых голубоватой дымкой высоченных гор. И в эту-то прелесть вваливаются берендеи со своими санями. Не правда ли, это было бы не плохо!

Теперь, слава богу, этого не будет, и весь Пролог пойдет в зимнем пейзаже.

Затем я должен сказать, что ближайшим советником Карэ и, ma fois, злым гением постановки является некая старуха в огромной шляпе по профессии maitre de ballet.

В виду этого на первых сценических репетициях танцовали всюду. Я даже начал сомневаться, не балет ли „Снегурочка", и только путем величайших усилий удастся, я думаю, вытравить эту мерзость.

Хор, провод Масляницы, несмотря на Ваше категоричное указание, был поставлен, как балетный №: под As-dur'ную музыку вылетало 12 пар кордебалета, причем „эта дама" указывала пьянисту скорость движения, а следовательно и темпы хоров, и балет все время плясал. После долгих обсуждений удалось отменить всю эту кошмарную ерунду и восстановить верные темпы.

Пока я здесь, я буду как пес сторожевой охранять „Снегурочку", но кто их знает не придумают ли они без меня чего, ибо видно, что спектакля мне не дождаться... По моему, раньше середины мая она не будет готова.

Вообще говоря, музыкальная часть несомненно будет на должной высоте, да и сценическая,—если отбросить эти идиотические плясы, которые я надеюсь вывести окончательно,—тоже не без вкуса»...

Из письма Н. Н. Черепнина от 16 апреля нов. ст.: „С каждым разом мне больше нравится Рюльман. Он теперь уже совершенно как дома в опере, великолепно знает партитуру, совершенно овладел ритмами и добивается очень тонкой нюансировки от оркестра, который прямо бесподобен. К тому же он в постоянном общении со мною, исполняет точно и сейчас же все мои намерения, и мы с ним работаем чрезвычайно дружно.

Еще раз повторяю, дорогой Николай Андреевич, что „Снегурочка" в весьма надежных руках, и что вероятно самое лучшее что будет по части исполнения—это оркестр . . . . . .

Что меня немного приводит в уныние, это—хоры, хотя их дрессируют усиленно и ежедневно:—и мало-то их, и поют низко, а Карэ все приналегает на игру и создает этим затруднения лишние,—когда и без того трудно».

Из письма Н. Н. Черепнина от 20 апреля нов. ст.: „Вчера опять была большая сидячая оркестровая репетиция „Снегурочки", и со стороны музыкальной опера можно сказать, что начинает налаживаться. Хуже всего идет финал оперы—его и учили-то меньше и пожалуй не так детально.

Третьего дня в первый раз видел 3-й и 4-й акт со сценой и был удручен: прежде всего насчет хоровода. Когда я им показал, как водят хороводы (для этого пришлось лазить на сцену), я вернулся полюбоваться эффектом в залу,—и, о ужас! мои дамы задвигались столь быстро и суетливо, что вышло прямо какое-то grand rond из кадрили, — притом, пользуясь паузами в пении, они визжали.—Что-то из этого будет. Затем la dame blanche из Avenue Boildieu поставила танец шутов с тамбуринами, с знойной красавицей-цыганкой во главе (она же человек-змея, ибо, перегибаясь во время танца, легко может глодать свои пятки), притом, несмотря на то, что музыка аттакируется прямо vivace, под начало ее процессия шутов медленно и степенно выходит и кланяется царю,—и потом уже, когда добрая треть танца сыграна, принимается за работу. Но какую!!! Все это было бы смешно, если бы не было обидно и глупо.—Отчего, когда мы ставили Манон или вообще что-либо, требующее известной подготовки в смысле стиля, у нас всегда эта подготовка оказывается налицо, или по крайней мере мы ее ищем. Эти же господа считают возможным до нашего русского быта доходить теми же способами, как Тяпкин-Ляпкин до сотворения мира.

При мне будут еще три репетиции „Снегурочки", из коих одна в четверг—целиком вся опера с оркестром и со сценой.

После чего я собираюсь покинуть Париж и лично Вам передать более подробно мои впечатления, при чем повторяю, что все, что от меня будет зависеть, я постараюсь сделать и удержать, но считаю, что касательно музыкальной части главное уже сделано, и опера более или менее на рельсах, по части же сцены—я и сам в ней не очень силен"...

10 апреля (канун первого припадка) утром, за завтраком, у Н. А. был А. К. Лядов. Днем Н. А. заходил к Глазунову. Вечером, до глубокой ночи, вел с М. О. Штейнбергом разговор о руководстве к инструментовке.

В ночь с 10 на 11 апреля (в ночь на великую пятницу) первый тяжелый припадок удушья (angina pectoris).

14 апреля получен из Москвы от Юргенсона клавир „Петушка".

В ночь с 15 на 16 апреля второй припадок удушья (кислород, морфий). Врачами предписан полный покой и строгий диэтический режим. Посетители к Н. А. не допускаются.

18 апреля консилиум с участием проф. Сиротинина.

21 апреля, из письма Надежды Николаевны Р.-К. к С. Н. Кругликову: „К несчастию газеты не соврали: Н. А. действительно серьезно заболел сердечной астмой. У него было 2 сильных и очень мучительных припадка удушья. Первый был на страстной неделе. Еслиб он после него поберегся и дал бы себе полный покой, то весьма вероятно, что второго припадка бы не было или по крайней мере он не наступил бы так скоро. Но Н. А. так привык к подвижности, к деятельности, что несмотря на все старания его нельзя было заставить полежать и никого не принимать. И вот на святой, со вторника на среду, сделался второй припадок, после которого он очень ослабел. Тут уже доктора (был консилиум из трех) абсолютно запретили ему всякие движения, занятия и приемы гостей, и он послушался. Сегодня 6-й день, что он не выходит из спальни, лежит или сидит в кресле и ничем не занимается; курить совсем бросил, кофе не пьет и мяса не ест... Вся семья окружает его и старается своим уходом сделать все, что только в ее силах. Сегодня мы все ожили, так как он чувствует себя лучше. Но ужасно страшно за будущее. Как устранить все вредные влияния, избежать всяких волнений и возбуждений, которые могут вызвать возобновление припадков?"

24 апреля Н. А. начинает понемногу просматривать корректуры „Петушка".

25 апреля врачом разрешено по одному свиданию в день. Первым был принят А. К. Глазунов.

Телеграмма от С. П. Дягилева и Ф. М. Блуменфельда из Парижа о том, что сделанные Н. А. вставки в „Борисе" „звучат идеально".

27 апреля, из письма Н. А. к Б. П. Юргенсону: «Я действительно хворал; в настоящую минуту мне значительно лучше, но для окончательного поправления мне предписан полный покой. Корректуру партитуры жду и исправлю ее по мере сил и возможности при содействии близкого мне человека и великолепного музыканта М. О. Штейнберга.

Тетрадку с французским текстом от Бельского раздобуду.

Еще до болезни я виделся с Теляковским. Он сказал мне, что цензурованное либретто «Петушка» находится в Москве у фон-Бооля, который будет показывать его Гершельману. Если последний поморщится или вздумает что-либо сокращать или изменять, то Теляковский не даст «Петушка» в Москве, а поставит его через

сезон в Петербурге. Все это выяснится около первого мая. Как это все скучно и глупо».

В конце апреля Н. А. неоднократно посещают, Лядов, Глазунов, Кюи, Бельский, Ястребцев и др.

Май 1908 г.

В начале мая—просмотр корректур „Петушка". Занятия по „Руководству" (Основы инструментовки).

2 мая, из письма Н. Н. Р.-К. к С. Н. Кругликову: „Н. А. очень окреп, ходит, хотя и тихими шагами, по всем комнатам, занимается делами, принялся опять за учебник инструментовки. Кашель у него совершенно прошел, сердце работает лучше, опухоль в ступнях ног почти прошла. Опасения докторов насчет почек оказались напрасными"...

Альфред Казелла в письме из Парижа сообщает о блестящем успехе „Вступления" и „Шествия" из „Петушка", исполненных под его управлением оркестром Колонна.

7 мая, первое представление „Снегурочки" в Opéra comique.

6 мая, из письма Н. фон-Бооля: „Что касается Вашей последней новой оперы, то она в репертуар будущего сезона не вошла. Мне кажется, что Владимир Аркадьевич*) хочет поставить ее на Мариинском театре в Петербурге".

8 мая телеграмма из Парижа: „Suis heureux vous annoncer grand succés „Snegourotschka" Albert Carré"; также телеграмма Ф. Блуменфельда из Парижа о блестящем успехе „Бориса".

9 мая акт в Консерватории. Николин день. У Н. А. множество посетителей, большинству которых отказано в приеме из-за его усталости.

10 мая, из семейного письма Н. А.: „Со мною все благополучно . . . я чувствую себя изрядно, только по утрам дышется немного тяжелее".

Переезд в Любенск задерживается из-за ремонта дома.

13 мая и в последующие дни: корректура „Бориса" для издания Брейткопфа и Гертеля, занятия по „Руководству".

8 мая н. с., из письма Ф. М. Блуменфельда из Парижа: „Ведь это же история: то, что мы переживаем! 1) Воскр. 17 репет. „Бориса". 2) Вт. 19—I-ое представление „Бориса". 3) Среда—20 генер. реп. „Снегурочки". 4) Четв. 21—II предст. „Бориса". 5) Пятн. 22—I предст. „Снегурочки" и т. д... в двух театрах Парижа две русских оперы на одной неделе!!! Жаль Стасова нет! Вот бы кто восчувствовал все сие!!! не дожил старик, а ведь много камней им положено в основание этого памятника русской музыки".

В середине мая отзвуки парижской постановки в русских газетах.

16 мая, из письма Н. А. к Б. П. Юргенсону: «Что Вы скажете на следующую мою мысль. Я думаю сделать небольшую оркестровую сюиту из Золотого Петушка, вроде той, каковая у меня имеется в моей Ночи перед Рождеством.

*) В. А. Теляковский.

В сюиту эту должны войти также Вступление и Шествие, уже изданные Вами и еще некоторые отрывки: начало II акта, пляска, конец II акта, начало III и т. п. Сюита будет иметь форму сплошной пиесы без перерыва, довольно длинной . . . . . .

Когда издание партитуры моей оперы будет закончено, то какая судьба постигнет экземпляр последней (3-й) корректуры, скопляющийся у Вас. Если он Вам окажется тогда совершенно ненужным, то не пришлете ли его мне в мое вечное потомственное владение. Я всегда имел обыкновение дарить корректуры партитур своим ученикам (хотя бы по-актно). Злоупотребления из этого выйти не может, а ученики большей частью люди неимущие и никогда 150 рублей за партитуру не заплатят. Пишу Вам об этом с тем, чтобы Вы высказались мне на эту тему совершенно откровенно»...

17 мая, из письма Б. П. Юргенсона: «Ваша мысль составить сюиту из «Золотого Петушка» мне очень нравится, и мы с удовольствием ее издадим».

20 мая, из письма Н. А. к Б. П. Юргенсону: «Вчера я разговаривал по телефону с Теляковским, который только-что вернулся из-за границы. Золотой Петушок в Москве действительно не пойдет; но он имеет намерение дать его в Петербурге, быть может в предстоящем сезоне 1908—09 г., вместе с Сказкой о Царе Салтане или вместо последней, или Зол. Петушка он даст в сезоне 1909-10, а Сказку о Царе Салтане в предстоящем сезоне. Все это, по его словам, зависит от художников Коровина и Головина *) и выяснится в весьма непродолжительном времени, о чем он мне немедленно сообщит, а я сообщу Вам. Мне же кажется что и Салтан и Золотой Петушок оба могут не пойти в предстоящем сезоне. Теляковский несомненно хочет поставить и то и другое, но он опутан паутиной, которую плетут художники и чиновники. Во всяком случае Золотой Петушок свободен для Зимина в Москве, еслиб последний пожелал его ставить. Не можете ли Вы, Борис Петрович, с своей стороны предложить его Зимину. Дело в том, что в прошлом году Зимин спрашивал меня, что я пожелаю, чтобы он поставил; так как Золотой Петушок был отдан мною имп. театрам, я просил его поставить мою Ночь перед Рождеством. Зимин обещал и не сделал. Кроме того я просил поручить моего Салтана дирижеру Куперу,—он мне в этом отказал. По всему этому мне не хотелось бы просить его или предлагать ему освободившегося «Петушка». Предлагая «Петушка» с Вашей стороны Зимину, Вы можете сослаться на меня.

Сейчас получил Ваше письмо от 17 мая. Благодарю Вас за готовность предоставить мне отработанные корректуры партитуры и за желание издать сюиту, о которой буду помышлять летом»...

21 мая: переезд в Любенск.

30 мая, из письма В. А. Теляковского: «Что касается «Золотого Петушка», то дело обстоит неблагополучно. Московский генерал-

*) Ох, уж эти мне художники.

губернатор против постановки этой оперы и сообщил об этом в цензуру, а потому, думаю что и в Петербурге будут против».

2 июня, из письма Н. А. к С. Н. Кругликову: «Во-первых, спасибо, голубчик, за поздравление и за участие, высказанное по случаю моей болезни. Из письма Надежды Николаевны Вы знаете, что я в Петербурге было уже совсем поправился, т.-е. ходил по всем комнатам, пил, ел, как следует порядочному человеку и занимался по скольку возможно; все это, конечно, с значительной долей осторожности. Переезд в деревню совершен был благополучно, и я даже не чувствовал себя усталым, но в первую ночь со мною вновь сделался припадок удушья, хотя и не столь сильный, как предыдущий, но после которого вновь пришлось лежать и сидеть в кресле более недели и вообще быть на положении больного и слабого. В настоящую минуту я снова поправился, не только выхожу на балкон, но и в сад, при чем хожу медленно и в малом количестве. Третий припадок навел меня на печальные размышления, что несмотря на лечение и предосторожности, от ненавистных припадков я оказываюсь далеко не застрахован. Ну, что-ж делать!

Начал заниматься; постараюсь подвинуть давно задуманное Руководство или заметки по оркестровке.

Радуюсь, что «Золотой Петушок» Вам нравится. Сожалею, что начали не с 1-го действия, а там ведь есть кое-что: Звездочет, сны Додона, переполохи, сценка с попкой и т. д. Послезавтра Надина свадьба, запросто, по деревенски. Время хорошее; сирень, акация, яблони в цвету; погода только изменчива.

4 июня: свадьба М. О. Штейнберга и Н. Н. Римской-Корсаковой в деревенской церкви в им. Крицы. Н. А. в церкви не присутствовал.

5 июня: припадок не особенно сильный.

6 июня, (за два дня до смерти) из письма Н. А. к Б. П. Юргенсону: „Я возмущен сообщением В. А. Теляковского, которое привожу дословно выпискою из его письма ко мне:“... Что же касается Золотого Петушка, то дело обстоит неблагополучно. Московский генерал-губернатор против постановки этой оперы и сообщил об этом в цензуру, а потому думаю, что и в Петербурге будут против». Как Вам это нравится. Вот что наделал Теляковский и его советчик художник Коровин, напугавший его московским пугалом. Нечего и думать разговаривать с Зиминым после всего этого. Пожалуй с Киевом ничего не выйдет. Не попробуете ли толкнуться в Париж через посредство Кальвокоресси“.

В ночь с 7 на 8 июня после короткой, но сильной грозы с ливнем—последний припадок удушья и смерть.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1.

Три записки Л. И. Шестаковой.

Дорогой Николай Андреевич,

Не думала писать, но так обрадовалась, найдя все желаемое Вами, что захотелось сообщить; к тому же, рывшись в бумагах, я нашла наброски, которые Вам, может, будут не лишними, а потому не худо бы в свободную минуту часов в 10 или 11 утра побывать у меня.

Ваша Л. Шестакова.

8 сентября, 1895 г.

М. А. Балакирев в первый раз ездил в Прагу в 1866 г. в июне месяце по просьбе моей поставить там на сцене „Руслана". Но возвратился в конце июля, не успев в этом деле. В сентябре этого же года, получив рекомендательное письмо от В. И. Ламанского к Ригеру в Прагу, я отправилась туда 16-го числа, и с помощью последнего дело о постановке „Руслана" было решено в несколько часов. 21-го декабря, в том же году М. А. Балакирев, взяв с собою все рисунки декораций, костюмов и аксессуаров, сделанные по моей просьбе Горностаевым, вторично поехал в Прагу и занялся там постановкою „Руслана" и „Жизни за царя". Наше желание было, чтобы „Руслан" шел в первый раз на сцене 3-го февраля—в день кончины брата, но это почему-то не удалось, а первое представление „Руслана" в Праге было 4-го февраля 1867 г. под дирижерством М. А. Балакирева.

Стелловский не позволил мне издать партитуру „Руслана". После смерти Стелловского я уладила дело об издании „Руслана" с его наследниками и поручила все переговоры с Редером в Лейпциге об издании этой партитуры В. П. Энгельгардту. Переговоры начались летом 1876 года, а в ноябре этого же года Балакирев, Римский-Корсаков и Лядов принялись за приготовление к печати и обыкновенно все приготовленное приносили ко мне. Я отсылала исправленное ими в Лейпциг, а получаемые оттуда корректуры передавала им. Первый печатный экземпляр партитуры „Руслана" я получила из Лейпцига 10-го ноября 1878 года и на другой же день, 11-го ноября, я пригласила сотрудников и Баха *) на вечер. Мы все вместе порадовались, выпили бокал в память брата за ужином, и я искренно поблагодарила всех их и поздравила с окончанием дорогого дела. В 1880 году по условию, сделанному с Г. Гаке, фирмою Стелловского была издана в Петербурге партитура „Жизни за царя".

