

ИСКУССТВО ШАЛЯПИНА



ART OF CHALIAPIN

A R T D E C H A L I A P I N E

E L A R T E D E C H A L I A P I N

В/О „МЕЖДУНАРОДНАЯ КНИГА“ СССР МОСКВА
V/O „MEZHDUNARODNAYA KNIGA“ SSSR MOSKVA



ВСЕСОЮЗНАЯ ФИРМА ГРАМПЛАСТИНОК „МЕЛОДИЯ“



ИСКУССТВО
ШАЛЯПИНА



Fyodor Chaliapin

ART
OF CHALIAPIN

ART
DE CHALIAPINE

EL ARTE
DE CHALIAPIN

ИСКУССТВО ШАЛЯПИНА

Над составлением и реставрацией граммофонных записей, включенных в антологию „Искусство Шаляпина“, работали сотрудники Всесоюзной студии грамзаписи фирмы „Мелодия“ Г. Ковалевский, Е. Осауленко и коллекционер И. Боярский.

The gramophone records included in the Anthology are collected and restored by G. Kovalevsky and E. Ossaulenko, employees of the All-Union Records Association "Melodia", with the collector I. Boyarsky participating.

La composition et la restauration des enregistrements sur disques constituant l'anthologie «Art de Chaliapine» ont été effectuées par G. Kovalevsky et E. Ossaulenko, collaborateurs du studio d'enregistrement sur disques de la compagnie «Melodia» de l'URSS, aidés par le collectionneur I. Boyarsky.

La Antología abarca las grabaciones que fueron compuestas y restauradas por los colaboradores del Estudio de grabaciones de la URSS de la casa "Melodia" G. Kovalevski y E. Osaulenko y el coleccionista I. Boiarski.

СОДЕРЖАНИЕ ЗАПИСИ

Пластинка I
Д 018101-2

АХ ТЫ, СОЛНЦЕ КРАСНОЕ
(Слонов — Молчанов)
Запись 1901 г.

АРИЯ РУСЛАНА (фрагмент)
(Глинка *Руслан и Людмила*, 2 д.)
Запись 1907 г.

СТАНСЫ НИЛАКАНТЫ
(Делиб *Лакме*, 2 д.)
Запись 1907 г.

ОЙ У ЛУЗИ
(Украинская народная песня)
Запись 1910—1912 гг.

ИЗ-ПОД ДУБА, ИЗ-ПОД ВЯЗА
НЕ ОСЕННИЙ МЕЛКИЙ ДОЖДИЧЕК
ЛУЧИНУШКА

СОЛНЦЕ ВСХОДИТ И ЗАХОДИТ
(Русские народные песни)
Запись 1910—1912 гг.

ЗАШУМЕЛА, РАЗГУЛЯЛАСЬ
(Соколов — Никитин)
Запись 1910—1912 гг.

МОНОЛОГ И РАССКАЗ ПИМЕНА
(Мусоргский *Борис Годунов*, 1 и 4 д.)
Запись 1910—1912 гг.

ДВА РОМАНСА ДЕМОНА
(Рубинштейн *Демон*, 2 д.)
Запись 1910—1912 гг.

Пластинка II
Д 018103-4

ВАКХИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ
(Глазунов — Пушкин)
Запись 1910—1912 гг.

МАРСЕЛЬЕЗА
(Музыка и слова Руже де Лиль)
Запись 1910—1912 гг.

ЗАКЛИНАНИЕ ЦВЕТОВ
СЦЕНА У ЦЕРКВИ
(Гуно *Фауст*, 3 и 4 д.)
Маргарита — М. Михайлова (сопрано)
Запись 1910—1912 гг.

АРИЯ ФИЛИППА
(Верди *Дон Карлос*, 3 д.)
Запись 1910—1912 гг.

РЕЧИТАТИВ И КАВАТИНА ДОН СИЛЬВЫ
(Верди — *Эрнанц*, 1 д.)
Запись 1910—1912 гг.

АРИЯ ОРОВЕЗО
(Беллини *Норма*, 1 д.)
Запись 1910—1912 гг.

КАВАТИНА И АРИЯ ДОН АЛЬФОНСО
(Доницетти *Лукреция Борджиа*, 1 д.)
Запись 1910—1912 гг.

ВОЗЗВАНИЕ БЕРТРАМА
(Мейербер *Роберт-Дьявол*, 3 д.)
Запись 1910—1912 гг.

БЫЛИНА О ЦАРЕ ИВАНЕ ВАСИЛЬЕВИЧЕ ГРОЗ-
НОМ
(Ляпунов — слова народные)
Запись 1912—1914 гг.

БЫЛИНА ОБ ИАЬЕ МУРОМЦЕ
(Музыка и слова народные)
Запись 1912—1914 гг.

БЫЛО У ТЕЩЕНЬКИ СЕМЕРО ЗЯТЬЕВ
(Русская народная песня)
Запись 1912—1914 гг.

ОЙ ЗЕЛЕНИЙ ДУБЕ
КОМАРИЩЕ
(Украинские народные песни)
Запись 1912—1914 гг.

ПРОЩАЛЬНОЕ СЛОВО
(Слонов — Скиталец)
Запись 1912—1914 гг.

ОДА САФО
(Брамс — Шмидт)
Запись 1912—1914 гг.

Пластинка III
Д 018105-6

ПОСЛЕДНИЙ РЕЙС МОРЯКА
(Альнес — Фергеланд)
Запись 1921 г.

О ЕСЛИ Б МОГ ВЫРАЗИТЬ В ЗВУКЕ
(Малашкин — Липин)
Запись 1921 г.

СОЛОВЕЙ
(Чайковский — Пушкин)
Запись 1921 г.

БЛАГОСЛОВЛЯЮ ВАС, ЛЕСА
(Чайковский — А. К. Толстой)
Запись 1923 г.

КАВАТИНА АЛЕКО
(Рахманинов *Алеко*)

АРИЯ СУСАНИНА
РЕЧИТАТИВ И СЦЕНА СУСАНИНА
(Глинка *Иван Сусанин*, 4 д.)
Запись 1923 и 1924 гг.

АРИЯ ИГОРЯ
АРИЯ КОНЧАКА
(Бородин *Князь Игорь*, 2 д.)
Запись 1924 г.

МОНОЛОГ БОРИСА „СКОРБИТ ДУША“
ПРОЩАНИЕ С СЫНОМ И СМЕРТЬ БОРИСА
(Мусоргский *Борис Годунов*)
Запись 1925 и 1926 гг.

Пластинка IV
Д 018107-8

ЭХ ТЫ, ВАНЬКА
ДУБИНУШКА
ЭЙ, УХНЕМ
(Русские народные песни)
Запись 1923, 1924, 1927 гг.

БЛОХА
(Мусоргский — Гёте, перевод Струговщикова)
Запись 1926 г.

КАК КОРОЛЬ ШЕЛ НА ВОЙНУ
(Кенеман — Конопницкая)
Запись 1927 г.

НОЧНОЙ СМОТР
(Глинка — Жуковский)
Запись 1926 г.

ДВА ГРЕНАДЕРА
(Шуман — Гейне, перевод Михайлова)
Запись 1926 г.

ПОД КАМНЕМ МОГИЛЬНЫМ
(Бетховен — Карпани)
Запись 1927 г.

ДВЕ АРИИ МЕФИСТОФЕЛЯ
(Бойто *Мефистофель*, пролог и 1 д.)
Запись 1925 г.

АРИЯ ДОН БАЗИЛИО
(Россини *Севильский цирюльник*, 1 д.)
Запись 1925 г.

СЦЕНА СМЕРТИ ДОН КИХОТА
(Массне *Дон Кихот*, 5 д.)
Дульцинея — О. Клин (меццо-сопрано)
Запись 1927 г.

СОДЕРЖАНИЕ ЗАПИСИ

РЕЧИТАТИВ И КАВАТИНА РОДОЛЬФО
(Беллини *Сомнамбула*, 1 д.)
Запись 1927 г.

АРИЯ ЛЕПОРЕЛЛО
(Моцарт *Дон Жуан*, 1 д.)
Запись 1928 г.

Пластинка V
Д 018109-10

МОНОЛОГ БОРИСА „ДОСТИГ Я ВЫСШЕЙ
ВЛАСТИ“
СЦЕНА БОРИСА „УХ, ТЯЖЕЛО“

ПРОЩАНИЕ С СЫНОМ И СМЕРТЬ БОРИСА
(Мусоргский *Борис Годунов*, 2 и 4 д.)
Записано во время спектакля в театре „Ковент
Гарден“. Лондон, 1928 г.

ПРОРОК
(Римский-Корсаков — Пушкин)
Запись 1927 г.

РОГ
(Флежье)
Запись 1929 г.

СТАРЫЙ КАПРАЛ
(Даргомыжский — Беранже, перевод Курочкина)
Запись 1929 г.

ДВОЙНИК
(Шуберт — Гейне)
Запись 1928 г.

СМЕРТЬ И ДЕВУШКА
(Шуберт — Клаудиус)
Запись 1928 г.

СОМНЕНИЕ
(Глинка — Кукольник)
Запись 1930 г.

Пластинка VI
Д 018111-12

СЛЕПОЙ ПАХАРЬ
(Кларк)
Запись 1928 г.

ТРЕПАК из цикла „Песни и пляски смерти“
(Мусоргский — Голенищев-Кутузов)
Запись 1929 г.

НЕ ВЕЛЯТ МАШЕ
ПРОЩАЙ, РАДОСТЬ
ВДОЛЬ ПО ПИТЕРСКОЙ
ИЗ-ЗА ОСТРОВА НА СТРЕЖЕНЬ
ВНИЗ ПО МАТУШКЕ ПО ВОЛГЕ
(Русские народные песни)
Запись 1929—1932 гг.