ПРИЛОЖЕНИЕ № 2.

Пять абонементных концертов Бесплатной Музыкальной Школы.

I.

1869 г., 26-го октября, в 1½ по полудни в зале Дворянского Собрания.

1) Увертюра „Фауст" . . . . . Рих. Вагнера.
2) Сцена в церкви, отрывок из музыки к „Фаусту", для соло, хора и оркестра (в 1-ый раз) . . . Шумана. Партию Гретхен исполнит г-жа Ю. Ф. Платонова, партию Злого Духа—Г. П. Кондратьев.
3) Фантазия для фортепьяно с оркестром на темы из „Ruines d'Athènes" Бетховена (в 1-ый раз) . Листа.
4) „1000 лет", музыкальная картина для оркестра . . . . . Балакирева.
5) Отрывки в оперы „Оберон" . . Вебера.
   а) Хор эльфов; б) хор царедворцев калифа.

*) В. В. Стасова.

6) 5-я симфония (c-moll) для оркестра. . . . . Бетховена.

II.

1869 г., 2-го ноября, в 1½ по полудни, в зале Дворянского Собрания.

1) Увертюра к оп. „Ифигения в Авлиде“ с окончанием Рих. Вагнера. . . . . Глюка.
2) Концерт для виолончели с оркестром a-moll (в 1-ый раз) . . . . Шумана. Партию виолончели исполнит К. Ю. Давыдов.
3) „Иван Грозный“, музыкально-характеристическая картина для оркестра (в 1-ый раз) . . . . Ант. Рубинштейна
4) Романсы с аккомпаниментом фортепьяно будет петь г-жа А. А. Хвостова:
   а) Lied der Braut . . . . . Шумана.
   б) Еврейская песня: Сплю, но сердце мое чуткое не спит . . . . Римского-Корсакова.
   в) Песнь Лауры из оп. „Каменный гость“ . . . . . Даргомыжского.
5) Отрывки из монодрамы (драмы для одного лица) „Лелио“ . . Берлиоза.
   а) Эолова арфа (оркестр); б) Фантазия на „Бурю“ Шекспира (хор и оркестр).
6) Увертюра к драме Шекспира „Сон в летнюю ночь“ . . . . . Мендельсона.

III.

1869 г., 16-го ноября, в 1½ час по полудни, в зале Дворянского Собрания.

1) Отрывки из оратории „Легенда о св. Елизавете (в 1-ый раз) . Листа.
   а) Вступление (оркестр); б) марш и хор крестоносцев (оркестр и

хор); в) смерть св. Елизаветы (соло и хор). Партию соло исполнит г-жа Ю. Ф. Платонова.

2) Эпизод из былины „Садко", музыкальная картина для оркестра. . . . . Римского-Корсакова.

3) Третий концерт (на голландские темы) Es-dur для фортепьяно и оркестра. . . . . Литольфа. Партию фортепьяно исполнит Ф. О. Лешетицкий.

4) 1-ая симфония B-dur для оркестра Шумана.

IV.

1869 г., 30-го ноября, в 1½ час по полудни, в зале Дворянского Собрания.

1) Увертюра к трагедии „Кориолан". Бетховена.

2) 1-ый концерт (Es-dur) для фортепьяно с оркестром. . . . . Листа. Партию фортепьяно исполнит Н. Г. Рубинштейн.

3) Отрывки из неоконченной волшебно-комической оп. „Рогдана" . Даргомыжского.
а) Хор дервишей; б) хор волшебных дев Рогданы.

4) Пьесы для фортепьяно:
а) Колыбельная песнь . . . . Ласковского.
б) Романс . . . . . Чайковского.
в) Восточная фантазия „Исламей" Балакирева. Исполнит Н. Г. Рубинштейн.

5) Симфония C-dur для оркестра . Фр. Шуберта.

V.

1870 г., 2 го марта, в 1½ час по полудни, в зале Дворянского Собрания.

1) Два эпизода из музыки к „Фаусту" Ленау для оркестра . . . . . Листа.
а) Ночное шествие; б) Вальс Мефистофеля.

2) Интродукция из оп. „Руслан и Людмила“ (без сокращений) . Глинки.
Партию баяна исполнит В. М. Васильев.

3) 9-ая симфония для оркестра, хора и соло. . . . . Бетховена.
Партии соло исполнят: г-жи Ю. Ф. Платонова, Е. А. Лавровская, гг. В. М. Васильев, И. А. Мельников.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 3.

1876 года, 3-го февраля, в 8 ч. вечера, в зале Городской Думы.

1.

1) Увертюра к трагедии „Кориолан“ Бетховена.
2) Отрывки из мессы h-moll . . . Баха.
a) „Kyrie eleison“ (в 1-ый раз), b) ария „Qui sedes“ — исполнит г-жа Кадмина; c) хор „Crucifixus“; d) хор „Donna nobis“ (в 1-ый раз).

2.

3) Отрывки из оратории „Самсон“ . Генделя.
a) Хор израильтян „В надзвездный край“; b) ария Далилы с женским хором „Склонись к моим моленьям“ — исполнит О. А. Скальковская; c) хор израильтян „Бог Авраама“; d) ария и хор филистимлян „Дагон великий“, соло исполнит О. А. Скальковская; e) ария и хор израильтян „Израиль, плачь“, соло исполнит г-жа Кадмина; f) речитатив и хор израильтян „Слава вечная“; g) заключительный хор „Пойте господа“.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 4.

1876 года, 23-го марта, в 8 ч. вечера, в зале Городской Думы.

1) Увертюра к трагедии „Король Лир“ . . . . . Балакирева.

2) Хор из последнего действия оп. „Князь Игорь“ (в 1-ый раз). . Бородина.

3) Романс из 3-го действия оп. „Вильям Ратклифф“ . . . . . Кюи.
исполнит г-жа А. Н. Молас.

4) Соло для фортепьяно исполнит Д. И. Климов.

5) Два хора из неоконченной волшебно-комической оп. „Рогдана“ Даргомыжского.

a) восточный хор отшельников

b) хор девушек княжны Рогданы (инструментован Римским-Корсаковым).

6) Рассказ из 4-го действия оп. „Борис Годунов“ . . . . . Мусоргского.
исполнит В. И. Васильев.

7) Романсы: a) „На холмах Грузии“ Римского-Корсакова.

b) „Сиротка“ . . . . . Мусоргского.

c) „Приди ко мне“ . . Балакирева.
исполнит г-жа А. Н. Молас.

8) Хор „Татарская песня“ . . . . Кюи.

9) „Камаринская“, фантазия для оркестра . . . . . Глинки.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 5.

Exposition Universelle de 1889.

Auditions Musicales

Palais du Trocadéro

Le samedi 22 juin a 2 heures précises

Premier Concert Russe

Cent musiciens sous la direction de

Rimsky-Korsakow.

PROGRAMME

Première partie

1. Ouverture de „Rousslan et Ludmilla". Glinka.
2. Dans les steppes de l'Asie centrale, tableau musical . . . . . Borodine.
3. Allegro du 1er concerto de piano avec orchestre . . . . . Tschaikowsky. Exécuté par M. Lavrow.
4. Antar, 2e symphonie, d'après un conte arabe . . . . . Rimsky-Korsakow

Deuxième partie

5. Ouverture sur des thêmes russes . Balakirew.
6. Marche solennelle . . . . . Cui.
7. A. Impromptu . . . . . —
   B. Intermezzo en si b. majeur . . Liadow.
   C. Prélude en si mineur . . . . . —
   D. Novellette en ut majeur . . . . —
   Exécutés par M. Lavrow
8. Fantaisie sur des airs Finnois . . Dargomijsky.
9. „Stenka Razine", poème symphonique exécuté sous la direction de l'auteur Glazounow.

Palais du Trocadéro
Auditions Musicales

Le samedi 29 juin a 2 heures préci es

Deuxième Concert Russe
Cent musiciens sous la direction de
Rimsky-Korsakow.

Première partie

1. 2e Symphonie en fa dièse mineur sous la direction de l'auteur . . Glazounow.
   I. Andante maestoso. Allegro.
   II. Andante.
   III. Allegro vivace.
   IV. Intrada. Andantino sostenuto. Finale-Allegro.
2. Concerto pour piano et orchestre . Rimsky-Korsakow
   Exécuté par M. Lavrow.
3. Kamarinskaya, Fantaisie sur les thêmes russes . . . . . Glinka.

Deuxième partie

4. A. Marche Polovtsienne.
   B. Danses Polovtsiennes.
   De l'Opéra le Prince Jgor . . . Borodine.
   (Les Polovtsi étaient une peuplade sauvage de race Turque, en Russie au XIIe siècle).
5. „Une nuit sur le Mont-Chauve" tableau musical . . . . . Moussorgsky.
6. A. Mazurka en sol bémol majeur . Balakirew.
   B. Barcarolle . . . . . Tschaikowsky.
   C. Etude en la majeur . . . . . Blumenfeld.
   Exécutées, par M. Lavrow.
7. 1er Scherzo pour orchestre . . . . Liadow.
8. Capriccio Espagnol . . . . . Rimsky-Korsakow

ПРИЛОЖЕНИЕ № 6.

а) Открытое письмо в редакцию газеты „Русь".

М. Г. В № 52 уважаемой газеты вашей помещено краткое изложение мыслей, выраженных мною на заседании Художественного Совета Консерватории 24 февраля,—мыслей о желательности более широких полномочий для Художественного Совета. Находя сообщение это недостаточно полным, спешу передать его с большею точностью. Говоря вкратце, мною было высказано: 1) что местная дирекция И. Р. М. Общества, в 60-х годах давшая жизнь Консерватории, поддерживавшая ее в течение многих лет материально и выхлопотавшая ей устав, в последующие годы, в силу того же устава, оказывается по составу своему началом случайным и лишь косвенно соприкасающимся с музыкальным искусством; 2) что для Консерватории, представляющейся для меня в данную минуту учреждением взрослым и созревшим, назрела потребность в изменениях устава с целью дать Консерватории полную самостоятельность, при которой местная дирекция окажется лишней бюрократической инстанцией между нею и главной дирекцией И. Р. М. Общества, а также с целью установить правильные отношения между директором Консерватории и Художественным Советом, дав последнему большую самостоятельность и более широкую деятельность. Я предлагаю Консерватории настаивать на этом, с надеждою, что и дирекция местного отделения окажет ей в этом помощь, а не противодействие. В заключение мною выражена мысль, что Художественный Совет вряд ли откажется от большей самостоятельности и более широкой деятельности, а дирекция—от более частого содействия такого учреждения, как Художественный Совет. Пусть же они совместно выработают в ближайшем будущем надлежащее постановление, с которым и войдут в дирекцию местного отделения и в главную дирекцию И. Р. М. Общества.

Н. Римский-Корсаков.

б) Открытое письмо директору петербургской консерватории.

Милостивый Государь Август Рудольфович!

Движение, выразившееся в забастовке учащихся высших учебных заведений, коснулось и петербургской консерватории,

которая по задачам музыкального образования несомненно к ним примыкает. С самого начала этого движения я, вместе с некоторыми другими моими сотоварищами, словом и делом принимал все меры к умиротворению движения и успокоению умов. Когда тем, не менее, движение разрослось, консерватория была временно закрыта, до 28 февраля. На Художественном Совете состоявшемся 24 февраля, я был в числе 27-ми преподающих, подавших голос за закрытие консерватории до 1-го сентября. Тем не менее, распоряжением дирекции петербургского отделения императорского Русского Музыкального Общества консерватория оказалась лишь временно закрытой до 15 марта. В виду предвидимых беспорядков, могущих вновь возникнуть с открытием консерватории,—беспорядков, при которых нормальное течение занятий немыслимо,—я вновь настаивал на том, чтобы срок закрытия консерватории продолжился до 1-го сентября, как это было постановлено большинством голосов Художественного Совета. В данную минуту, когда забастовка высших учебных заведений есть совершившийся факт, с которым считаются профессора и правительство, консерватория, руководимая дирекцией Музыкального Общества, стала в отдельное ото всех учебных заведений положение и не в пример прочим решила (вопреки постановлению Художественного Совета) начать занятия с 16-го марта. Предвидимые последствия осуществились: сегодня, после 11 часов утра, консерватория оказалась окруженной конной и пешей полицей, рассеявшей учеников, желавших войти внутрь здания. В консерваторию пропускали по билетам, заранее розданным ученикам, желающим продолжать занятия; таких учеников явилось лишь незначительное количество (около 10-ти человек). Так было сегодня, так будет завтра, послезавтра и т. д. Забастовавшие ученики предоставлены распоряжению полиции, а не забастовавшие—охраняемы ею же. Возможно ли правильное течение занятий при подобных условиях? Я нахожу его невозможным; то же находят многие другие преподающие. Консерваторское начальство—директор, инспекция дирекция Музыкального Общества—смотрят иначе, не смущаясь тем, над чем задумывается правительство. Возможен ли какой-либо успех художественно-музыкального дела в учреждении, где постановления Художественного Совета не имеют

значения, в учреждении, в котором, согласно уставу, музыкальные художники подчинены дирекции, т.-е. кружку любителей дилетантов, в учреждении, в котором директор выбирается, согласно тому же уставу, не на срок, а представляет собою начало несменяемое; наконец в учреждении, совершенно равнодушном к участи своих учеников в вопросах воспитания? Все вышеприведенные положения устава и действия консерваторской администрации я нахожу несовременными, антихудожественными и черствыми с нравственной стороны и считаю долгом своим выразить свой нравственный протест.

Петербург, 16-го марта [1905 г.].

Н. Римский-Корсаков.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 7.

Открытое письмо в дирекцию СПБ. отделения И. Р. М. Общества.

Согласно официальному сообщенному мне постановлению дирекции, принятому на заседании 19 марта 1905 года я, на основании п. 5 § 14 устава консерватории и § 55 устава И. Р. М. Общества уволен от должности профессора консерватории вследствие того, что „публично, в резкой форме и с извращением фактов заявил протест против деятельности дирекции, направленной к восстановлению в консерватории приостановленных занятий, что явно препятствует стараниям дирекции водворить в консерватории спокойствие и правильное течение учебной жизни"; и потому дирекция „считает дальнейшую (мою) профессорскую деятельность невозможной".

Если в открытом письме директору консерватории мною указано на 27 голосов, высказавшихся за закрытие консерватории до 1-го сентября, а на самом деле из этого числа голосов меньшая часть была за этот срок, а большая за закрытие консерватории до „успокоения умов", то таковая неточность с моей стороны очевидно не может быть принята за извращение фактов, так как она смысла всего письма не изменяет, а выражение „успокоение умов" указывает на срок, быть может, еще более отдаленный, чем 1-ое сентября. Ведь, нельзя же утверждать, что 15-го марта успокоение умов последовало. Поэтому, я прошу дирекцию указать мне, какие факты подвергались с моей стороны извращению. Без этого

незаслуженный мною намек на яко бы мою недобросовестность окажется приемом не вполне красивым со стороны дирекции. Факт же увольнения меня помимо Художественного Совета еще раз доказывает справедливость моей мысли о вытекающей из устава ненормальности отношений между Художественным Советом, директором консерватории и дирекцией. Заявляю мой отказ от звания почетного члена СПБ. отделения.

24 марта, [1905 г.].

Н. Римский-Корсаков.

P. S. За несколько часов до заседания дирекции 19-го марта, постановившего мое увольнение, я получил письмо от одного из членов дирекции, содержащее в себе следующие строки: „Не лучше ли было бы, еслиб вы, вместо протеста, для успокоения умов молодежи согласились принять бразды правления вместо А. Р. Бернгарда?"—Вероятно г. член дирекции был при особом мнении, но постановление подписал. Я ответил отказом.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 8.

В Художественный Совет С. П. Б. Консерватории.

Сознавая, что при свободном обмене мнений всякое противуположное мнение или убеждение требует возражений, делаемых хладнокровно и сдержанно, я почитаю долгом выразить Художественному Совету свое крайнее сожаление о минутной вспышке, охватившей меня на заседании 26 января.

Но мысленно разбирая чувство, вызвавшее во мне эту невольную вспышку, я не стыжусь его и нахожу ему оправдание.

В течение заседания 26 января было слишком много речей, разговоров, отдельных возгласов и замечаний, в которых по отношению к горячо отзывающейся на современные события учащейся молодежи высказывалось враждебное чувство, начиная с формальных придирок к недостаточной правильности ведения дела и кончая требованиями искоренения „революции" из стен Консерватории; слишком много выражалось доверия ко всевозможным сплетням и наговорам на молодежь, не исключая и недостойного провокаторского послания, в котором может быть единогласно была не одоб-

рена лишь его анонимность. Таковые речи и разговоры велись в течение всего заседания как лицами искони враждебными, так и лицами в недавнее время ставшими во враждебные отношения к освободительному движению и консерваторской автономии. В защиту же учащейся молодежи и новых порядков говорил только директор и весьма немногие из состава преподающих, между тем как уважаемому мною и любимому А. К. Глазунову было высказано столько порицаний и недоверия, окончательно выразившегося в требовании от него честного слова в подтверждение его мнений, что все это вместе взятое и вызвало во мне внезапную вспышку.

Доводы и настояния некоторых из моих товарищей убедили меня взять назад слова о выходе моем из Консерватории, так как по их мнению от этого выхода могли бы последовать вещи неблагоприятные для тех же учащихся, в пользу которых я высказывался.

Решаясь остаться в Консерватории, я не могу не выразить, что Художественный Совет, идучи против постановлений учащихся, не признавая решения ученической сходки или игнорируя комитет учащихся,—тем самым нарушает автономные начала, не дарованные Консерватории временными правилами, а на самом деле завоеванные ею.