ПЕСНЯ ВАРЛААМА
(Мусоргский — *Борис Годунов*, 1 д.)
Запись 1927 г.

РЕЧИТАТИВ И ПЕСНЯ ВЛАДИМИРА ГАЛИЦКОГО
АРИЯ КОНЧАКА
(Бородин *Князь Игорь*, 1 и 2 д.)
Запись 1927 г.

ПЕСНЯ ВАРЯЖСКОГО ГОСТЯ
(Римский-Корсаков *Садко*, 4 картина)
Запись 1927 г.

КАВАТИНА АЛЕКО
(Рахманинов *Алеко*)
Запись 1928 г.

ПЕСНЯ ЕРЕМКИ
(Серов *Вражья сила*, 3 д.)
Запись 1931 г.

РОНДО ФАРЛАФА
(Глинка *Руслан и Людмила*, 2 д.)
Запись 1931 г.

Пластинка VII
Д 018113-14

КУПЛЕТЫ И СЕРЕНАДА МЕФИСТОФЕЛЯ
(Гуно *Фауст*, 2 и 4 д.)
Запись 1930 г.

АРИЯ МЕЛЬНИКА
СЦЕНА МЕЛЬНИКА И КНЯЗЯ
(Даргомыжский *Русалка*, 1 и 3 д.)
Князь — Г. Поземковский (тенор)
Запись 1931 г.

МОНОЛОГ БОРИСА „ДОСТИГ Я ВЫСШЕЙ
ВЛАСТИ“
СЦЕНА БОРИСА „УХ, ТЯЖЕЛО“
(Мусоргский *Борис Годунов*, 2 д.)
Запись 1931 г.

ЛЕГЕНДА О ДВЕНАДЦАТИ РАЗБОЙНИКАХ
(музыка народная — Некрасов)
Запись 1932 г.

„НЫНЕ ОТПУЩАЕШИ...“
(Строкин)
Запись 1932 г.

„ПОКАЯНИЯ ОТВЕРЗИ МИ ДВЕРИ“
(Ведель)
Запись 1932 г.

ВЕРУЮ
(Архангельский)
СУГУБАЯ ЕКТЕНИЯ
(Гречанинов)
Запись 1932 г.

Пластинка VIII
Д 018115-16

ПЕСНЯ ГЕРЦОГА
ПРОЩАЛЬНАЯ ПЕСНЯ
СЕРЕНАДА
СМЕРТЬ ДОН КИХОТА
(Ибер. Из музыки к кинофильму *Дон Кихот*)
Запись 1933 г.

УЗНИК
(Рубинштейн — Пушкин)
Запись 1933 г.

КЛУБИТСЯ ВОЛНОЮ из цикла „Персидские песни“
(Рубинштейн — Мирза Шафи, перевод Чайковского)
Запись 1933 г.

ЭЛЕГИЯ
(Массне — Галле)
Запись 1931 г.

ОЧИ ЧЕРНЫЕ
(Старинный романс)
Запись 1927 г.

ОНА ХОХОТАЛА
(Липин — Майков)
Запись 1929 г.

НОЧЕНЬКА
(Русская народная песня)
Запись 1930 г.

ПЕСНЯ УБОГОГО СТРАННИКА
(Манькин-Невструев)
Запись 1934 г.

ТЫ ВЗОЙДИ, СОЛНЦЕ КРАСНОЕ
(Русская народная песня)
Запись 1934 г.

БЛОХА
(Мусоргский — Гёте, перевод Струговщикова)
Запись 1936 г.

ЭЙ, УХНЕМ
(Русская народная песня)
Запись 1936 г.



Все меньше остается вокруг нас современников, которым посчастливилось слышать и видеть Шаляпина на сцене и на концертной эстраде. И тем не менее его творения не уходят в историю, не становятся достоянием немногих. Слава его не убывает. Слава растет. Все, что обнимает собою имя Шаляпина в пении, продолжает оставаться живым фактом искусства. Ничто не устарело в его исполнении, ничто не требует исторической коррекции, снисхождения ко вкусам времени, которое его выдвинуло, ни объяснений, что техника ныне ушла далеко вперед. Нет! Все современно в его искусстве, поистине легендарном, ибо оно являет собою высочайшее слияние в одном человеке талантов певца, музыканта, актера...

— Позвольте,— скажете вы. — Об искусстве Шаляпина-певца, Шаляпина-музыканта можно судить и по пластинкам. Но актерское искусство (если не считать кинофильма о Дон Кихоте, к тому же, говоря, не составляющем его высшего достижения) — актерское искусство ушло!

Да, в той части, которая выражалась в спектаклях, в сценическом воплощении. Но Шаляпин создает характеры в пении — и в романсах, и в ариях. Не говоря уже о целых сценах из опер, в которых мы „слышим“, как он играет, как лепит могучие образы.

Широко распространено мнение, будто секрет шаляпинского воздействия на слушателей — в небывалой мощи и красоте его певучего баса. Это не совсем верно. И мировая, и русская сцена знали голоса куда более мощные, чем шаляпинский. И немало было очень красивых басов. Но не было в мире голоса, который был бы наделен таким разнообразием тембров и красок. „Мощь шаляпинского голоса,— пишет певец С. Левик, неоднократно выступавший в спектаклях вместе с Шаляпиным,— была не природной, а следствием его умения распределять свет и тени...“ Иначе говоря — менять и разнообразить тембры. „Чисто физиологически голос Шаляпина не был феноменом, но как художественный феномен этот голос неповторим“.

Свой голос Шаляпин подчинил себе до пределов возможностей. Вот почему он звучал у него и мощнее, и звучнее, и шире, чем у других певцов, наделенных от природы более мощными голосами. И воспринимался как голос небывалый, неповторимый, единственный.

Говорили о школе, которую он прошел в Тифлисе у своего первого и, по существу, единственного учителя Д. Усатова. Однако это не может вполне объяснить вокального совершенства Шаляпина, ибо он усвоил все лучшее из того, что ему приходилось слышать,— элементы всех школ — и растворил их в „горниле своего пения“ до такой степени, что они даже и не угадывались в его исполнении.

Шаляпин не мог бы достигнуть этого, если бы не был наделен даром гениального музыканта. Этот дар заключается в умении передавать не один лишь музыкальный текст, а заложенное внутри его содержание. „Ноты — это простая запись,— говорил Шаляпин,— нужно их сделать музыкой, как хотел композитор“.

Готовясь к выступлению в опере *Демон*, он на генеральной репетиции обратился к дирижеру Альтани с просьбой разрешить ему продиржировать со сцены всю свою партию. Альтани протянул ему палочку, и Шаляпин запел, показывая оркестру, чего он от него хочет. Когда он дошел до кульминации и заключительной арии, оркестранты пришли в такой восторг, что сыграли Шаляпину туш.

Замечательный дирижер Фриц Штидри, концертировавший в Советском Союзе в 20—30-х годах, говорил, что плохой дирижер показывает то, что обозначено в партитуре, а хороший — то, что ему дает партитура на его свободное художественное усмотрение. Шаляпин широко пользовался этими заложенными в партитуре возможностями. И даже не может быть назван в обычном смысле исполнителем вокальной партии потому, что каждый раз — в большей или меньшей степени — был сотворцом композитора. И тут правомерно сопоставить его с такими художниками, как, скажем, великий пианист Ферруччо Бузони, который привносил свои представления в трактовку Баха, Моцарта, Бетховена, Листа, Шопена. Или со скрипачом Эженом Изаи. Или с пианистом Леопольдом Годовским.

Музыковед Л. Лебединский как-то сравнил граммофонную запись одной из сцен *Бориса Годунова* в исполнении Шаляпина с музыкальным текстом Мусоргского. И выяснил, как далеко отошел Шаляпин от прямой передачи этого текста. Об этом же рассказывал В. Мейерхольд драматургу А. Гладкову. „Шаляпину в сцене „бреда“, — вспомнил он, — было нужно время для замечательной актерской импровизации: он тут целый кусок играл без пения, — а музыки не хватало. Тогда он попросил повторить в этом месте так называемую музыку „курантов“. Те, кто слышал и видел его в этой роли, должны признать, что получилось замечательно“. „Я не думаю,— продолжал Мейерхольд, — что сам Мусоргский стал бы с ним спорить. Но, разумеется, нашлись знатоки партитуры, которые были возмущены. Как-то я слушал по радио *Бориса* и поймал в сцене „бреда“ те же „куранты“. Значит, это стало традицией. Вот так бывает всегда. Сначала ты самоуправный новатор, а потом — убеленный сединами основатель традиции“.

И, действительно, многие шаляпинские открытия стали такими же каноническими, как листовские или бузониевские редакции фортепианной литературы. Это не значит, что каждый певец или пианист может вторгаться в авторский текст. Нет и нет! На это может пойти только гениально одаренный художник, завоевавший творческое право на это!

Известный советский виолончелист — профессор Московской консерватории Виктор Кубацкий вспоминает, как в 1920 году, во время сценических репетиций в Большом театре, чуть выдавалась свободная от пения минута, Шаляпин выходил на авансцену и, прикрывая ладонью глаза от острого света, вслушивался в игру виолончельной группы. Будучи концертмейстером группы, Кубацкий предположил, что Шаляпин не доволен звучанием и задал ему

этот вопрос. „Нет, — ответил Шаляпин. — У виолончелей я учусь петь“. Сказать это мог только очень большой музыкант.

Шаляпин был глубоко убежден, что вся сила его пения заключена в точности интонации, в верной окраске слова и фразы. И вспоминал, как ощутил он это впервые, когда в молодые годы разучивал партию Мельника. Он работал упорно, а образ получался ненатуральным.