Взывая во имя законности, справедливости и свободы к борьбе с деспотизмом учащихся в лице их комитета, мы тем самым готовим для Консерватории положение нежелательного застоя, а враждебным отношением к представительству и правам учеников даже толкаем наше учреждение назад, вглубь отжившего времени.

Ко всему сказанному присовокупляю, что в случае баллотировки—по вопросу о возобновлении или невозобновлении художественных классов—я подаю голос за невозобновление,—по вопросу о созыве перерешающей сходки—высказываюсь против созыва,—по вопросу же об игнорировании комитета учащихся в его нынешнем составе—на таковое согласиться не могу. В случае исхода баллотировки, противуположного высказанным мною мнениям, прошу занести их в протокол, к которому прошу присоединить и настоящее письмо.

30 января, 1906 г.

Н. Римский-Корсаков.

СОДЕРЖАНИЕ ГЛАВ.

Стр.

ГЛАВА I 25

1844—56 г. Детские годы в Тихвине. Первые проявления музыкальных способностей. Занятие музыкой. Чтение. Влечение к морю и морскому делу. Первые попытки сочинения. От'езд в Петербург.

ГЛАВА II 31

1856—61 г. Головины. Морской корпус. Знакомство с оперной и симфонической музыкой. Уроки Улиха и Канилле.

ГЛАВА III 39

1861—62 г. Знакомство с Балакиревым и его кружком. Симфония. Смерть отца. Воспоминание о нем. Выпуск в гардемарины. Назначение к отплытию за границу.

ГЛАВА IV 45

1862 г. Моя карьера в глазах родителей. Мои музыкальные учителя. Балакирев, как учитель композиции и глава кружка. Прочие члены балакиревского кружка в начале 60-х годов и отношение к ним учителя и главы. Гусаковский, Кюи, Мусоргский и я. Направление и дух в морском училище и во флоте в мое время. Отплытие за границу.

ГЛАВА V 60

1862—65 г. Заграничное плаванье. Плаванье в Англию и к либавским берегам. К.-адмирал Лесовский. Плаванье в Америку. Пребывание в Соединенных Штатах. Назначение в Тихий океан. Капитан Зеленый. От Нью-Йорка до Рио-Жанейро и обратно в Европу.

ГЛАВА VI 75

1865—66 г. Возвращение к музыке. Знакомство с Бородиным. Моя 1-ая симфония. Балакирев и члены его кружка. Исполнение 1-ой симфонии. Музыкальная жизнь кружка. Увертюра на русские темы. Мой первый романс.

ГЛАВА VII 88

1866—67 г. Рогнеда. Отношение кружка к Серову. Сочинение „Сербской фантазии". Знакомство с Л. И. Шестаковой. Славянский концерт. Сближение с Мусоргским. Знакомство с П. И. Чайковским. Н. Н. Лодыженский. Поездка Балакирева в Прагу. Сочинение „Садко" и романсов. Разбор „Садко".

ГЛАВА VIII 99

1867—68 г. Концерты Р. М. О. Берлиоз. Композиторская деятельность кружка. Вечера у Даргомыжского. Знакомство с семейством Пургольд. Сочинение „Антара" и первая мысль о „Псковитянке". Общедоступный концерт. Разбор „Антара". Поездка к Лодыженскому. Сочинение „Псковитянки".

ГЛАВА IX 117

1868—70 г. „Женитьба" Мусоргского. Концерт Р. М. О. Смерть Даргомыжского. „Нижегородцы" и „Ратклифф" на Мариинской сцене. „Борис Годунов". Концерты Б. М. Ш. „Млада" Гедеонова. Окончание оркестровки „Каменного гостя". Романсы.

ГЛАВА X 130

1870—71 г. Оркестровка „Псковитянки". Вступление в должность профессора С.П.Б. Консерватории.

ГЛАВА XI 137

1871—73 г. Болезнь и смерть брата. Совместное житье с Мусоргским. Цензурные затруднения с „Псковитянкой". Н. К. Краббе. Постановка „Каменного гостя". Свадьба и поездка за границу. Постановка „Псковитянки" и сцен из „Бориса". Симфония C-dur. Назначение на должность инспектора муз. хоров морского ведомства. Изучение духовых инструментов.

ГЛАВА XII 153

1873—75 г. Первое выступление в качестве дирижера. Мусоргский. Его „Хованщина" и „Сорочинская ярмарка". Оперный конкурс. Поездка в Николаев и Крым. Занятия гармонией и контрапунктом. Управление Б. М. Школой.

ГЛАВА XIII 170

1875—76 г. Хоры a capella. Концерты Б. М. Школы. А. Лядов и Г. Дютш. Сборники русских песен. Солнечный языческий культ. Возобновление свиданий с Балакиревым. Секстет и квинтет. Редакция партитур Глинки. Переработка „Псковитянки".

ГЛАВА XIV 191

1876—77 г. Разные сочинения. Судьба секстета и квинтета. 3 концерта Б. М. Школы. 2-ая симфония Бородина. Зачатки „Майской ночи". Конкурс на хоры. Вечера Б. М. Школы. Наш музыкальный кружок. Образ жизни Бородина. Увертюра и антракты к „Псковитянке".

ГЛАВА XV 207

1877—79 г. Начало сочинения „Майской ночи". А. Лядов. „Парафразы". Предполагавшаяся поездка в Париж. Окончание „Майской ночи" и ее характеристика. Бородин и Мусоргский. Концерты Б. М. Школы. Первая поездка в Москву. Сочинения по случаю 25-тилетия царствования. Начало „Сказки". Русский квартет. Работа над „Кн. Игорем". Бородин на даче.

ГЛАВА XVI 225

1879—80 г. Постановка „Майской ночи". Мнения о ней. Концерты Б. М. Школы. Балакирев. Леонова и Мусоргский. Вто-

рая поездка в Москву. Начало „Снегурочки". Крушевский. Саша Глазунов.

ГЛАВА XVII 237

1880—81 г. Лето в Стелеве. Сочинение „Снегурочки". Окончание „Сказки". Разбор „Снегурочки".

ГЛАВА XVIII 248

1881—82 г. „Сказка". Концерт Б. М. Школы. Смерть Мусоргского. Отказ от управления Б. М. Школой. Поездка на юг. Концерты Р. М. Общества. Постановка „Снегурочки". Критика. Возвращение Балакирева в Б. М. Школу. 1-ая симфония Глазунова. Наш кружок. Работа над „Хованщиной". Поездка в Москву. Знакомство с М. П. Беляевым. „Ночь на Лысой горе". Концерт для фортепьяно. „Тамара".

ГЛАВА XIX 265

1883—86 г. Придворная капелла. Коронация. Организация инструментального и регентского классов. Упразднение должности инспектора хоров морского ведомства. Беляевские „пятницы". Женитьба А. Лядова. Учебник гармонии. Беляев—издатель. Репетиция в Петропавловском училище. Переработка симфонии C-dur. Начало Р. С. Концертов. Поездка на Кавказ.

ГЛАВА XX 280

1886—88 г. Русские Симфонические Концерты. Фантазия для скрипки. Кончина Бородина. Сравнение балакиревского кружка с беляевским. Оркестровка „Кн. Игоря". Сочинение „Каприччио" и исполнение его. „Шехеразада". „Воскресная" увертюра.

ГЛАВА XXI 294

1888—92 г. Постановка „Кольца Нибелунгов". Польский из „Бориса" в новой оркестровке. Р. С. Концерты. Начало „Млады". Поездка в Париж. Окончание наброска „Млады" и ее оркестровка. Поездка в Брюссель. Семейные невзгоды. 25-тилетний юбилей. Новые веяния в беляевском кружке. Постановка „Князя Игоря". Несостоявшаяся постановка „Млады". Переработка „Псковитянки". Переоркестровка „Садко". Знакомство с Ястребцевым.

ГЛАВА XXII 308

1892—93 г. Занятия эстетикой и философией. Постановка „Млады". „Иоланта". „Дружеский" обед. Утомление и нездоровье. Постановка „Снегурочки" в Москве Альтани. „Майская ночь" на частной сцене. Леонкавалло. Сафонов. Впечатления поездки в Москву. Р. С. Концерты. Крушевский. Юбилей „Руслана".

ГЛАВА XXIII 327

1893—95 г. Квартетный конкурс. Решение покинуть капеллу. Лето в Ялте. Смерть Чайковского и 6-ая симфония. Поездка в Одессу. Мое возвращение к сочинению. Начало „Ночи перед Рождеством". Лето в Вечаше. Продолжение „Ночи" и начало „Садко". Смерть Рубинштейна. Поездка в Киев. „Псковитянка" в Обществе Музыкальных Собраний. Цензурные затруднения с „Ночью". Сочинение оперы „Садко". Бельский.

ГЛАВА XXIV 346

1895—97 г. Оркестровка „Садко". Постановка и приключения „Ночи перед Рождеством". Работа над „Борисом" и окончание „Садко". „Борис" в Обществе Музыкальных Собраний. Р. С. Концерты и Глазунов. Сравнение опер: „Млада", „Ночь" и „Садко". Сочинение романсов. Начало „Моцарта и Сальери".

ГЛАВА XXV 356

1897—99 г. „Садко" на частной сцене С. И. Мамонтова. „Вера Шелога". „Царская невеста". Р. С. Концерт. „Снегурочка" на Мариинском театре. Московские молодые композиторы. „Царь Салтан". „Песнь о вещем Олеге". С. И. Танеев.

ГЛАВА XXVI 371

1899—1901 г. Начало „Сервилии". „Майская ночь" во франкфуртском театре. Поездка в Брюссель. „Царская невеста" на частной сцене в Петербурге. Сочинение и оркестровка „Сервилии". „Садко" на императорской сцене. „Царь Салтан" на частной сцене в Москве. Отказ от дирижирования Р. С. Концертами. 35-тилетний юбилей. Различные оперные планы.

ГЛАВА XXVII 381

1901—1905 г. Сочинение прелюдии-кантаты „из Гомера" и „Кащея бессмертного". „Вера Шелога" и „Псковитянка" на Большом театре в Москве. Сочинение „Пана Воеводы". Новая оркестровка „Каменного гостя". „Сервилия" на Мариинском театре. „Кащей" в частной опере в Москве. Сочинение „Сказания о Китеже". „Шелога" и „Псковитянка" на Мариинской сцене. „Салтан" на частной сцене. Смерть Беляева и его завещание. „Пан Воевода" и „Сервилия" на частных сценах. „Борис" на Мариинской сцене. „Сервилия" на частной сцене в Москве. Смерть Ларош.

ГЛАВА XXVIII 390

1905—1906 г. Волнения среди учащейся молодежи. Исполнение „Кащея" в Петербурге. Учебник инструментовки. „Пан Воевода" в Москве. Смерть Аренского. Консерваторские дела. Возобновление „Снегурочки". Концерты: Зилоти, Русские Симфонические и Р. М. Общества. Дополнение к партитуре „Бориса". „Женитьба" Мусоргского. Лето 1906 года.

СПИСОК ИЗДАНИЙ И СТАТЕЙ, НА КОТОРЫЕ ДЕЛАЮТСЯ ССЫЛКИ В ПРИМЕЧАНИЯХ.

Беляев, В. М., Глазунов, Спб. 1922 г. Т. I.

Бородин, А. П. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. Спб. 1889 г.

[Бородин, А. П.]. Неизданные и забытые письма. „Музык. Летопись", Пгр. 1922 г. Т. I.

Вейсберг, Ю. Консерватория в 1905 г. „Красная вечерняя газета". 1925 г., № 307—309.

Гинзбург, С. К. Ю. Давыдов. „Музык. Летопись", Пгр. 1923 г. Т. II.

Каратыгин, В. Перечень сочинений М. П. Мусоргского. „Музык. Современник", 1916/17 г. № 5—6.

— Н. Н. Лодыженский. „Музык. Современник", 1915/16 г., № 7.

— О Сорочинской Ярмарке. „ „ 1916/17 г., № 5—6.

— Реквием любви. Временник „De Musica", Лгр. 1925 г.

— Хованщина и ее авторы. „Музык. Современник", 1916/17 г. № 5—6.

Каренин, Вл. В. Стасов, очерк его жизни и деятельности. Лгр. 1926 г.

— Письма В. В. Стасова и Н. А. Римского-Корсакова с пред. и прим. Вл. Каренина. „Русская Мысль", 1910 г. Кн. VI—IX.

Кюи, Ц. Музыкально-критические статьи. Пгр. 1918 г. Т. I.

Ларош, Г. А. Собрание музык.-критических статей. Москва, 1913 г., т. I.

[Лядов, А. К.]. „Ан. К. Лядов". Пгр. 1916 г.

„Музыкальная Летопись". Вып. I—III, Пгр.—Лгр. 1922—1926 гг.

„Музыкальный Листок". Спб. 1873—1877 г.

„Музыкальное Обозрение". Спб. 1885—1887 г.

„Музыкальный Современник". Пгр. 1915—1917 г.

„Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова". „Музык. Современник", 1915—1917 гг.

„Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым". Пгр. 1917 г. Вып. I.

„Переписка А. К. Лядова и Н. А. Римского-Корсакова". „Музык. Современник", 1915/16 г. № 7.

„Переписка А. Н. Скрябина с М. П. Беляевым". с введ. и примеч. В. Беляева. Пгр. 1922 г.

„Письма А. П. Бородина", с примеч. С. А. Дианина. Москва, Музсектор. (Печатается).
„Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева". Москва, П. Юргенсон, s. a.
„Программы русских симф. концертов и кварт. вечеров за 15 лет". (1885—1900). Спб. 1900 г.
Римский-Корсаков, А. „Борис Годунов" М. П. Мусоргского. „Музык. Современник", 1916/17 г. № 5—6.
— „Два Балакирева". „Музык. Летопись", Лгр. 1926 г. № 3.
— Тихвинский затворник, его предки и семья. Детские и юношеские годы Н. А. Римского-Корсакова. „Музык. Летопись", Пгр. 1922 г., т. I.
Римский-Корсаков, Н. А. Музыкальные статьи и заметки. Спб. 1911 г.
— Письма к М. П. Мусоргскому. „Музыка", Москва, 1913 г.
Римская-Корсакова, Н. Н. Мои воспоминания о А. С. Даргомыжском. „Русская Молва", 1913, № 53.
Русская Музыкальная Газета. Спб. 1894—1918.
Серов, А. Н. Критические статьи. Т. I—IV. Спб. 1892—1895 г.
Стасов, В. В. Двадцатипятилетие Бесплатной Музык. Школы, Спб. 1887 г.
— Собрание сочинений, Спб. 1894 г., т. I—III.
Стасов, В. В. и П. И. Чайковский. Неизданные письма с предисл. и примеч. В. Каренина. „Русская Мысль", 1909, т. III.
Спб. Ведомости. Спб. 1865 и сл.
Тимофеев, Г. Н. Балакирев в Праге. „Современный мир", 1911 г.
Чайковский, М. Жизнь П. И. Чайковского, Москва, s. a. Т. I—III.
Чайковский, П. И. Музык. фельетоны и заметки. Москва, 1898 г.
Ястребцев, В. В. Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Вып. I—II. Спб. s. a.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН.

А.

Авдотья Ларионовна (Сиволдаева), няня в семье Р.-К., 237, 283, 366.
Авранек, У. И., хорм., 320, 321.
Азанчевский, М. П., дир. спб. конс., 131—135, 161, 169, 173, 210.
Азеев, Е. С., преп. придв. кап., 144, 216, 266, 274, 278.
Азерская, Е. Г., арт., 339.
Акименко, Ф. С., комп., 364.
Александр II, 221, 252.
Александр III, 252, 265, 267, 317.
Аллегри, Гр., ит. комп. 17-го в., 166.
Альбрехт, Е. К., инсп. муз. спб. имп. театр., 216, 267.
Альтани, И. К., дириж., 319, 320, 321, 323.
Альтшулер, М., дириж., 409.
Амани, Н. Н., комп., 364.
Амброс, А., нем. истор. муз., 309.
Андреев, И. П., морск. офиц., тов. Н. А., 70, 73.
Аннушка, тихв. присл., 43.
Антипов, К. А., комп., 278, 284.
Анастасьевы, крымск. помещ., 254.
Аренский, А. С, комп., 259, 394, 395, 405.
Арсеньев, А. П., прият. Балакирева, 40.
Арцыбушев, Н. В., прис. пов., комп., 409.
Ауэр, Л. С., скрип., дириж., 101, 163, 192, 223, 330, 397.
Афанасьев, А. Н., исслед. русск. народн. эпоса, 177, 242, 335.
Афанасьев, Н. Я., комп., 192, 199.
Афанасьев, уч. придв. кап., 301.
Афимья, присл. в Тихвине, 43.
Ахшарумовы, родня Н. Н. Р.-К., 198, 213, 253.
Ахшарумова, С. Н., см. Пургольд, С. Н.

Б.