Недовольный собой, он обратился к знаменитому трагику Мамонту Дальскому. Дальский велел не петь, а прочесть ему по книге пушкинский текст. И когда Шаляпин прочел — с точками, запятыми, передыханиями, — Дальский обратил внимание на интонацию. „Ты говоришь тоном мелкого лавочника, — заметил он, обращаясь к Шаляпину, — а мельник — степенный мужик, собственник мельницы и угодьев“. „Как иголкой, насквозь, прокололо меня замечание Дальского, — вспоминает Шаляпин. — Я сразу понял фальшь моей интонации, покраснел от стыда, но в то же время обрадовался тому, что Дальский сказал слово, созвучное моему смутному настроению. Интонация, окраска слова — вот оно что! Значит... в правильности интонации, в окраске слова и фразы — вся сила пения“.

И много раз в воспоминаниях своих Шаляпин говорил об интонации, как о способе проникновения в существо роли, в никем до него не раскрытые глубины романсов и песен. „Я нашел их единственную интонацию“, — пишет он о романсах и песнях Мусоргского. „Интонация одной фразы, правильно взятая, превратила ехидную змею в свирепого тигра“, — вспоминает Шаляпин другой момент, когда Мамонтов на репетиции *Псковитянки* подсказал, чего недостает ему в характере Грозного. „Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, — пишет Шаляпин далее, — если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний“.

И надо сказать, что чуткие музыканты, слушавшие Шаляпина, всегда отмечали значение интонационного мастерства в общем впечатлении от его гениальных спектаклей. И еще отмечали глубокий внутренний ритм.

„Мне всегда казалось, — пишет Б. Асафьев, — что источники шаляпинского ритма, как и его глубоко реалистического интонационного пения, коренятся в ритмике и образности русской народной речи, которой он овладел в совершенстве“.

Кажется, и в этом не было разноречия у тех, кто вспоминал искусство Шаляпина как синтез „голосового дара“, интонации, ритма, слова, сценической пластики. Наиболее чуткие отмечали при этом удивительное проникновение Шаляпина в строй русского языка, шаляпинское произношение, чувство слова, присущее ему органически.

„Фокус Шаляпина — в слове, — утверждал К. Станиславский. — Шаляпин умел петь на согласных. Мне много пришлось разговаривать с Шаляпиным в Америке. Он утверждал, что можно выделить любое слово из фразы, не теряя при этом необходимых ритмических ударений в пении... Не обладая силой звука, например,

баса [В. Р.] Петрова, [он] производил несравненно большее впечатление благодаря звучности фразы“.

Действительно, вокалистам известно, что Шаляпин умеет окрашивать слог, „сжимать“ и „растягивать“ его, не нарушая ни словесной, ни музыкальной структуры. И мало кто из русских актеров так понимал стих, как Шаляпин. Когда он поет пушкинского *Пророка* с несколько холодноватой музыкой Римского-Корсакова, то потрясает проникновением в библейский строй пушкинской речи, торжественность и образность пушкинского стиха.

И объяснение этого удивительного действия заключается прежде всего, как я думаю, в понимании соразмерности всех элементов, важности гласного слова, в умении донести рифму, окрасить в передаче каждый звук, каждый слог...

Слияние музыки с пластикой слова Шаляпин умел передать не только на русском, но и на других языках. Так, исполняя в Милане партию Мефистофеля в опере Бойто по-итальянски, он порази итальянскую публику не только пением, не только игрой, но и своим итальянским произношением, которое великий певец Анжелло Мазини назвал произношением „дантовским“.

„Удивительное явление в артисте, — писал Мазини в редакцию одной из петербургских газет, — для которого итальянский язык — не родной“. Французская пресса неоднократно отмечала тонкое владение Шаляпина речью французской. Впрочем и тогда, когда Шаляпин пел за границей по-русски, он потрясал самую искушенную публику.

В 1908 году, когда Париж готовился впервые увидеть *Бориса*, на генеральной репетиции, на которую были приглашены все замечательные люди французской столицы, Шаляпин пел в пиджаке (костюмы оказались нераспакованными). Исполняя сцену галлюцинации, после слов „Что это? Там!.. В углу... Кольшется!..“, он услышал вдруг страшный шум и, косо взглянув в зал, увидел, что публика поднялась с мест, а иные даже встали на стулья, чтобы посмотреть, что там такое — в углу? Не зная языка, публика подумала, что Шаляпин что-то увидел там и испугался внезапно.

„Сальвини!“ — кричали Шаляпину в Милане после успеха в опере Бойто, сравнивая его с одним из величайших трагических актеров XIX столетия.

Потрясающее впечатление от игры Шаляпина многим внушало мысль, что он и на драматической сцене был бы так же гениален, как и на оперной. Но когда Шаляпину предлагали сыграть Макбета на драматической сцене, он отвечал: „Страшно!“ Видимо, потому, что в драме был бы лишен тех компонентов в создании сценических образов, какими были для него неповторимый голос, выпевание слов, музыка, ритм. Но даже и величайшие знатоки были уверены, что для Шаляпина драматическая сцена открыта. И только очень немногие считали, что „его игра — это его пение“.

Но от величайших театральных авторитетов до слушателей самых неискушенных — весь мир твердо знает, что никогда еще не рождался артист, столь совершенно и гениально слившийся в себе три искусства. „Синтеза в искусстве, особенно театральном, очень

редко кто достигал, — пишет К. Станиславский. — Я бы мог назвать одного Шаляпина“. „Первый законченный артист-певец нашего направления“, — отзывался о Шаляпине другой создатель Московского Художественного театра — Владимир Иванович Немирович-Данченко.

Сценический диапазон Шаляпина необъятен: образы трагические и комические, характеры трогательные и устрашающие, благородные и коварные, лукавые и полные страсти, разгульные и степенные, величественные и трусливые, ехидные, страдающие, полные сочного юмора и неземной тоски. Борис и Варлаам. Досифей и князь Галицкий. Сусанин и Еремка. Мельник и хан Кончак. Олоферн и Фарлаф. Алеко и Сальери. Иван Грозный и Пимен. Демон и Мефистофель. Филипп и Лепорелло. Дон Базлио и Дон Кихот...

Роли Шаляпина — результат строжайшего отбора. Это — роли, в которых, как отметил театровед М. Янковский, господствует шекспировское начало, ибо почти каждая представляет собою не только неповторимо-оригинальную партию, но и материал для великих созданий сценического искусства. Их не много — ролей. Но в каждой из них открывается новая грань гениального дарования Шаляпина, каждая составляет событие принципиальное в истории мирового оперного театра. „Это все не театральные маски, а человеческие жизни, воскрешаемые на каждом спектакле русским великим актером“ (Б. Асафьев).

Когда же Шаляпин пел в концертах *Ночной смотр*, *Двух гренадеров*, *Титулярного советника*, *Старого капрала*, *Трепак*, *Блоху*, *Семинариста*, *Полководца*, *Забытого*, *Элегию* Массне или *Сомнение* Глинки, русские и украинские песни, к образам, созданным на оперной сцене, прибавлялась целая галерея новых, рожденных без партнеров, без костюмов и грима, без помощи декораций и театрального занавеса, одной лишь силою пения, слова и той игрой, которая заключена в слове и в пении и которая потрясала слушателей Шаляпина нисколько не меньше, нежели его спектакли. Достигал он этого вживанием в образ, глубочайшим перевоплощением, позволявшим ему постигать эпоху, стиль, автора, образ...

Гений русский, художник глубоко национальный, Шаляпин обладал чертой, возвышающей людей искусства именно русского: оставаясь русским, он умел постигать дух и характер других народов. И воплотив лучшие образы в русских операх, он мечтал создать на оперной сцене героев греческой трагедии, героев Шекспира. Мечтал сыграть Лира, Эдипа.

Когда заходит речь о Шаляпине, все, кто слышал его, вспоминают о том, что сообщало особую силу его пению, игре — и декламационное искусство, и жест, и преображавшую его лицо миимику, и благородную фигуру, умение двигаться, и каждый раз, — бесподобный грим. Все это было не только даром природы, но плодом великого искусства и взыскательнейшего отношения решительно ко всему, что входило в создание образа. И тут Шаляпину помогал и режиссерский талант, точное представление, чего он

хочет добиться, и одаренность в искусствах пластических. Он рисовал, отлично схватывал сходство. Набрасывал автошаржи, эскизы гримов, костюмов своих! Видел себя как бы со стороны. Лепил. Впитывал в себя советы художников — Серова, Коровина, Врубеля... Внешний облик Демона в опере Рубинштейна — от полотен Врубеля. Шаляпин сам пишет об этом. Готовясь воплотить образ Годунова, он беседует с историком Ключевским и переселяется в воображении своем в XVII век.

Из книг Шаляпина становится совершенно ясным: он добивался результатов в неустанных поисках совершенства, всегда стремясь дойти до глубины, до великого обобщения и остаться при этом предельно конкретным...

В истории мирового театра Шаляпин — явление уникальное не только в силу своего новаторского таланта и той реформы, которую он произвел. Он занимает в искусстве свое, особое место; это артист музыкальной драмы в высшем его выражении, до него не известном и непревзойденном до настоящего времени. Творчество Шаляпина — одно из самых могучих выражений русского реализма. Этому направлению он служил вдохновенно и верил в его неисчерпаемые возможности. „Никак не могу вообразить и признать возможным, — писал Шаляпин, — чтобы в театральном искусстве могла когда-нибудь одряхлеть та бессмертная традиция, которая в фокусе сцены ставит живую душу актера, душу человека и богоподобное слово“.