Байрон, англ. поэт, 315.
Балакирев, М. А., комп., 8, 11, 14, 16, 36, 38, 40, 41, 42, 44, 46, 55, 57, 59, 60, 61, 63, 67, 73, 74, 98, 103, 110, 113, 114, 118, 121, 123, 124, 126, 130, 132, 142, 143, 149, 153, 154, 155, 160, 165, 167, 168, 173, 175, 177, 188, 192, 197, 200, 201, 212, 217, 225, 227 230, 235, 236, 247, 250, 253, 255, 258, 259, 263, 268, 270, 274, 282, 285, 303, 305, 307, 309, 323, 325, 326, 328, 329, 333, 334, 341, 342, 356, 368, 394, 418, 430, 431, 433—437.
Байдлер, Фр., нем. дириж., 397.
Балк, тов. Н. А. по морск. корп., 31

Баранова, тихв. знак. Р.-К., 28.
Барбини, В., дириж., 388.
Барцал, А. И., арт., 321.
Бах, И. С., комп., 36, 40, 48, 139, 164, 165, 166, 212, 434.
Бахметьев, Н. И., дир. придв. кап., комп., 110, 265.
Бахтеяров, А. Я., тов. Н. А. по клип. „Алмаз", 61.
Бедлевич, арт., 358.
Бедряга, С. Н., родня Н. А., 137.
Бейер, Р., автор арранжировок, 27.
Белановский, С. П., прият. Н. А., 4, 404, 416, 418.
Беленицыны, 105.
Белинский, В. Г., писат., 61.
Беллерман, И. Г., нем. теор., 163.
Бельгард, нач. упр. по дел. печ., 420, 421, 422.
Бельский, Вл. Ив., либрет., друг Н. А., 344, 346, 350, 361, 364, 365, 366, 371, 380, 385, 397, 404, 408, 414, 415, 419, 421, 422, 426, 427.
Беляев, В. М., муз. теор. и музыков., 364.
Беляев, М. П., влад. изд. фирмы, 10, 11, 20, 180, 223, 236, 262, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 296, 297, 298, 300, 303, 304, 316, 323, 324, 327, 330, 332, 337, 338, 350, 356, 362, 364, 366, 367, 369, 386, 387, 388, 408.
Берлиоз, Г., комп., 40, 54, 55, 80, 81, 90, 99, 100, 101, 110, 111, 113, 119, 139, 164, 174, 184, 228, 244, 250, 324, 372, 432.
Бернар, М. И., издат., 232, 233.
Бернгард, А. Р., дир. спб. конс., 196, 211, 250, 390, 391, 441.
Бертенсон, Л. Б., врач, 250.
Бессель, В. В., влад. изд. фирмы, 126, 127, 144, 169, 170, 171, 176, 179, 199, 228, 251, 252, 263, 273. 296, 335, 340, 367, 369, 376, 382, 383, 387, 398, 407, 410.
Бетховен, Л., комп., 11, 27, 33, 34, 36, 40, 100, 119, 134, 139, 174, 194, 228, 270, 285, 322, 372, 432, 433, 434.
Бец, капельм., 127.
Битнер, А., изд., 169, 170, 180, 192, 212, 222, 296, 323.
Бичурина, А. А., арт., 225, 226, 256, 262.
Благодарев, тов. Н. А. по морск. корп., 129.
Бларамберг, П. И., комп., 199, 253, 254, 267, 407.
Бларамберг, М. К., жена комп., пев., 254.
Блуменфельд, С. М., пев., комп., 271, 274, 288, 398.
Блуменфельд, Ф. М., пиан., комп., дириж., 254, 259, 271, 284, 288, 339, 351, 356, 357, 377, 378, 382, 384, 387, 392, 396, 397, 399, 404, 405, 406, 409, 420, 426, 427.
Б-ов, инсп. научн. кл. придв. капел., 329, 404.
Богданов, балетм., 226.
Боголюбов, Н. Н., режисс., 419.
Богомолов, Т. И., врач, 310.
Бозио, А., арт., 33.
Бокль, англ. истор., 61.
Больска, А. Ю., арт., 377, 382.
фон-Бооль, Н. К., упр. конт. моск. имп. театр., 403, 419, 427.
Бородин, А. П., комп., 9, 17, 20, 76, 77, 78, 79, 83, 85, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 115, 117, 118, 120, 121, 125, 126, 128, 129, 132, 137, 142, 143, 147, 148, 150, 155, 160, 167, 172, 177, 188, 195, 196, 197, 202, 203, 204, 205, 211, 214, 216, 217, 219, 221, 222, 223, 224, 229, 247, 250, 259, 270, 275, 276, 277, 281, 282, 283, 284, 288, 296, 297, 304, 308, 324, 351, 367, 368, 378, 418, 435, 436, 437.
Бородина, Ек. Серг., пиан., жена комп., 76, 77, 105, 137, 142, 143, 177, 203, 204, 205, 224, 247, 281.
Бороздин, Н. А., прият. Балакирева, комп., 165.
Бортнянский, Д. С., дир. придв. капел., комп., 28, 110, 266.
Боткины, семья, 236.

Брамбеус, бар., псевд. писат. О. И. Сенковского, 107.
Брейткопф и Гертель, издат. фирма, 427.
Бровцины, тихв. семья, 28.
Броневский, И. А., тов. Н. А. по морск. корп., 59.
Бубнов, кап., 57.
Булахов, П. П., арт., 33.
Булахова, А. А., арт., 33.
Бургмюллер, Р., комп., 27.
Бурго-дю-Кудрэ, Л., фр. комп., 298, 299.
Буслаев, Ф. И., истор. русск. лит., 172.
Бухарова, помещ. Лужск. уезда, 336.
Бюлов, Ганс, пиан., дириж., 161, 277, 278. 287, 324.

В.

Вагнер, Рих, комп., 21, 34, 40, 75, 80, 81, 99, 100, 113, 114, 119, 120, 121, 206, 245, 246, 285, 294, 300, 307, 312, 314, 347, 372, 400, 431.
Ваня, сын тихв. дворов. портн., 43.
Варвара, тихв. дворов. присл., 43.
Варламов, А. Е., комп., 38.
Варлих, Г. И., дириж., 348.
Василевский, Р. В., режисс., 418.
Василенко, С. Н., комп., 364.
Василий, тихв. дворн., 43.
Васильев, доктор-пев., 142.
Васильев I, В. И., арт., 122, 218, 435.
Васильев II, В. М., арт., 218, 219, 227, 434.
Васильев III, М. Д., арт., 227, 256, 338, 340.
Васнецов, А. М., художн., 377.
Вебер, доктор, дачевлад. в Ялте, 330.
Вебер, К. М., комп., 100, 431.
Вейкман, И., альтист, 163, 192, 223.
Вейсберг, Ю. Л., комп., 391.
Велинская, Ф. Н., арт., 225, 226, 256, 340.
Величковский, скрипач, 91.
Величковский, П. И., прият. брата Н. А., 86, 91.
Вельяминов, К. Н., певец, генерал, 106, 107, 118.
Верди, Дж., комп., 322.
Вержбилович, А. В., виолонч., проф. спб. конс., 271, 328, 332, 372, 373, 392.
Веселовская, О. П., деят. Беспл. муз. шк., 189, 200.
Веселовская, Ю. П., сестра пред., 200.
Вильбоа, К. П., комп., 107.
Виноградова, прислуга Бородина, 177.
Витоль, И. И., комп., проф. спб. конс., 272, 277, 278, 284, 286, 417.
Владимир Александрович, вел. кн., 347, 410, 422.
Волконский, С. М., дир. имп. театр., 376, 377, 382, 384.
Володя, см. Римский-Корсаков, В. Н.
Волчек, В. В., дириж., 397.
Вольтер, франц. филос.-писат., 58.
Воробьев, инж. полковн., 28.
Воронцов-Дашков, И. И., мин. двора, 266, 341, 342.
Врубель, М. А., художн., 358—361, 364, 370, 378, 399.
Всеволожский, И. А., дир. имп. театр., 252, 304, 341, 342, 343, 347, 348, 349, 356, 357, 363, 376.
Вьельгорский, М. Ю., предс. дир. Р. М. О., 51, 99.
Вьетан, А., скрип. комп., 52.

Г.

Гайдебуров, В. П., муз. реценз., уч. Мусоргского., 317.
Гайдн, И., нем. комп., 40, 166, 270, 378.
Гаке, Г., 431.
Галкин, Н. В., скрип., проф. спб. конс., дириж., 148, 161.
Галлер, К. П., комп., педаг., крит., 134, 222.

Ганслик, Э., нем. муз. крит., 309, 388.
Гартвигсон, Фр., пиан., 154.
Гартман, В. А., худ.-арх., 148.
Гвиди, оперн. антрепр., 358, 387.
Геварт, Ф. О., бельг. муз. учен. и комп., 301, 302, 373.
Гедеонов, С. А., дир. Эрмит. и имп. театр., 127—129, 141.
Гезехус, скрип., 270, 271.
Гейне, Г., нем. пис., 87.
Гельбке, докт., скр., 270, 271.
Гельмгольц, Г. Л., нем. уч., 150.
Гендель, Г. Фр., комп., 40, 166, 434.
Генекен, авт. соч. по эстет., 310.
Герке, А. А., пиан., проф. спб. конс., 84, 106.
Герман, проф. магии, 258.
Гернер, валторн., 32.
Герцен, А. И., пис.-публ., изд. „Колокола", 61.
Гершельман, моск. ген.-губ., 421, 426.
Гильдебранд, альт., 328.
Гинзбург, С., музыков., 216, 252.
Глазунов, А. К., комп., дир. спб. конс., 18, 236, 258, 259, 262, 270—278, 281, 282, 284—288, 294—297, 300, 303, 304, 306, 313, 316, 323, 324, 330, 338, 342, 348, 351, 352, 367, 368, 369, 378, 386, 387, 391, 392, 395, 396, 398, 399, 400, 404—410, 414, 418, 426, 427, 437, 442.
Глазунова, Ел. Павл., мать комп., 236, 275.
Глинка, М. И., комп., 16, 21, 34, 35, 36, 38, 40, 52, 54, 84, 90, 95, 97, 119, 134, 135, 179, 183, 184, 185, 209, 216, 241, 244, 273, 309, 326, 360, 368, 386, 434—437.
Глинки-Маврины, влад. им. „Нежговицы", 290.
Глюк, Х. В., комп., 100, 134, 322, 432.
Гнесин, М. Ф., комп., 309.
Говоров, А. И., литер., 29.
Гоголь, Н. В., писат., 56, 193, 227, 235, 236, 341.
Голенищев-Кутузов, А. А., поэт., 167, 202, 232, 293.
Голицын, К. М., поэт, 199.
Головин, П. Н., тов. и друг брата Н. А., 31, 32, 33, 43, 62.
Головин, А. Я., художн., 428.
Гольденблюм, М. А., врач, дириж., крит., 348—351.
Гольдштейн, Э. Ю., пиан., дириж., 192, 266, 278.
Гольмец, О., франц. комп., 298, 299.
Гомер, греч. поэт, 335.
Горбунов, И. Ф., акт., писат., 157.
Горностаев, И. И., худ.-дек., 430.
Гофман, Иос., пиан., 409.
Гречанинов, А. Т., комп., 364, 417.
Григ, Эдв., норв. комп., 301, 417.
Григорович, скрип., 195.
Гриднин, Ф. Д., 231.
Губерт, Н. А., дир. моск. консерв., 261.
Гуно, Ш., франц. комп., 66, 73.
Гусаковский, А. С., комп., 41, 50, 51, 52.
Гутхейль, К., нотн. изд., 185, 364.
Гунке, И., муз. теорет., 266, 272.
Гюберти, Г., бельг. муз., 301.
Гюйо, франц. фил., 310.

Д.

Давид, библ. царь, 292.
Давидов, Ал. Авг., комп., 327, 348—351.
Давидов, Ив. А., дириж., 327, 340 348, 350.
Давыдов, арт., 377.
Давыдов, Ал. К., дир. морск. корп., 31.
Давыдов, К. Ю., виолонч., комп., дир. спб. конс., 135, 163, 192, 211, 212, 213, 216, 222, 223, 228, 252, 255, 256, 432.
Д'Альбер, Е., нем. пиан., 322.
Даргомыжский, А. С., комп., 17 38, 40, 90, 97, 99, 105—110, 112, 114, 118, 119, 121, 122, 136, 142, 153, 250, 355, 383, 432, 483, 435, 436.
Д'Ауст, бельг. люб. муз., 373.

Дейша-Сионицкая, М. А., арт., 319, 321.
Дебюсси, К., франц. комп., 19.
Девилье, М., член кварт. стар. инстр., 416.
Дек, лейтен., 57.
Делин, Мишель, франц. муз. крит. и перевод., 298, 299.
Демидов, С. В., знакомый Даргомыжского, 106.
Денисьев, О. П., 34.
Дианин, А. П., проф. химии, 296, 319.
Дианин, С. А., музыков.-теорет., сын предыд., 4, 121, 143, 214.
Добровольский, влад. им. „Латовка", Херс. губ., 361.
Добролюбов, Н. А., крит., писат., 61.
Долина, М. И., арт., 311, 338.
Донской, Л. Д., арт., 231.
Доре, А., арт., 340.
Дорфман, перев. учебн. гарм. Н. А., 412.
Дронсейко, пианистка, 334.
Дума, режисс., 339.
Дункан, Айс., 418.
Дуняша, тихв. присл. из дворов. отца, Н. А., 43.
Дюбюк, А. И., пиан., комп., 94.
Дюмон-Дюрвиль, писат., 29.
Дюпон, бельг. дириж., 301, 373.
Дютш, Г. О., дириж., 99, 173, 210, 270, 274, 276—280, 284, 286, 288, 303.
Дютш, О. И., комп., 136, 287.
Дягилев, С. П., 407, 408, 410, 411, 415, 416, 422, 426.
Дэлиб, Л., франц. комп., 298, 299.

Е.

Елена Павловна, вел. кн., предс. дир. Р. М. О-ва, 99, 123, 124, 126, 145.
Еленковский, Н. Н., пиан.-педаг., 236.
Екатерина II, 341, 343, 347, 348.
Епихины, 237.
Ершов, И. В., арт., 347, 377, 384 406, 418.
Есипова, А. Н., пиан., проф. спб. консерв., 392.

Ж.

Жданов, В. А., преп. контрб., 266.
Жданов, арт., 351.
Жеребцова, А. Г., арт., проф. спб. конс., 334.

З.

Забела-Врубель, Н. И., арт., 17, 358—363, 369, 370, 371, 377, 378, 379, 381, 399, 404, 405, 423.
Замбржицкий, К. Е., знаком. брата Н. А., 55, 74.
Заремба, П. И., проф., потом дир. спб. консерв., 106, 131, 134, 137, 192.
Зарудная, В. М., арт., 259.
Звягина, Л. Г., арт., 321.
Зейферт, И., виолонч., проф. спб. консерв., 192.
Зеленой, В. О., дириж., 403.
Зеленая, П. А. (Волжинская), жена след., 254, 334.
Зеленый, П. А., команд. клип. „Алмаз", 29, 44, 67, 68, 254, 334.
Зике, К. К., комп., дириж., 222, 249.
Зилоти, А. И., пиан., дириж., 19, 393, 397, 404, 417, 418.
Зимин, С. И., оперн. антрепр., 405, 417, 428.
Золотарев, В. А., комп., 286, 364.
Зотова, С. И., (Голицына), ур. Беленицына, 87, 90, 105.

И.

Иваницкий, Г. В., певч. в придв. кап., 274.
Иванов, Л. И., балетм., 315.
Иванов, М. М., муз. крит., комп., 194—196, 222, 243.
Ильина, А. Д., арт., 340, 351.
Ильинская, жена В. Н., 259.

Ильинский, В. Н., люб.-певец, 203, 259.
Иноземцев, арт., 358.
Инсарова, М. Н., арт., 374, 387.
Иогансен, Ю. И., проф. спб. конс., 134, 171, 192, 210, 272, 286.
Иогансон, А., влад. нотно-издат. фирмы, 296.
Ипполитов-Иванов, М. М., комп., проф. потом директ. моск. конс., дириж., 259, 279, 378.
Ирецкая, Н. А., проф. пения спб. конс., 37, 362.
Ирецкий, К. А., тов. Н. А. по морск. корп., 37.
Исайя, библ. пророк. 292.

К.

Кавалли, преп. пения, 266.
Кадмина, Е. П., арт., 172.
Казаков, С. А., скрип., 210.
Казаченко, Г. А., комп., хорм., 259, 310.
Казадезюс, Г., член кварт. стар. инстр., 416.
Казбирюк, А. Ф., комп., 134.
Казелла, А., итал. комп., 416, 427.
Казенев, проф. магии., 258.
Казнаковы, морск. семья в г. Николаеве, 162.
Калинские, тихв. семья, 27.
Кальвокоресси, М. Д., франц. муз. крит., 417, 419, 429.
Кальцоляри, арт., 33.,
Каменская, М. Д., арт., 154, 166, 225, 256, 338. 347.
Канилле, Ф. А., пиан.-педаг., учит. Н. А., 35-39, 46, 55, 59.
Каратаева, арт., 339,
Каратыгин, В. Г., муз. крит., комп., 83, 94, 95, 156, 158, 407.
Кармалина, Л. И., (ур. Беленицына) пев.-люб., 90, 150, 167, 203, 261.
Каренин, В. (В. Д. Комарова), писатель, 93, 213.
Карякин, М. М., арт., 225. 256, 311, 318, 338, 340, 347.
Карэ, Альб. см. Carré Alb.
Касторский, В. И., арт., 382.
Катков, М. Н., публиц., 61, 265.
Кашкин, Н. Д., крит., истор. муз., 413.
Кедров, Н. Н., арт., 351.
Керубини, итал. комп., 134, 163.
Кистер, К. К., 141, 190.
Кириков, антрепр., 403.
Клебек, арт., 232.
Клементьев, Л. М., арт., 321.
Климов, Д. Д., пиан., 169, 219, 333, 334, 435.
Климов, М. Г., 408.
Клименченко, А. М, член дир. Р.М.О., 124, 391.
Клозе, флейт., 145.
Кожевников, М. М., рук. оперн. тов., 388.
Кологривов, В. А., виолонч.-люб., чл. дир. Р. М. О., 99, 109.
Коломийцев, В. П., муз. крит., переводч., 407.
Колонн, Э, франц. дириж., 297, 298, 299, 408, 427.
Кольцов, А. В., поэт, 198.
Комарова, В. Д., (В. Каренин), писат., 4. 213, 337, 404.
Комиссаржевская, В. Ф., арт., 391.
Комиссаржевский, Ф. П., арт., 142, 147, 159, 225.
Комовский, А. Д., прият. отца Н. А., 43.
Кондратьев, Г. П., пев., режисс., 145, 267, 311, 318, 319, 556, 431.
Кононов, влад. конц. зала, 152, 228, 278, 280.
Константин, дворник, из двор. отца Н. А., 43.
Константин Николаевич, вел. кн., 141. 161, 192, 212, 213.
Копылов, А. А., комп., 166, 274, 278.
Корвин-Круковский, тов. Н.А. по морск. корп., 58.
Корвин-Крюковский, 221, 222.
Корецкая, арт., 339.
Корещенко, А. Н., комп., 364.