Человек, подобно Максиму Горькому, вышедший до революции из самых глубин народных, Шаляпин дошел до вершин мировой славы. Не учившийся в молодые годы по бедности, он только благодаря своему жадному интересу к жизни и знаниям создал шедевры, вошедшие в историю русской и мировой культуры, и означил собою в искусстве эпоху. „Ты в русском искусстве музыки — первый. Как в искусстве слова — Толстой“, — писал ему Горький. И продолжал: „В русском искусстве Шаляпин — эпоха, как Пушкин“. „Федор Иванович Шаляпин, — утверждал Горький в другом письме, заступаясь за честь Шаляпина, — всегда будет тем, что он есть: ослепительно ярким и радостным криком на весь мир: вот она — Русь, вот каков ее народ — дорогу ему, свободу ему!“ И называл Шаляпина лицом символическим.

И действительно, народность Шаляпина не может сравниться в музыкальном искусстве ни с чем. В оценках Шаляпина, кажется, нет расхождений. Люди разных вкусов и поколений, любящие разную музыку, разные жанры, исполнителей разных, единодушны в оценке Шаляпина. Это — неумирающе ново. Доступно. Смело. Глубоко. Разнообразно. Каждый раз — это новое открытие, столь совершенное, что даже при многократном слушании обнаруживаешь все новые и новые достоинства исполнения. От повторений это удивительное творчество не скудеет, а кажется все более глубоким, неисчерпаемым.

Ныне Всесоюзная фирма грампластинок „Мелодия“ выпускает серию пластинок Ф. Шаляпина. Собраны и заново реставрированы записи 1901—1936 годов. Это самое полное собрание исполнений

Ф. Шаляпина. Разумеется, даже и лучшая запись не может заменить живого исполнения певца. И все же эти диски производят необыкновенно сильное впечатление. Что касается представленного здесь репертуара Шаляпина, то с такой полнотой его не знали, вероятно, даже самые ревностные его поклонники. Здесь собраны музыкальные сочинения, которые певец не исполнял в России, и в то же время такие, которые вряд ли могла слышать заграничная публика.

Слушая их подряд, можно следить за тем, как Шаляпин становился Шаляпиным. Можно услышать его в трех партиях из одной оперы, которые одновременно в спектакле он петь не мог. Известно, например, что в опере *Борис Годунов* он исполнял иногда в один вечер и Бориса и Варлаама. Но здесь можно услышать, как он поет и Бориса, и Варлаама, и Пимена. Можно поставить подряд арии Игоря, Кончака, Галицкого из оперы *Князь Игорь*. Сопоставить, каким был Шаляпин Русланом и каким был Фарлафом в *Руслане*. Сравнить двух Мефистофелей — Арриго Бойто и Шарля Гуно. Проследить, как он в разные годы исполнял одни и те же вещи, скажем, *Блоху*.

Тут собрана музыка народная и профессиональная. Русская и зарубежная. Светская и духовная. Разные школы, стили и направления. Века XVIII, XIX и XX. Широко представлены русские композиторы: Глинка, Даргомыжский, Серов, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Рубинштейн, Рахманинов, Глазунов, Ляпунов, Гречанинов. И композиторы более скромного дарования — Артемий Ведель, Архангельский, Строкин, Кенеман, Лишин, Соколов, Слонов, Малашкин, Манькин-Невструев, произведения которых своим исполнением Шаляпин поднял до высот истинного искусства.

Немецкая и австрийская школы представлены сочинениями Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса. Итальянская — ариями из опер Россини, Доницетти, Беллини, Верди, Бойто. Французские композиторы, сочинения которых записал Шаляпин: Руже де Лиль, Мейербер, Гуно, Делиб, Массне, Флежье, Ибер. Английская музыка представлена *Слепым пахарем* Кларка.

Записано, к сожалению, далеко не все, что Шаляпин пел. Нет даже таких важных этапных работ, как Грозный из *Псковитянки*. Нет Досифея из *Хованщины*, Олоферна из оперы Серова *Юдифь*, не записан Сальери. Нет *Забытого*, *Полководца*, *Семинариста*, *Райка*, *Червяка*, отсутствует в записи *Титулярный советник*.

Особое место в этом альбоме занимают фрагменты из оперы *Борис Годунов*, записанные в 1928 году непосредственно со сцены лондонского театра „Ковент-Гарден“. Эта пластинка отличается от всех прочих своим документальным характером: паузы, удаления от микрофона, шаги по сцене, грохот брошенной скамейки не мешают впечатлению; за этим угадывается игра Шаляпина — момент его творчества на публике. Самая тишина зала, потрясенного гениальной игрой и пением Шаляпина, безграничная принадлежность певца только этой минуте решительно выделяют эту запись из ряда других, технически более совершенных, свободных от случайных шероховатостей, но передающих не столько неповторимый процесс публичного вдохновения, сколько доведенное до совершенства и тоже по-своему вдохновенное воспоминание о нем...

За малыми исключениями, Шаляпин записал за границей лишь то, что создал за годы работы в России. Умирая, он с горечью говорил, что не создал своего театра. Это так и не так. Он не создал театра конкретного, в котором мог полностью осуществить свои актерские и режиссерские замыслы. Но влияние его на музыкальный театр нашей страны и всего мира огромно. После Шаляпина уже невозможно ни петь, ни играть, как играли и пели до его вокально-театральной реформы. И хотя искусство актера осталось незакрепленным, голос Шаляпина навсегда сохранит и для нас, не выдавших его живого, величие его синтетического искусства, ибо, как сказал знаменитый критик В. Стасов, и музыкальность, и вокальный дар Шаляпина, и актерский заключены прежде всего „в гигантском выражении его пения“.