Коровин, К. А., худ., 421. 428, 429.
Корсов, Г. Г., арт., 321.
Корш, В. Ф., ред. СПБ. Вед., 78.
Косецкая, арт., 166.
Кочетов, Н. Р., комп., 388.
Краббе, Н. К., морск. министр, 119, 140, 141, 142, 149.
Крамской, И. Н., худ., 267.
Краснокутский, П. А., скрип., преп. спб. консерв., 230, 274, 281, 329.
Крейцер, Р., скрип., комп., 210.
Кременецкий, скрип., 266.
Кросс, Г. Г., пиан., 192, 250.
Кругликов, С. Н., муз. крит., друг Н. А., 10, 20, 177, 200, 222, 223, 225 230, 235, 240, 249, 253, 260, 264, 267, 268, 269, 273, 276, 277, 299, 302, 306, 308, 321, 323, 333, 336, 345, 348, 355, 357, 358, 361, 400, 403, 405—408, 415, 421, 426, 427, 429.
Крупенский, А., зав. конт. имп. театр., 420.
Крутикова, А. П., арт., 321.
Крушевский, Э. А., дириж., 149, 235, 311, 317, 324, 325, 326, 369, 377.
Крыжановский, И. И., композитор, 364.
Крылов, В. А., писат., 127.
Куза, В. И., арт., 384.
Кузнецов, Н. Д., худ., 334, 404.
Кузнецова, жена Н. Д., 334.
Кузнецова, М. Н., арт., 406.
Кузьма, тихв. маляр, муз., 28.
Куллак, Т., нем. пиан.-педаг., 220.
Кулыгин, И., капельм., 156.
Кучера, К. А., дириж., 267, 304.
Купер, Э., дириж., 428.
Кюи, Ц. А., комп., 39-43, 50-53, 55, 59, 63, 75, 77-80, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 92, 96, 102, 103, 105, 106, 109, 110, 114, 117-123, 128, 135, 146, 148, 155, 160, 161, 167, 168, 169, 173, 174, 189, 202, 207, 211, 219, 222, 228, 229, 257-259, 267, 275, 277, 278, 283, 284, 322, 368, 406, 417, 418, 427, 435, 436.
Кюи, М. Р., жена Ц. А., 55, 83, 96, 228.

Л.

Л., арт., 209.
Лабинский, А. М., арт., 406.
Лавров, Н. С., пиан., 262, 269, 272, 284, 297, 303, 338, 437.
Лавровская, Е. А., арт., 433.
Ла-Груа, арт., 33, 34.
Ламанский, В. И., учен. славист, 430.
Ла-Мара, муз. пис., 309.
Ламуре, Ш., франц. дириж., 324, 413.
Лапицкий, И. М. режисс., 388, 416.
Лапотникова, влад. дачи в Лигове, 213, 222.
Лапшин, И. И., фил., проф., 404.
Ларонд, А. А., проф., 4.
Ларош, Г. А., муз. крит., 18-21, 94, 139, 146, 160, 304, 327, 330, 380.
Ласковский, И. Ф., комп., пиан., 433.
Лев, арт., 95.
Ленау, нем. поэт, 119.
Леонкавалло, Р., итал. комп., 322.
Леонов, тромб., 191.
Леонова, Д. М., арт., 33, 122, 144, 145, 220, 230-233.
Лермонтов, М. Ю., поэт, 56.
Лесовский, С. С., адм., 62, 64, 72.
Лешетицкий, Ф. О., пиан.-педаг., 101, 192, 432.
Линкольн, през. Соед. Штат., 58.
Лист, Фр., комп., пиан., 21, 34, 40, 84, 97, 98, 101, 113, 119, 138, 174, 196, 212, 216, 219, 222, 230, 236, 244, 264, 279, 282, 322, 324, 378, 431, 433.
Литвин, Ф., арт., 311.
Литольф, А., пиан., комп., 119.
Лодий, П., арт., 227, 301.
Лодыженский, И. Н., 114, 115.
Лодыженский, Н. Н., комп., 94, 95, 103, 105, 114, 115, 116, 131, 202, 224, 283, 284, 356.
Ломакин, Г. Я., хорм., комп., 75, 77, 86.
Л. П. Д., юнош. пассия Н. А., 59.
Лукашевич, К. А., чин. театр. дирекц., 128, 141, 146, 190.

Луначарский, М. В., арт., 340, 351, 356.
Лысенко, Н. В., комп., 340.
Львов, А. Ф., комп., дир. придв. капеллы, скрип., 41, 51, 110, 269.
Льюис, англ. ист., филос., 309.
Люджер, 134.
Людовик XIV, франц. кор., 295.
Люлли, Ж. Б., франц. комп., 295.
Лядов, А. К., комп., 10, 13, 17, 18, 20, 99, 136, 159, 173, 178, 182, 183, 184, 193, 207-210, 212, 214, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 229, 242, 247, 249, 250, 259, 270-275, 281, 283, 284, 286, 287, 288, 291, 296, 297, 299, 303, 316, 324, 328, 330, 338, 343, 378, 386—388, 392, 393, 400, 404, 426, 427, 431, 436.
Лядов, А. Н., капельм., 208.
Лядов, К. Н., дириж., комп., 33, 51, 80, 88, 109, 119, 122, 208, 209.
Лядова, В. К., (Сариотти) 207, 209, 210.
Ляпунов, С. М., комп., 274, 283.

М.

М., тов. Н. А. по морск. корп., 57.
Маев, 148.
Майборода, В. Я., арт., 347.
Макарова, арт., 256.
Майков, А. Н., поэт, 354, 360.
Маколей, Т., англ. истор., 61.
Малоземова, С. А., пиан., проф. спб. консерв., 338.
Мамонтов, Сав. Ив., меценат, 357-360, 364, 365, 369, 378, 388, 415, 421, 424.
Манжан, капельм., 127.
Манн, К. А., чин. морск. вед., 149.
Марианов, помещ., 237.
Мария Павловна, вел. кн., 409.
Маркович, арт., 351, 382.
Маркс, Г. В., состав. попурри, 27.
Маркус, К. К., преп. виол., 266.
Марья, присл., 247.
Масканьи, П., итал. комп., 318, 322.
Массенэ, Ж., франц. комп., 298, 299.
Марти, Ж., франц. дириж., 406.
Маша, см. М. Н. Р.-К.
Мауер, 109.
Медведев, арт., 311.
Мей, Л. А., писат., поэт, 206 и 359.
Мейербер, Дж., франц. комп., 66. 372.
Мельгунов, Ю. Н., пиан., теорет., 259.
Мельников, И. А., арт., 79, 122, 144, 145, 225, 256, 326, 434.
Мельниковы, братья, арт., 79.
Мельниченко, хорист, 310.
Мендельсон, Ф., нем. комп., 34, 40, 48, 100, 109, 110, 121, 134.
Меньшикова, А. Г., арт., 154.
Мерси д'Аржанто, 283, 296, 298.
Мессажэ, А., франц. комп., 298, 299.
Мещерская, по мужу Римская-Корсакова, первая жена отца Н. А., 42.
Миланов, деят. Бесплатн. муз. школы, 200.
Милль, Дж. Ст., англ. фил., 61.
Мин, генер., 395.
Минкус, Л., балетн. дириж. и комп., 128.
Митусовы, знаком. семьи Н. А., 404.
Михаил Николаевич, вел. кн., 347.
Михайлов, Л. В., старш. офиц. на клип. „Алмаз", 68.
Михайлов, М. И., арт., 311, 316, 317.
Михайлов, режисс., 421.
Мич, скрип., 34.
Миша, см. М. Н. Р.-К.
Молас, А. Н., пев., см. Пургольд, А. Н.
Молас, Н. П., 147, 198, 253.
Монюшко, С., польск. комп., 51.
Мордовин, П. А., тов. Н. А. по морск. корп., 61.
Морозов, А. Я., режисс., 145.
Морской, Г. А., арт., 339, 351, 356, 370, 382.
Моцарт, комп., 34, 40, 121, 123, 134, 139 195, 270, 309.

Мошковский, М., нем. комп., 228.
Мравина, Е. К., арт., 338, 347, 362, 363.
Мук, К., нем. дириж., 294, 312.
Мусоргский, М. П., комп., 9, 17, 20, 39, 40, 41, 51, 52, 53, 55, 75-79, 83, 85, 90-93, 96, 100, 102, 105, 106, 107, 113, 117, 118, 119, 121, 127, 128, 131, 137, 138, 141-143, 146, 147, 154, 156-160, 167, 173, 176, 177, 189, 202, 203, 207, 212, 217, 218, 221, 222, 228, 231, 232, 234, 247, 250-253, 255, 260-263, 267, 283, 284, 285, 295, 306, 308, 317, 324, 367, 368, 387, 397, 398, 399, 418, 420, 435, 437.
Мусоргский, Ф. П., брат комп., 55, 92, 251.
Мутин, арт., 378.
Мухин, преп. Беспл. муз. школ., 200.
Мышецкий, А. Д., тов. Н. А. по морск. корп., 37, 59.
Мюллер, влад. нотн.-изд. фирм., 323.
Мясоедов, Г. Г. худ., 40.

Н.

Назимов, инсп. научн. кл. придв. кап., 328, 329.
Направник, Э. Ф., комп., 18, 19, 121, 122, 124, 126, 127, 131, 136, 141, 142, 144, 145, 161, 168, 173, 185, 190, 192, 193, 196, 197, 209, 216, 219, 221, 222, 225-228, 248, 252, 255, 256, 267, 304, 306, 310, 311, 316—320, 324—326, 332, 333, 338, 356, 357, 369, 377, 382, 384, 385, 404.
Небольсины, морск. семья, знак. Н. А. по г. Николаеву, 162, 253.
Нейман, А., пражск. антрепр., 294.
Никиш, А., нем. дириж., 289, 408, 413.
Николаев, арт., 83, 102.
Николай, скрип. тихв. бальн. орк., 28.
Николай I, 45, 140.
Никольский, виолонч., 270.
Новиков, уч. придв. кап., 301.
Новикова, П. Н., сестра П. Н. Головина, 34, 43, 62, 86.

О.

Огарев, Н. П., публ., поэт, 61.
Огарева, помещ., 336.
Одоевский, В. Ф., писат., музыковед, 51.
Ольга Никитишна, гуверн., 27, 45.
Ольгина, О. Н., арт., 311.
Опочинины, 138.
Орлов, Д. А., арт., 144, 145, 267.
Осип, сторож в имен. „Стелево", 238.
Оссовские, А. В. (см.) и его жена, 404.
Оссовский, А. В., музыков., 223.
Островский, А. Н., писат.-драм., 234, 235, 259.

П.

Паганини, Д., дириж., 339, 394.
Павел Александрович, вел. кн., 409.
Палестрина, комп., 139, 164—166, 285.
Палечек, О. О., арт., режисс., 96, 315, 347, 348, 356.
Пасхалов, В. Н., комп., 148.
Пасхалова, арт., 358.
Персиани, чл. главн. дир. Р. М. О., 391.
Петипа, М., арт. бал., 315.
Петров, В. Р., арт. моск. оп., 393.
Петров, А. А., проф. спб. консерв., 278.
Петров, О. А., арт., 33, 128, 142, 144, 145, 146, 159.
Петровский, Е. М., муз. крит., 380.
Пиккель, И., скрип., 91, 163, 192, 223, 248.
Пильц, М. В., арт., 347.
Платонова, Ю. Ф., арт., 122, 128, 142, 144, 145, 147, 148, 159, 431, 433, 434.
Победоносцев, К. П., об.-прок. синода, 265.

Погодин, М. П., писат., истор., 175.
Погожев, В. П., упр. конт. имп. театр., 318.
Полозова, Е. А., арт., 393.
Полонский, Я. П., поэт, 335.
Поль де Кок, франц. писат., 422.
Помазанский, И. А., арф., комп., 144, 148, 149, 183, 216, 258, 267, 310.
Потулов, Н. М., дух. комп., 268.
Прач, Ив., собир. народн. песен, 176.
Прибик, Н. В., дириж., 332.
Прянишников, И. П., арт., 225, 229, 256, 257, 267, 321, 322.
Пуньо, Р., франц. пиан., 298, 299.
Пургольд, Ал. Ник., (в зам. Молас), 106, 107, 114, 115, 118, 124, 129, 130, 142, 147, 161, 179, 189, 198, 200, 250, 253, 435.
Пургольд, Анна Ант., мать Н. Н. Р.-К., 106, 130.
Пургольд, В. Ф., любит. муз., дядя Н. Н. Р.-К., 106, 147, 163, 179, 197, 213, 240, 253.
Пургольд, Н. Н., см. Римская-Корсакова.
Пургольд, Н. Н., брат Н. Н. Р.-К., 262.
Пургольд, С. Н., (в зам. Ахшарумова), сестра Н. Н., 106, 179, 198, 213, 253.
Пушкин, А. С., поэт, 249, 354, 355, 365, 366, 421.
Пустовалов, флейт., переписч., 207.

Р.

Раду, Ж. Т., бельг. комп., 301.
Разин, А. Е., изд. детск. журн., 29.
Разумовский, Д. В., истор. культ. муз., 267, 268.
Ранишевский, гобоист, 191.
Раппопорт, М. Я., муз. крит., 146.
Ратер, Д., влад. нотно-изд. фирм., 212, 223.
Рахманинов, С. В., комп., 351 364, 393, 394, 409.
Редер, К., нотоп. в Лейпциге, 183, 275, 338, 431.
Рейхард, А. В., преп. ф.-п., 274.
Репин, И. Е., худ., 330, 404.
Рерих, Н. К., худ., 424.
Ригер, Фр.-Л., пражск. муз. деят., 430.
Римская-Корсакова, М. Н. (дочь Маша), 290, 305, 328—332 361.
Римская-Корсакова, М. Ф., (ур. Бауэр), жена Воина Андр., 86, 137.
Римская-Корсакова, Н. Н., (Пургольд), жена Н. А., 3, 11, 12, 13, 17, 18, 106, 114, 118, 124, 126, 129, 130, 131, 138—140, 142—144, 147, 148, 150, 159, 160, 162, 168, 170, 179, 184, 198, 202, 208, 213, 238, 242, 250, 254, 256, 257, 262, 268, 271, 272, 299, 302, 304, 308, 309, 321, 328, 331, 332, 334, 340, 348, 350, 357, 361, 368, 392, 398, 399, 426, 429.
Римская-Корсакова, Н. Н., (дочь Надя), 273, 328, 350, 399, 429.
Римская-Корсакова, С. В., (мать Н. А.), 8, 26, 28—30, 43, 45, 46, 55, 59, 61, 63, 73, 74, 75, 105, 131, 137, 144, 176, 262, 279, 297, 302.
Римская-Корсакова, С. Н., (дочь Соня), 170, 331, 340, 351, 381, 385, 398.
Римский-Корсаков, А. Н. (сын Андрей), 20, 43, 59, 127, 143, 146, 156, 214, 302, 325, 331, 361, 371, 372, 373, 375, 383, 392, 399, 413.
Римский-Корсаков, А. П., (отец Н. А.), 25, 26, 28, 30, 31, 42, 43, 45, 46.
Римский-Корсаков, В. А., (брат Н. А.), 17, 29, 30, 32, 34, 36, 42—46, 55, 57, 59, 61, 63, 73, 74,

75, 77, 85, 86, 88, 110, 115, 124, 131, 137, 138, 140. 141.
Римский-Корсаков, В. Н., (сын Володя), 256, 331, 350, 361, 399.
Римский-Корсаков, М. Н., (сын Миша), 4, 152, 162, 268, 303, 331, 361, 409, 413.
Римский-Корсаков, Н. П., дядя Н. А., 25, 30, 45.
Римский-Корсаков, Павел Петр., дядя Н. А., 26.
Римский-Корсаков, Петр Петр., дядя Н. А., 25, 28, 42, 43, 55, 59, 81, 176.
Римский-Корсаков, С. Н., (сын Славчик), 302, 303, 332.
Рихтер, Г., дириж., 301.
Рихтер, Н. И., пиан., педаг., 404.
Ронгинский, П. А., виол., 327.
Россини, Дж., ит. комп., 33, 34.
Ростислав, см. Толстой, Ф.
Роттенберг, дириж., 373.
Рубец, И. А., муз. деят., комп., соб. нар. пес., 101, 136, 153.
Рубинштейн, А. Г., пиан., комп., дириж., 41, 51, 78—80, 84, 94, 99, 119, 121, 138, 164, 269, 287, 303, 338, 395, 417, 432.
Рубинштейн, Н. Г., пиан., дириж., 94, 161, 213, 220, 221, 261, 367, 433.
Рунге, А. К., арт., 338.
Рыб, Е. А., преп. теор. муз. в Киеве, 273, 340.
Рюльман, парижск. дириж., 424, 425.

С.

Саблер, В. К., об.-прок. синода, 265.
Саитов, В. И., библиогр., писат., 4.
Саккетти, Л. А., проф. спб. конс., 211.
Салина, Н. В., арт., 383, 416, 419, 420.
Самарин, публ.-славяноф., 265.
Сандерсон, С., арт., 298, 299.
Сандов, комп., 228.
Сандуленко, А. П., арт., 398, 404.
Сариотти, М. И., арт., 209.
Сафонов, Н. М., арт., суфлер, 351.
Сафонов, В. И., дириж., пиан., 322, 378.
Сахаров, И. П., иссл.-археол., 177.
Секар-Рожанский, А. В., арт., 358, 370, 378.
Сенковский, О. И., (псевд. бар. Брамбеус), писат., 107.
Селли, Э., член кварт. стар. инстр., 416.
Сен-Санс, К., франц. комп., 299, 322, 408.
Серебряков, К. Т., арт., 382, 384.
Серов, А. Н., комп., 41, 75, 88, 89, 100, 120, 121, 123, 126, 136, 139, 347.
Серов, В. А., художн., 422.
Серова, В. С., комп., жена А. Н. Серова, 139.
Сибиряков, Л. М., арт., 382.
Сидоров, В., либрет., 337.
Сионицкая, см. Дейша-Сионицкая, арт.
Скальковская, О. А. (Бертенсон), арт., 172.
Скарятины, семья орловск. помещ., 45.
Скорсюк, М. С., балер., 315.
Скрыдлов, Н. И., тов. Н. А. по морск. корп., впослед. адмир., 37, 56.
Скрыдлова, мать предыд., 38.
Скрябин, А. Н., комп., 364, 404, 409.
Славина, М. А., арт., 225, 267, 338.
Славчик, см. С. Н. Р.-К.
Сметана, Фр., чешск. комп., 95.
Смирнов, С. А., препод. певч. кап., 266, 274, 278.
Собинов, Л. В., арт., 410.
Соболев, В. Ф., арт., 225, 226.
Соколов, В. Т., пом. инсп. консерв., 106.

Соколов, Н. А., комп., 272—274, 284, 286, 292, 327, 330, 404.
Соколова, М. Н. (ур. Пургольд), сестра Н. Н. Римской-Корсаковой, 407.
Соловьев, 233.
Соловьев, Н. Ф., комп., 139, 146, 153, 161, 199, 222, 249, 255, 317, 330.
Соколовская, арт., 340.
Солодовников, К. Т., влад. театра, 385, 388.
Сонки, Э. И., арт., 311, 316.
Соня, см. С. Н. Римская-Корсакова.
Спенсер, Г., филос., 310.
Спиноза, филос., 310.
Старцев, комп., 134.
Стасов, В. В., худож. крит., пис., 18, 19, 21, 40, 55, 77, 79, 81, 88, 90, 91, 93, 94, 102, 103, 106, 107, 115, 118, 120, 121, 123, 125, 128, 129, 139, 142, 147—149, 154, 155, 157, 159, 162, 164, 165, 167, 173, 176, 177, 180, 188, 189, 197, 202, 207, 211—214, 224, 227, 228, 232, 247, 250, 251, 258—260, 275, 276, 281, 283, 284, 296, 297, 300, 316, 320, 326, 328, 337, 356, 398, 403—405, 427, 431.
Стасов, Д. В., прис. пов., учред. Р. М. О., 55, 100, 173, 183.
Стахович, М. А., поэт, состав. сборн. народн. пес., 176.
Стелловский, Ф., Т., издат., 34, 107, 183, 430.
Столыпин, Д., комп., 101.
Стравинская, Е. Ф., жена И. Ф., 406.
Стравинский, Г. Ф., арт., 398, 404.
Стравинский, И. Ф., комп., 404—406, 408, 410, 412, 413, 420.
Стравинский, Ф. И., арт., 159, 225, 250, 256, 262, 311, 351.
Страковский, тов. Н. А. по морск. корп., 58.
Сук, В. И., дириж., 4, 374, 387, 403, 404, 415, 418—420.
Сырбулов, препод. певч. кап., 266, 278.
Сычев, 134.

Т.

Таборовский, С. О., скрип., комп., 199.
Тамберлик, Э., арт., 33.
Танеев, А. С., управл. собств. е. велич. канц., комп., 330, 391.
Танеев, С. И., комп., 351, 361, 367—369, 404, 405, 417.
Татищев, 221, 222.
Теляковский, В. А., дир. имп. театр., 374—376, 384, 394, 396, 403, 408, 414, 415, 418, 420—422, 426—429.
Терещенко, А. В., русск. археолог, 177.
Тизенгаузен, влад. им. „Смердовицы", 350.
Тиманова, В. В., пиан., 262.
Тимиревы, тихв. семья, 29.
Тимофеев, Г. Н., муз. критик, музыков., 95.
Тиндаль, Дж., англ. учен. физ., 150.
Тинель, Эдг., бельг. комп., 301.
Тобщин, команд. кр. „Волга", 32.
Толстов, В. П., пиан.-педаг., 407.
Толстой, Ф. М. (Ростислав), муз. крит., 120, 121, 146, 160, 192.
Толстой, А. К., поэт, писат., 260, 354, 355.
Тома, Амбр., франц. комп., 298, 299.
Томсон, амер. лоцман, 66.
Трифонов, П. А., муз. пис., 12, 174, 182, 193, 200, 316, 330, 336, 337.
Троицкий, В. П., зять Н. А., 385.
Труффи, дириж., 363.
Тур, Г., 391.
Турчанинов, П. И., дух. комп., 109, 110.
Тюменев, И. Ф., литер., 178, 359, 370, 379.

У.

Угринович, Г. П., арт., 347.
Улих, виол., преп. ф.-п., 32—35, 46.
Улыбышев, А. Д., муз. писат., 47.
Унковская, Е. Н., первая учит. Н. А. по ф.-п., 26, 27.

Ф.

Фаминцын, А. С., комп., муз. пис., 101, 102, 120, 121, 146, 161, 163, 166, 169, 171.
Федоров, Н. А., дириж., 403.
Федоров, П. С., зав. реп. част. петерб. имп. театр., 141.
Фель, О. Ф., тихв. знак., учит. Н. А. по ф.-п., 27, 45.
Ферреро, Дж., контраб., инспект. муз. петерб. имп. театр., 127, 135.
Ферри, Габр., писат., 29.
Фигнер, Мед., арт., 318.
Фигнер, Н. Н., арт., 311, 318.
Филиппов, И. Ф., арт., 406.
Филиппов, Т. И., гос. контр., 143, 175, 176, 179, 250, 251, 265, 351.
Филиппова, жена Т. И., 125, 186.
Финдейзен, Н. Ф., муз. пис., 274, 337, 380.
Фишер, Куно, *проф. филос.*, 383.
Флотов, Фр., комп., 32.
Фортунато, сын С. В. Фортунато, 254.
Фортунато, С. В., дочь В. В. Стасова, 254.
Франке, Ф. Ю., валт., 277.
Франц, Ф., нем. муз., 166.
Фридберг, цензор, 140.
Фриде, Н. А., арт., 303, 382.

Х.

Хвостова, А. А., пев., 432.
Христианович, Н. Ф., комп., муз. пис., 108.

Ц.

Цветкова, Е. Я., арт., 361, 378.
Церетели, А., оп. антрепр, 373, 387.
Циммерман, М. С., антрепр., 403.
Цирус, Г. И., чл. Беспл. муз. шк., 200.

Ч.

Чайковский, М. И., драм., муз. пис., 20, 93, 161.
Чайковский, П. И., комп., 20, 93, 94, 153, 161, 163, 171, 178, 188, 192, 205, 206, 213, 221, 222, 228, 272, 273, 303, 304, 318, 327, 330, 332—335, 351, 367, 368, 395, 417, 433, 436.
Чеккети, Г. Ц., балетм., 315.
Черепнин, Н. Н., комп., 286, 364, 378, 387, 397, 404, 417, 419, 422—425.
Черни, К., комп., 85.
Черни, Ф. Ф., проф., 199.
Чернов, М., капельм., 156.
Чистяков, М. Б., педаг.-пис., изд. детск. журн., 29.
Чупрынников, М. М., арт., 338, 347.

Ш.

Шаляпин, Ф. И., арт., 361, 363, 374, 383, 385, 387, 403, 405, 406, 410, 415.
Шаронов, В. С., арт., 370.
Шевелев, Н. А., арт., 378.
Шевченко, Т. Г., поэт, 102.
Шейн, П. В., этногр., иссл. фолькл., 177.
Шекспир, В., англ. драм., 206.
Шелапутин, общ. деят., 321.
Шереметьев, А. Д., люб. муз., дириж., 348, 349, 351, 394.
Шереметьев, С. Д., нач. придв. кап., 265, 266.
Шестаков, И. А., упр. морск. мин., 269.
Шестакова, Люд. Ив., (сестра Глинки), 87, 90, 91, 95, 103, 125, 128, 130, 167, 177, 183, 185, 230, 232, 326 430.

Шеффер, Г., упр. дел. фирмы „М. П. Беляев", 275.
Шиллер, Фр., нем. поэт, 211.
Шкафер, В. П., режисс., 404, 414,
Шопен, Фр., польск. комп., 40, 48, 109, 119, 380.
Шостаковский, П. А., пиан., осн. учил. филарм. общ. в Москве, 199, 220, 233, 234, 249, 320.
Штейн, Ф. Ф., проф. ф.-п., 259.
Штейнберг, М. О., зять Н. А., комп., 4, 400, 404, 408. 412, 413, 421, 423, 429.
Штраус, И., комп., дириж., 63.
Штраус, Рих., комп., 13, 408, 423.
Штрупп, Н. М., знак. Н. А., 321, 336.
Шуберт, Карл Б., виолонч., дириж., 34, 80, 81.
Шуберт, Фр., нем. комп., 34, 100, 109, 110, 155, 196, 433.
Шуман, Роб., комп., 36, 40, 48, 54. 100, 119. 123, 134, 160, 250, 349, 431, 433.
Шустов, А. С., канд. в чл. дир. спб. отд. Р. М. О., 210.
Шух, Э., нем. дириж., 383.

Щ.

Щербачев, Н. В.. комп., 201.
Щербина. Н. Ф., поэт, 175.
Щиглев, М. Р., преп. придв. кап., 106, 274.

Э.

Эвальд, В., инж., виол., 270, 327.
Эйхенвальд, М. А., арт., 319, 321.
Энгельгардт, А. Н., знак. Н. А., 176.
Энгельгардт, В. П., астр., собират. манускр. Глинки, 431.
Энде, Н. Г., арт., 225—227.
Д'Энди, В., франц. комп., 13, 373.
Энгель, Ю. Д., муз. крит., 420.
Эрлицкий, врач, 319.
Эспозито, Э. Д., дириж., 357, 358, 419.

Ю.

Юзефович, орк. капельдин., 172.
Юргенсон, Б. П., влад. изд. фирмы „П. Юргенсон", 415—423, 426—429.
Юргенсон, И. И., влад. нотн. магаз. в СПб., 275.
Юргенсон, П. И., основ. нот.-изд. фирмы в Москве, 176.

Я.

Яков, тихв. портн., 43.
Яковлев, Л. Г., арт., 338, 382, 384.
Якушкин, П. И., соб. русск. нар. пес., 61.
Ястребцев, В. В., прият. Н. А., биогр.-мемуар.. 4, 5. 38, 234, 300, 307, 330, 336, 337, 339, 348, 361, 366, 379, 405, 406, 412, 415, 416, 427.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН, ПРИВЕДЕННЫХ ЛАТИНСКИМ ШРИФТОМ.

Alvarez, франц. пев., 410.

Broussan, директ. Opéra в Париже, 412.

Carré, Alb., директ. Opéra comique в Париже, 410, 412, 415, 419, 424, 427.

Doré, M., 419.

Emmanuel, франц. муз., 406.

Leduc, франц. издат., 412.

Messager, директ. Opéra в Париже, 412.

УКАЗАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, УПОМИНАЕМЫХ В „ЛЕТОПИСИ".

(В настоящем указателе названия произведений приводятся в той их редакции, в какой они цитируются автором „Летописи". Сведения об авторстве и подзаголовки, уясняющие род произведений, в необходимых случаях добавлены редактором).

А.

„А мы просо сеяли", нар. русск. песня, 81.
Анданте и финал для форт., ор. 79, П. И. Чайковского, 368.
„Ангел вопияше", церк. песн., 292.
„Анджело", *оп.* Ц. А. Кюи, 161.
„Антар", симф. сюита Н. А. Р.-К., 16, 107—115, 117, 120, 121, 126, 132, 133, 168, 169, 250, 262, 277, 278, 297, 301—303, 418, 436.
„Анчар", ром. Н. А. Р.-К., 261, 399.
„Аррагонская хота", ув. М. И. Глинки, 34, 54, 153.
„Аскольдова могила", оп. А. Н. Верстовского, 37.

Б.

„Баба Яга", предполагавшаяся муз. карт. Н. А. Р.-К., 223.
„Бабочка", юнош. ром. Н. А. Р.-К., 30.
„Бал у Капулетти", Г. Берлиоза, 55.
Балетная сюита А. К. Глазунова, 338.
„Без солнца", *цикл романс.* М. П. Мусоргского, 202.
„Баркаролла", пьеса для виол. Н. А. Соколова, 327.
„Бирюльки", 14 ф-п. пьес А. К. Лядова, 208.
„Благослови душе моя", церк. песн., 28.
„Боже царя храни", гимн А. Ф. Львова, 110, 233, 318.
„Большой выход у сатаны", оп. В. Пасхалова, 148.
„Борис Годунов", оп. М. П. Мусоргского, 92, 118, 127, 131, 138, 146, 147, 156—160, 217—219, 233, 260, 294, 295, 306, 324, 349—351, 363, 387, 388, 398, 410, 415, 416, 423, 426, 427, 435.

„Боярыня Вера Шелога", оп. Н. А. Р.-К. (пролог к „Псковитянке"), 359, 361, 363, 383, 385, 419.
„Буря" (по Шекспиру), бал. А. Тома, 299.
„Буря", симф. фант. П. И. Чайковского, 94, 206.
„Бывало верил я", хор Н. Я. Афанасьева, 199.

В.

„Вакхическая песнь", ром. А. К. Глазунова, 406.
„Вальс", ф-п. пьеса Н. А. Р.-К., 171; см. также 3 пьесы для ф-п.
„Вальс Мефистофеля" Фр. Листа, 85; см. также „Mephisto-Walzer" Фр. Листа.
Вариации для гобоя на тему ром. Глинки „Что красотка молодая" Н. А. Р.-К., 191.
„Виноградная лоза", бал. А. Г. Рубинштейна, 338.
„Весталка", оп. Г. Спонтини, 25, 27.
„Взятие Карса", марш М. П. Мусоргского, 222.
„Вильгельм Телль", музыка к драме Шиллера, А. С. Фаминцына, 101, 102.
„В крови горит", не сохран. ром. Н. А. Р.-К., 87.
„Воевода" („Сон на Волге"), оп. А. С. Аренского, 259.
„Возле речки, возле моста", фант. с хор. на тему русской песни, К. Н. Лядова, 209.
„Волшебная флейта", оп. В. Моцарта, 25.
„Волшебный стрелок", оп. К. Вебера, 100.
„Воскресная увертюра", см. „Светлый праздник".
„Восточная ария" (Восточный романс) А. С. Даргомыжского, 41.
„Восточный романс" Н. А. Р.-К., 91.
8-ая симф. Л. Бетховена, 228.
8-ая симфония А. К. Глазунова, 399, 400, 405, 406.
„*Вражья сила*", оп. А. Н. Серова, 139.
„В Средней Азии", муз. карт. А. П. Бородина, 222, 436.
„Встреча", орк. пьеса А. К. Лядова в честь А. К. Глазунова, 406.
2-я симф. Л. Бетховена, 34.
2-я симф. А. П. Бородина, 324, 325, 420.
2-я симф. А. К. Глазунова, 437.
2-я симф. (h-moll) Н. А. Р.-К., 103, 105, 107.
2-я симф. Р. Шумана (C-dur, op. 61), 119.
„В царство розы и вина приди", ром. Н. А. Р.-К., 129.
„Выходи ко мне синьора", юнош. ром. Н. А. Р.-К., 38.

Г.

„Гамлет", симф. поэма Фр. Листа, 216.
„Гарольд", симфония Г. Берлиоза, 100, 111.
„Где ты, там мысль моя летает", ром. Н. А. Р.-К., 129.
„Геновева", оп. Р. Шумана, 349, 350.
„Геро и Леандр", отр. из симф. пьесы Н. В. Щербачева, 201.
„Гибель богов", закл. часть тетрал. Р. Вагнера, 383, 384.
„Гопак", песня М. П. Мусоргского, 102, 399.
„Гопак", орк. пьеса А. Н. Серова, 136.

„Горный ключ", дуэт Н. А. Р.-К., 393.
„Гугеноты", оп. Дж. Мейербера, 27, 33, 34, 155, 254.
„Гурзуф", пьеса для ф-п. М. П. Мусоргского, 233.

Д.

„Да бегут от лица его ненавидящие", церк. песноп. (взято в „Светлый праздник" Н. А. Р.-К.), 292.
„Да воскреснет бог", церк. песноп. (взято в „Светл. праздн.") Н. А. Р.-К. 292.
Два эпизода из „Фауста" Ленау, см. „Фауст".
„Два трехголосных женских хора" Н. А. Р.-К., 169.
„Девицы красавицы", дуэт А. С. Даргомыжского, 136.
9-я симфония Л. Бетховена, 103, 119, 434.
„Детская", цикл вок. пьес М. П. Мусоргского, 118.
„Дмитрий Донской", опера (автор ?), 34.
„Дмитрий Самозванец", предполагавш. оп. Н. Н. Лодыженского, 95.
„Дон-Жуан", оп. В. Моцарта, 33
„Дон-Жуан", муз. к драм. поэме А. Толстого, Э. Ф. Направника, 306.
„Дон-Кихот", муз.-юмор. карт., А. Г. Рубинштейна, 338.
„Дубинушка", орк. пьеса Н. А. Р.-К., 397, 399, 404.
„Духовные песнопения" (Всенощная) Н. А. Р.-К., 268, 278.

Е.

„Евгений Онегин", оп. П. И. Чайковского, 298.
„Еврейская песня", ром. Н. А. Р.-К., 129, 432.
„Ель и пальма", ром. Н. А. Р.-К., 96, 303.

Ж.

„Жар птица", предполагавш. оп. М. А. Балакирева, 82.
„Жизнь за царя", оп. М. И. Глинки, 28, 33—35, 37, 100, 136, 155, 177, 183, 185, 186, 218, 273, 408, 430, 431.
„Женитьба", оп. М. П. Мусоргского, 117, 118, 398.

З.

„Заколдованное место", муз. карт. Над. Ник. Р.-К., 148.
„За нас умрет наш искупитель", ария И. С. Баха из „Passionsmusik", 166.
„Звон-колокол", нар. русск. песня, 117.
„Здравица" (в честь А. К. Глазунова) Н. А. Р.-К., 406.
„Золотая рыбка", ром. М. А. Балакирева, 90, 97.
„Золото Рейна", 1-ая часть „Кольца Нибелунгов" Р. Вагнера, 206, 399.
„Золотой петушок", оп. Н. А. Р.-К., 6, 13, 21, 403—409, 412—420, 422, 423, 426—429.
„Зорюшка" (Ночь на распутьи), предпол. оп. Н. А. Р.-К., 305.

И.

„Иванова ночь" (Ночь на Лысой горе), орк. фантаз. М. П. Мусоргского, 92, 263.
„Иван Грозный", муз. карт. А. Г. Рубинштейна, 432.

„Из Гомера", прелюдия-кантата Н. А. Р.-К., 381.
„Из слез моих", ром. Н. А. Р.-К., 91.
„Израиль в Египте", орат. Генделя, 166.
„Иисус Навин", пьеса для хора и орк., М. П. Мусоргского, 92, 251.
„Индра", оп. Фр. Флотова, 32, 46.
„Интермеццо in modo classico", h-moll, М. П. Мусоргского, 251.
Интродукция к библейской легенде, Ф. Мендельсона, ор. 74, стр. 110.
Интродукция к оратории „Павел" Ф. Мендельсона, 109.
Интродукция к оратории „Fuite en Egypte" Г. Берлиоза, 110.
„Иоанн Дамаскин", кантата С. И. Танеева, 367.
„Иоанна д'Арк", симф. поэма М. Мошковского, 228.
„Иоланта", оп. П. И. Чайковского, 304, 318, 326, 385.
„Иосиф", оп. Э. Мегюля, 25.
„Исламей", форт. фантазия М. А. Балакирева, 83, 84, 102, 130, 433.
„Испанская увертюра" М. А. Балакирева, 45.
„Испанское каприччио" Н. А. Р.-К., 287—289, 293, 298, 302, 334, 419, 437.
„Ифигения", оп. К. Глюка, 322, 432.

К.

„Кавказский пленник", оп. Ц. А. Кюи, 39, 50, 51, 55, 103, 118.
„Как мать убили", ария Вани из оп. „Жизнь за царя" М. И. Глинки, 26, 273.
„Как по травке, по муравке", нар. русск. песня, 28.
„Калистрат", ром. М. П. Мусоргского, 92.
„Камаринская", фант. М. И. Глинки, 34, 86, 119, 121, 232, 244, 435, 437.
„Каменный гость", оп. А. С. Даргомыжского, 41, 90, 105, 106, 117, 118, 121 124, 128, 129, 142, 147, 355, 383, 432.
„Кащей бессмертный", оп. Н. А. Р.-К., 380—383, 385, 391, 399, 417.
Квартет с кларнетом М. И. Глинки, 277.
Квартет A-dur А. П. Бородина, 202.
„ B-dur А. К. Лядова, 208.
„ D-dur А. К. Глазунова, 270.
„ F-dur П. И. Чайковского, 205, 206.
„ G-dur (смычковый) Н. А. Р.-К., 355.
„ Es-dur Л. Бетховена, ор. 127, 36.
„ cis-moll Н. Я. Афанасьева, 192.
„ на тему Be-la-ef, коллект. соч., 281.
Квартет струнн. на русск. темы Н. А. Р.-К. (Симфониетта), 223, 240.
„ „ F-dur Н. А. Р.-К., 163, 164.
Квартетная сюита „Именины", колл. соч., 288.
Квартеты Л. Бетховена, 40, 270.
Квартет В. Моцарта, 270.
Квинтет для ф-п. с дух. инстр., Н. А. Р.-К., 180, 192.
„Китеж", см. „Сказание о невид. граде Китеже".
„К моей песне", ром. Н. А. Р.-К., 129.
„Князь Игорь", оп. А. П. Бородина, 102, 103, 105, 117, 128, 148, 172, 202 216—219, 223, 229, 261, 276, 281, 282, 287—289, 294, 296, 297, 378, 435, 437.

„Князь Холмский", муз. к трагедии Н. Кукольника, М. И. Глинки, 36, 40, 54, 260.
„Козел", светская сказочка для голоса М. П. Мусоргского, 102.
„Колыбельная" М. П. Мусоргского, 399, 416.
„Колыбельная песня" Н. А. Р.-К., 91.
„Кольцо Нибелунгов", тетр. Р. Вагнера, 119, 294—297, 312, 384.
Концерт для виолонч. И. Гайдна, 378.
„ „ „ a-moll Р. Шумана, 432.
„ „ тромбона Н. А. Р.-К., 191.
„ „ ф-п. Фр. Листа, 119.
„ „ „ Г. Литольфа, 119.
„ „ „ С. И. Танеева, 367.
„ „ „ П. И. Чайковского, 262.
„ „ „ d-moll А. Г. Рубинштейна, 153.
„ „ „ Es-dur Фр. Листа, 219, 230, 322.
„ „ „ Н. А. Р.-К., 264, 269, 275, 303.
„Кориолан", ув. Л. Бетховена, 172, 433, 434.
„Король Лир", муз. к трагедии Шекспира М. А. Балакирева, 36, 39, 49, 51, 54, 220, 435.
„Кремль", симф. карт. А. К. Глазунова, 352.
„Кресту твоему", церк. песн., 28.
„Кроатка", оп. О. И. Дютша, 136, 153.
„Кузнец Вакула", см. Ночь на Рождество.

Л.

Легенда о св. Елизавете, см. святая Елизавета.
„Лелио", симф. поэма Г. Берлиоза, 194.
„Лес", муз. карт. А. К. Глазунова, 352.
„Ломбардцы", оп. Дж. Верди, 32.
„Лоэнгрин", оп. Р. Вагнера, 34, 119, 155.
„Лучия", оп. Г. Доницетти, 32, 46.

М.

„Маб", скерцо, Г. Берлиоза, 55.
„Майская ночь", оп. Н. А. Р.-К., 20, 198, 207, 214, 215, 216, 219, 225—228, 233, 239, 241, 243—245, 256, 296, 307, 311, 318, 321—324, 335, 338, 352, 353, 358, 372, 373, 383, 414.
Мазурка для скрипки с орк. Н. А. Р.-К., 290.
„Манон", оп. Ж. Масснэ, 435.
„Манфред", ув. Р. Шумана, 54.
„ , муз. к поэме Байрона, Р. Шумана, 194, 195.
Маррокский марш, Г. Берлиоза, 155.
„Марта", оп. Фр. Флотова, 32, 34, 86.
Марш As-dur М. П. Мусоргского, 251.
„ a-moll Фр. Шуберта, орк. Н. А. Р.-К., 109, 110.
„ h-moll Фр. Шуберта, 155.
„Мейстерзингеры", оп. Р. Вагнера, 339, см. также „Нюренбергск. певцы".

„Мениск", ром. Ц. А. Кюи, 148.
„Месса" C-dur Л. Бетховена, 322.
„ h-moll И. С. Баха, 171, 434.
„Мессинская невеста", кант. А. К. Лядова, 211, 216.
„Месяц плывет", пьеса для хора Н. А. Р.-К., 170.
„Млада", коллект. оп., 128, 129, 158, 159, 163, 222, 244, 263, 296, 302.
„Млада", оп.-балет Н. А. Р.-К., 9, 11, 96, 214, 297, 299—302, 304, 306, 310—318, 326, 335, 352—354, 365, 383.
„Моисей", оп. Дж. Россини, 32.
„Моисей", оп. А. Г. Рубинштейна, 338.
„Мой боже, сладко спи", ария И. С. Баха, из Passionsmusik, 166.
Молитва Ne perdas (хор восточных отшельников) А. С. Даргомыжского, 109, 110.
„Море", ром. А. П. Бородина, 418.
„Море", фант. А. К. Глазунова, 352, 420.
„Морская царевна", ром. А. П. Бородина, 115, 117.
„Моряк-скиталец", оп. Р. Вагнера, 302.
„Моцарт и Сальери", оп. Н. А. Р.-К., 354—356, 362, 363, 382, 405, 417.

Н.

„Навзикая", предполагавш. оп. Н. А. Р.-К., 380, 381.
„Над могилой", оркестр. прелюдия Н. А. Р.-К., 386, 387.
„На Иванушке чапан", нар. русск. песня, 83.
„На северном голом утесе", ром. Н. А. Р.-К., 96.
„На холмах Грузии", ром. Н. А. Р.-К., 96, 435.
„На южном берегу", пьеса для ф-п. М. П. Мусоргского, 233.
Неаполитанская песенка, пьеса для орк. Н. А. Р.-К., 416, 417.
„Небо и земля", предполагавш. оп.-мистер. Н. А. Р.-К., 365, 397, 399.
„Ненастный день потух", ром. Н. А. Р.-К., 355.
„Нерон", оп. А. Г. Рубинштейна, 404.
„Не сон мою головушку клонит", нар. русск. песня, 28.
„Нимфа", ром. Н. А. Р.-К., 360, 393, 405.
„Нижегородцы", оп. Э. Ф. Направника, 121, 122.
Ноктюрн d-moll для ф-п. Н. А. Р.-К., 37, 39.
„Ночевала тучка", ром. Н. А. Р.-К., 96.
„Ночной смотр", балл. М. И. Глинки, 200.
„Ночь", ром. М. П. Мусоргского, 92.
„Ночь", ром. Н. А. Р.- ., 114.
„Ночь в Мадриде", ув. М. И. Глинки, 36, 63, 86, 136.
„Ночь на горе Триглав", (III д. из оп.-бал. „Млада") Н. А. Р.-К., 408.
„Ночь на Лысой горе", фант. М. П. Мусоргского, 92, 128, 158, 159, 251, 252, 263, 280, 302, 437.
„Ночь на Рождество" (Кузнец Вакула, Черевички), оп. П. И. Чайковского, 161, 192, 205, 226, 404.
„Ночь перед Рождеством", оп. Н. А. Р.-К., 215, 335—338, 341, 342, 347, 348, 352, 353, 354, 363, 365, 408, 427, 428.
„Нубийская пляска" Г. Берлиоза, 244.
„Нюренбергские певцы", оп. Р. Вагнера, 119, 120, 123.

О.

„Оберон", оп. К. М. Вебера, 100, 431.
„Одиссей у царя Алкиноя", оперн. сюжет занимавший Н. А. Р.-К., 365.
„Океан", симф. А. Г. Рубинштейна, 119.
Октет Ф. Мендельсона, 38.
„Опустясь головкой сонной", ром. Ц. А. Кюи, 148.
„Орестея", оп. С. И. Танеева, 351, 367, 368, 369.
„Орлеанская Дева", оп. П. И. Чайковского, 334, 358.
„Орфей и Эвридика", оп. К. Глюка, 358, 359.
„О, сжалься мой господь", ария И. С. Баха, из Passionsmusik, 166.
Основы инструментовки, см. Руководство по инструментовке.
„Отворите мне темницу", ром. А. Г. Рубинштейна, 318.
„Отелло", оп. Дж. Верди, 27, 28, 33.
„Отравой полны мои песни", ром. А. П. Бородина, 117.

П.

„Паладин", ром. А. С. Даргомыжского, 41, 250.
„Пан", дуэт Н. А. Р.-К., 355.
„Пан воевода", оп. Н. А. Р.-К., 290, 379, 380, 383—385, 387, 393, 394.
Парафразы на тему „Тати-тати", колл. соч., 212, 219.
„Пасторальная симфония" Л. Бетховена, 34.
„Пасха красная", церк. песн., 292.
„Паяцы", оп. Р. Леонкавалло, 322.
„Пелеас и Мелисанда", оп. Кл. Дебюсси, 411.
I симфония (E-dur) А. К. Глазунова, 406.
„ „ (es-moll) Н. А. Р.-К., 16, 37, 39, 41, 42, 47, 50, 54, 55, 61, 76, 77, 79—81, 273, 274, 303, 334.
I симфония (B-dur) Р. Шумана, 123.
I скерцо для орк. А. К. Лядова, 437.
I ф-п. соната Бетховена (f-moll), 36.
I ф-п. концерт для ф-п. Фр. Листа, 433.
I концерт для ф-п. А. Г. Рубинштейна, 338.
„ „ „ „ П. И. Чайковского, 334.
„Персидский хор" из оп. „Руслан и Людмила" М. И. Глинки, 84, 113.
Песни Э. Грига, 270.
„Песня песней", дуэт Н. А. Р.-К., 355.
„Песня Лауры", из оп. „Каменный гость" А. С. Даргомыжского, 232.
„Песнь о вещем Олеге", кант. Н. А. Р.-К., 366, 369, 370.
Пьесы для ф-п. П. И. Чайковского, 333.
„Пиковая Дама", оп. П. И. Чайковского, 304.
„Песни и пляски смерти", цикл ром. М. П. Мусоргского, 202.
„Погибнет", хор из оп. „Руслан и Людмила" М. И. Глинки, 119.
„Поражение Сенахериба", хор М. П. Мусоргского, 92, 153, 250, 251.
„Потоп", библ. оп. К. Сен-Санса, 322.
„Похоронный марш" b-moll Фр. Шопена, 40, 109.
„ „ d-moll, юнош. произв. Н. А. Р.-К., 37.

„Прекрасная Елена", оперетта Ж. Оффенбаха, 86.
„Прелюды", симф. поэма Фр. Листа, 119.
„Приди ко мне", ром. М. А. Балакирева, 435.
„Прометей", симф. поэма Фр. Листа, 34, 228.
„Пророк", оп. Дж. Мейербера, 27, 33, 99, 155, 168.
„Пророк", ром. Н. А. Р.-К., 365.
„По грибы", ром. М. П. Мусоргского, 102, 399.
„Про татарский полон", нар. русск. песня, 61.
„Псковитянка", оп. Н. А. Р.-К., 15, 107, 108, 115, 120, 121, 124, 128—133, 138, 140—142, 144—147, 149, 186—190, 198, 206, 215, 216, 220, 227—229, 245, 256, 260, 269, 305, 306, 308, 323, 330, 331, 335, 340, 348, 359, 360, 363, 374, 375, 376, 383, 385, 392.
„Пчелы", фант. скерцо И. Ф. Стравинского, 410.
5-я симфония Л. Бетховена, 100, 194, 195, 258, 432.
„ „ П. И. Чайковского, 333.

Р.

„Раек", муз. памфл. М. П. Мусоргского, 203.
„Раймонда", бал. А. К. Глазунова, 352, 373, 429.
„Ратклифф", оп. Ц. А. Кюи, 19, 42, 83, 102, 114, 117, 118, 121, 153, 435.
„Реквием" В. Моцарта, 79, 120, 123, 195.
„Риголетто", оп. Дж. Верди, 27.
„Римский карнавал", ув. Г. Берлиоза, 250.
„Роберт", оп. Дж. Мейербера, 32, 33, 66, 155.
„Рогдана", неок. оп. А. С. Даргомыжского, 153, 433, 435.
„Рогнеда", оп. А. Н. Серова, 88, 89, 114, 139, 209.
„Романс", ф-п. пьеса Н. А. Р.-К., 171.
Романсы М. А. Балакирева, 45.
„ Н. А. Р.-К., 334.
„ П. И. Чайковского, 334.
„Ромео и Джульетта", симф. Г. Берлиоза, 100, 119.
„ „ , уверт.-фант. П. И. Чайковского, 94, 334.
„Руководство по инструментовке" (Основы инструментовки) Н. А. Р.-К., 13, 427, 429.
„Русалка", оп. А. С. Даргомыжского, 41, 90, 97, 120.
„ , соло с хором Н. Н. Лодыженского, 95, 202.
„Руслан и Людмила", оп. М. И. Глинки, 33, 34, 37, 40, 46, 95, 97, 99, 113, 120, 139, 177, 183—186, 233, 244, 301, 302, 326, 430, 431, 434, 436.
„Русская увертюра", (Уверт. на 3 русск. темы) М. А. Балакирева, 45, 302.
„Русск. песни", гарм. М А. Балакирева, 71.

С.

„Садко", муз. карт. Н. А. Р.-К., 16, 93, 96, 97, 99, 100, 106, 113, 121, 126, 131, 132, 133, 168, 171, 195, 220, 258, 324, 334, 433.
„Садко", оп. Н. А. Р.-К., 298, 305, 337, 343, 344—346, 349, 350, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 361, 363, 373, 376, 377—379, 382, 394, 397, 403—406, 410—412, 415, 416, 420.

Сакунтала, ув. К. Гольдмарка, 119.
„Саламбо", неок. оп. М. П. Мусоргского, 83, 92, 105, 251.
„Самсон", орат. Генделя, 171, 172, 434.
„Свете тихий", церк. песн., 28.
„Светик Савишна", песня М. П. Мусоргского, 102, 107.
„Светлый праздник" (Воскр. уверт.) Н. А. Р.-К., 290, 292, 293, 295, 303, 387, 418.
„Свитезянка", кант. Н. А. Р.-К., 355, 356, 370, 419.
„Св. Елизавета", орат. Фр. Листа, 324, 432.
„Св. Цецилия", пьеса Н. В. Щербачева, 201.
„Севильский цирюльник", оп. Дж. Россини, 33.
„Се жених грядет", церк. песн., 82.
Секстет A-dur Н. А. Р.-К., 179, 180, 192.
„Сельская честь", оп. П. Масканьи, 318, 322, 326.
„Семинарист", вок. пьеса М. П. Мусоргского, 129, 203.
„Сербская фантазия", орк. пьеса Н. А. Р.-К., 89, 91, 99, 100, 193, 194, 220, 278, 296.
„Сервилия", оп. Н. А. Р.-К., 305, 371, 372, 373, 375, 376, 381, 384, 388.
„Симфониетта" Н. А. Р.-К., см. Квартет струнн. на русские темы.
Симфонии Л. Бетховена, 34, 40, 277.
„ И. Гайдна, 277.
„ Р. Шумана, 40, 53.
Симфоническое allegro Es-dur А. С. Гусаковского, 50.
„ „ Ц. А. Кюи, 50.
Симфония C-dur М. А. Балакирева, 81, 82, 84.
„ C-dur Фр. Шуберта, 433.
„ C-dur (3-я) Н. А. Р.-К., 147, 151, 153, 154, 161, 164, 221, 268, 276—280, 396.
Симфония D-dur И. Гайдна, 166.
„ d-moll С. В. Рахманинова, 351.
„ g-moll П. И. Чайковского, 93.
„ Es-dur М. А. Балакирева, 67.
„ Es-dur А. П. Бородина, 76, 78, 83, 101, 102, 195, 280, 301.
„ E-dur (1-я) А. К. Глазунова, 258, 262, 274, 275, 378.
„ h-moll (2-я) А. П. Бородина, 117, 120, 148, 155, 196, 197, 219.
„ h-moll Фр. Шуберта, 196.
„ (неоконч.) А. П. Бородина, 282.
Симфон. произв. с народн. гимном А. Г. Рубинштейна, 110.
„Сиротка", ром. М. П. Мусоргского, 435.
„Сказание о невидимом граде Китеже", оп. Н. А. Р.-К., 6, 13, 364, 365, 380, 384, 385, 387, 388, 393, 394, 397, 398, 399, 404—407, 415—417, 419—421.
„Сказка", муз. карт. Н. А. Р.-К., 225, 240, 248, 249, 275, 291, 378.
„Сказка о царе Салтане", оп. Н. А. Р.-К., 364—367, 369—371, 374—378, 385, 386, 404, 419, 428.
Скерцо A-dur Л. Бетховена (из сонаты ор. 2), 27.
„ B-dur М. П. Мусоргского, 78, 251.
„ B-dur Над. Ник. Р.-К., 148.
„ c-moll (в 4 руки), юнош. произв. Н. А. Р.-К., 37, 39.

Скерцо cis-moll, для ф-п. Ц. А. Кюи, 51.
„ D-dur А. К. Лядова, 229.
„ F-dur для оркестра Ц. А. Кюи, 51.
„ C-dur Ц. А. Кюи, 51.
„ h-moll Ф. Шопена, 160.
„ А. С. Гусаковского, 46.
„ Сандова, 228.
„Скорби душе" И. С. Баха, из Passionsmusik, 166.
„Слава", песня для хора и орк. Н. А. Р.-К., 222, 235.
„ , нар. русск. песня, 83, 303.
„Слава в вышних", церк. песноп. Д. С. Бортнянского, 28.
„Славления" А. К. Глазунова и А. К. Лядова, 303.
„Славься" М. И. Глинки, арр. Н. А. Р.-К., 168.
Славянский марш, орк. пьеса П. И. Чайковского, 333.
„Снегурочка", оп. Н. А. Р.-К., 13, 103, 214, 215, 234, 235, 238, 239-248, 252—257, 270, 277, 293, 311, 319-321, 323, 334, 335, 338, 339, 340, 358, 363, 373, 379, 393, 396, 408, 410, 415, 418-421, 423-425, 427.
„Сон в летнюю ночь", ув. Ф. Мендельсона, 34, 40, 155, 432.
„ „ „ ром. Н. А. Р.-К., 360, 399, 405.
„Сон на Волге" (Воевода), оп. А. С. Аренского, 259.
Соната F-dur с валторной Л. Бетховена, 33.
„ F-dur со скрипкой „ 33.
Сонатное allegro C-dur М. П. Мусоргского, 36, 251.
„ „ А. С. Гусаковского, 50.
40 народн. песен, собр. Т. И. Филипповым и гармониз. Н. А. Р.-К., 176.
„Сорока" („Стрекотунья-белобока"), ром. П. Мусоргского, 102.
„Сорочинская ярмарка", неок. оп. М. П. Мусоргского, 158, 159, 232, 251, 263.
„Спящая княжна", ром. А. П. Бородина, 103, 351.
„Спящий рыцарь", песня Р. Шумана, 250.
„Среди долины ровные", вариац. для ф.-п. М. И. Глинки, 36.
„Старая песня", для хора a capella Н. А. Р.-К., 170, 196.
„Стенька Разин", симф. поэма А. К. Глазунова, 278, 298, 436.
„Стенька Разин", оп. сюжет привлекавш. Н. А. Р.-К., 397, 399.
„Страсти господни", орат. И. С. Баха, 166.
„Стих об Алексее божьем человеке", Н. А. Р.-К., 333.
„Стрекозы", трио для хора и орк. Н. А. Р.-К., 355.
„Сын мандарина", оп. Ц. А. Кюи, 50, 55, 118, 322.
Сюита А. К. Глазунова, 275, 276.
Сюита из оп. „Сказка о царе Салтане" Н. А. Р.-К., 408.
Сюита „Из средних веков" А. К. Глазунова, 409.

Т.

„Тайна", ром. Н. А. Р.-К., 114.
„Тамара", сим. поэма М. А. Балакирева, 84, 97, 114, 130, 177, 230, 264, 325.
„Тангейзер", оп. Р. Вагнера, 349.
„Танкред", оп. Дж. Россини, 25.
„Тарас Бульба", оп. Н. В. Лысенко, 340.
Татарская песня, хор Ц. А. Кюи, 435.

„Татарский полон", хор a capella Н. А. Р.-К., 198.
„Торжественная увертюра" C-dur С. И. Танеева, 367.
„Травиата", оп. Дж. Верди, 32.
3-й конц. для ф.-п. А. Литольфа, 433.
3-я симф. Л. Бетховена, 100, 120.
3-я симф. D-dur А. К. Глазунова, 324, 409.
3-я симф. D-dur П. И. Чайковского, 334.
3-я симф. Р. Шумана, 54.
3 пьесы для ф.-п. Н. А. Р.-К., 171.
Трио Э. Ф. Направника, 192.
Трио c-moll для скрип., виол. и ф.-п. Н. А. Р.-К., 355, 356.
„Троянцы", оп. Г. Берлиоза, 119, 189, 228, 230.
„Трубадур", оп. Дж. Верди, 79.
„Ты не плачь сиротинушка", из оп. „Жизнь за царя" М. И. Глинки, 273.
„Ты скоро меня позабудешь", ром. Н. А. Р.-К., 96.
„1000 лет" (Русь), уверт. М. А. Балакирева, 83, 196, 431.

У.

Увертюра на русск. темы М. А. Балакирева, 83, 230. 436.
„ „ „ „ Н. А. Р.-К., 83, 86, 233, 255, 275, 418.
„ „ чешские темы М. А. Балакирева, 89, 91, 99, 113, 114, 217.
„ в 2 руки для ф.-п., юношеск. произв. Н. А. Р.-К., 30.
„ „1000 лет" М. А. Балакирева. См. „1000 лет" (Русь).
„ h-moll М. А. Балакирева, см. Уверт. на русские темы.
„ А. И. Рубца, 101.
„ cis-moll С. М. Ляпунова, 274.
„ Д. Столыпина, 101.
„У ворот, ворот", нар. русск. песня (вошла в „Увертюру на русские темы" Н. А. Р.-К.), 83.
Учебник гармонии Н. А. Р.-К., 273, 278, 412.
Учебник гармонии П. И. Чайковского, 178.

Ф.

„Фавн и пастушка", вок. сюита И. Ф. Стравинского 410.
„Фальшивая нота", ром. А. П. Бородина, 117.
Фантазии, оркестровые А. С. Даргомыжского, 38.
Фантазия на „Бурю" Шекспира Г. Берлиоза, 194.
„ „ „ „ Ф. Мендельсона, 432.
Фантазия для скрипки Н. А. Р.-К., 281, 289.
Фантазия на исп. темы, несост. скрип. пьеса Н. А. Р.-К., 281.
„ фортеп. на русск. темы, Э. Ф. Направника, 262.
„ окр. пьеса А. К. Глазунова, 338.
„Фатум", симф. поэма П. И. Чайковского, 351.
„Фауст" (Осуждение Фауста) Г. Берлиоза, 100.
„ уверт. Р. Вагнера, 99, 113, 114, 431
„ оп. Ш. Гуно, 66, 73.
„ (2 эпиз. из „Фауста" Ленау) Фр. Листа, 119, 433.

„Фауст", муз. к сценам Р. Шумана, 431.
„Флибустьер", оп. Ц. А. Кюи, 302.
„Франческа", оп. Э. Ф. Направника, 384.
„ фант. П. И. Чайковского, 333.
„Фрейшютц", оп. К. Вебера, 32, 34.
Фуга органная a-moll И. С. Баха. 165.
„ для ф-п. cis-moll Н. А. Р.-К., 171.
Фуги И. С. Баха, 270.
„ Н. А. Р.-К., 171.
Фуга (на тему В.-А.-С.-Н.) Н. А. Р.-К., 211.

Х.

„Хованщина", оп. М. П. Мусоргского, 147, 156, 157, 159, 160, 202, 229, 230, 232, 251, 252, 260-263, 267-269, 278, 358.
Хоры трехголосные, мужск. a capella Н. А. Р.-К., 180.
„Христос воскресе", церк. песн. (взято в „Светл. праздник" Н. А. Р.-К.), 292.

Ц.

„Царская невеста", оп. Н. А. Р.-К., 105, 305, 359, 360, 361, 363, 365, 369. 370, 373, 374, 376, 382, 384, 397. 408.
„Царь Салтан", см. Сказка о царе Салтане.

Ч.

4-я симфония Л. Бетховена, 100.
„ „ П. И. Чайковского, 333.
4-й концерт для ф.-п. А. Г. Рубинштейна, 338.
4 вариации и фугетта на тему русск. песни „Надоели ночи, надоскучили", Н. А. Р.-К., 170.
„Черевички", см. Ночь на Рождество.
„Черное море", орк. пьеса К. К. Зике, 222.
„Что в имени тебе моем", ром. Н. А. Р.-К., 96.
„Что красотка молодая", ром. М. И. Глинки, 191.
„Что ты спишь мужичек" ром. ?, 28.
„Чудный сон", (из оп. „Руслан и Людмила") М. И. Глинки, 232.
„Чухонская фантазия", орк. пьеса А. С. Даргомыжского, 106, 120, 153, 436.

Ш.

„Шарлатарла из партарлы", нар. русск. песня, 28, 81.
6-я симфония Л. Бетховена, 100.
„ „ А. К. Глазунова, 352.
„ „ П. И. Чайковского, 332, 333.
6 фуг для ф.-п. Н. А. Р.-К., 169.
„6 хоров без сопровождения" Н. А. Р.-К., 171.
„Шехеразада", симф. сюита Н. А. Р.-К., 289-293, 295, 300, 321, 325, 373, 405, 418.

Щ.

„Щелкунчик", бал. П. И. Чайковского, 326, 334.
„Щекою к щеке ты моей приложись", ром. Н. А. Р.-К., 86, 87.

Э.

„Эгмонт", ув. Л. Бетховена, 168, 228, 260.
„Эдип", хоров. пиеса М. П. Мусоргского, 51, 78, 251.
„Эй, ухнем", орк. пьеса А. К. Глазунова, 397.
Элегия для виол. Н. А. Соколова, 327.
„Экстаз", поэма А. Н. Скрябина, 409.
„Эолова арфа", отрыв. из монодрамы „Лелио" Г. Берлиоза, 432.
„Эпизод из жизни артиста", фант. симф. Г. Берлиоза, 100. 111.
„Эсклармонда", оп. Ж. Масснэ, 299.

Ю.

„Юдифь", оп. А. Н. Серова, 41, 75, 88, 153, 209.
„Южная ночь", ром. Н. А. Р.-К., 96.

Я.

„Я верю, я любим", ром. Н. А. Р.-К., 129.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, НАЗВАНИЯ КОТОРЫХ ПРИВЕДЕНЫ ЛАТИНСКИМ ШРИФТОМ.

Allegro Р. Шумана, 160.
Andante *из квартета* А. П. *Бородина*, 289.
Chants nationaux recueillis par N. R.-K., 176.
Christus орат. Фр. Листа, 138, 196.
Concertstück для кларнета Н. А. Р.-К., 191. 198.
Danse macabre Фр. Листа. 84, 92, 244, 263.
Dimants de la couronne, оп. Д. Ф. Обера, 27.
Ce qu'on entend sur la montagne, симф. поэма Фр. Листа, 97.
Eine feste Burg, нем. хорал, 212.
Erlkönig, баллада Фр. Шуберта, 34.
Etude для ф.-п. Н. А. Р.-К., 192.
Festouverture А. Г. Рубинштейна, 110.
Flibustier, оп. Ц. А. Кюи, 417.
Hebriden, ув. Ф. Мендельсона, 33, 40.
Hunnenschlacht, симф. поэма Фр. Листа, 113.
Impromptu для ф.-п. Н. А. Р.-К., 192.
Kyrie Дж. Палестрины, 166.
Lied der Braut Р. Шумана, 432.
Marche solennele, окр. пиеса Ц. А. Кюи. 436.
Mephisto Walzer Фр. Листа, 84, 85, 86, 97, 378.
Miserere Гр. *Аллегри*, 166.
Novellette для ф.-п. Н. А. Р.-К., 192.
Papillons, ф.-п. пьесы Н. В. Щербачева, 201.
Poème lyrique, симф. пьеса А. К. Глазунова, 302.
Ruines d'Athènes, фант. Фр. Листа, 431.
Scherzino для ф.-п. Н. А. Р.-К., 192.
Si l'oiseau j'etais, ф.-п. пьеса А. Гензельта (?), 27.
Stabat mater А. Ф. Львова, 110.
„ „ отр. *из* орат. „Christus" Фр. Листа, 196.
Symphonische Dichtungen Фр. Листа, 113.

Tägliche Studien К. Черни, 84.
Traité d'harmonie (учебн. гармонии) Н. А. Р.-К., во франц. перев., 412.
Traité d'instrumentation Г. Берлиоза, 90, 118, 184.
Zar und Zimmermann, опера Г. Лорцинга, 27.
Zig-zag, ф.-п. пиеса Н. В. Щербачева, 201.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Стр.

1. Предисловие к 3-му изданию 3
2. Предисловие к 1-му изданию 5
3. А. Римский-Корсаков. Введение 7
4. Н. А. Римский-Корсаков. „Летопись моей музыкальной жизни“ . . . 25
5. А. Римский-Корсаков. Хронограф жизни Н. А. Римского-Корсакова за период с сентября 1906 по июнь 1908 г. 403
6. *Приложения:* № 1. *Три записки* Л. И. Шестаковой 430
   № 2. Программы пяти концертов Бесплатной Музыкальной Школы (1869—1870 г.) 431
   № 3—4. Программы концертов Бесплатной Музыкальной Школы в 1876 г. 434
   № 5. Программы концертов на Международной парижской выставке 1889 г. 436
   № 6. а) Открытое письмо в редакцию газ. „Русь“ . . . 438
   б) Открытое письмо директору спб. Консерватории . . . . . —
   № 7. Открытое письмо в дирекцию спб. отд. И. Р. М. О. 440
   № 8. В Художественный Совет спб. Консерватории . . 441
7. Содержание глав „Летописи“ 443
8. Список изданий и статей, на которые делаются ссылки в примечаниях 447
9. Указатель имен 449
10. Указатель музыкальных произведений, упоминаемых в „Летописи“ . 464

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ.

Напечатано:		Должно быть:
Стр. 11.	191 года	1891 года
Стр. 119, прим.	П. Краббе	Н. Краббе
Стр. 416.	италианская песенка	неаполитанская песенка
Стр. 435.	Д. И. Климов	Д. Д. Климов.

4734

М1.Ц. 4 р. 50 к.