И. Андроников

ART OF CHALIAPIN

CONTENTS

Record I

A 018101-2

AH, YOU, RED SUN
(by Slonov after Molchanov)
Recorded 1901

ARIA OF RUSLAN (extract)
(Glinka's *Ruslan and Ludmila*, Act II)
Recorded 1907)

STANZAS OF NILAKANTHA
(Delibes' *Lakmé*, Act II)
Recorded 1907

OY, UH LUHZI (On the Lawn)
(Ukrainian folk song)
Recorded 1910—1912

FROM UNDER AN OAK, FROM UNDER AN ELM
IT IS NOT AN AUTUMN DRIZZLE
THE KINDLING WOOD
THE SUN RISES AND SETS
(Russian folk songs)
Recorded 1910—1912

RUMBLING, RAGING. . .
(by Sokolov after Nikitin)
Recorded 1910—1912

PIMEN'S MONOLOGUE AND STORY
(Musorgsky's *Boris Godunov*, Acts I and IV)
Recorded 1910—1912

TWO SONGS OF THE DEMON
(Rubinstein *The Demon*, Act II)
Recorded 1910—1912

Record II

A 018103-4

BACCHANAL SONG
(by Glasunov after Pushkin)
Recorded 1910—1912

MARSEILLAISE
(by Rouget de Lisle)
Recorded 1910—1912

FLOWER CONJURE
SCENE AT THE CHURCH
(Gounod's *Faust*, Acts III and IV)
with M. Mikhailova (soprano) as Margaret
Recorded 1910—1912

ARIA OF KING PHILIP
(Verdi's *Don Carlos*, Act III)
Recorded 1910—1912

RECITATIVE AND CAVATINA OF DON SILVA
(Verdi's *Ernani*, Act I)
Recorded 1910—1912

ARIA OF OROVESO
(Bellini's *Norma*, Act I)
Recorded 1910—1912

CAVATINA AND ARIA OF DON ALFONSO
(Donizetti's *Lucrezia Borgia*, Act I)
Recorded 1910—1912

APPEAL OF BERTRAM
(Meyerbeer's *Robert le Diable*, Act III)
Recorded 1910—1912

BYLINA OF TSAR IVAN VASILYEVITCH
THE TERRIBLE
(by Lyapunov after Russian oral folk poem)
Recorded 1912—1914

BYLINA OF ILYA OF MUROM
(folk poem and music)
Recorded 1912—1914

THE MOTHER-IN-LAW HAD SEVEN SONS
(Russian folk song)
Recorded 1912—1914

OY ZELENY DUBYE (The Green Oak-Tree)
KOMARISCHE (The Mosquito)
(Ukrainian folk songs)
Recorded 1912—1914

THE FAREWELL WORD
(by Slonov after Skitalets)
Recorded 1912—1914

SAPPHO'S ODE
(by Brahms after Schmidt)
Recorded 1912—1914

Record III

A 018105-6

THE LAST VOYAGE OF THE SEAMAN
(by Alnaes after Fergeland)
Recorded 1921

OH, IF I COULD PUT IT IN SOUND
(by Malashkin after Lishin)
Recorded 1921

THE NIGHTINGALE
(by Tchaikovsky after Pushkin)
Recorded 1921

I BLESS YOU, WOODS
(by Tchaikovsky after A. K. Tolstoy)
Recorded 1923

CAVATINA OF ALEKO
(Rachmaninoff's *Aleko*)

ARIA OF SUSANIN
SUSANIN'S RECITATIVE AND SCENE
(Glinka's *Ivan Susanin*, Act IV)
Recorded 1923 and 1924

ARIA OF PRINCE IGOR
ARIA OF KHAN KONCHAK
(Borodin's *Prince Igor*, Act II)
Recorded 1924

BORIS' MONOLOGUE "MY SOUL LAMENTS" SCENE
OF FAREWELL OF BORIS TO HIS SON
DEATH OF BORIS
(Musorgsky's *Boris Godunov*)
Recorded 1925 and 1926

Record IV

A 018107-8

HEY, YOU, VANKA
DUBINUSHKA
HEY, OOKHNEM (SONG OF THE VOLGA
BOATSMEN)
(Russian folk songs)
Recorded 1923, 1924 and 1927

THE FLEA
(by Musorgsky after Goethe, translated by
Strugovschikov)
Recorded 1926

ONCE THE KING WENT TO WAR
(by Konnemann after Konopnitskaya)
Recorded 1927

THE MIDNIGHT REVIEW
(by Glinka after Zhukovsky)
Recorded 1926

THE TWO GRENADIERS
(by Schumann after Heine, translated by Mikhailov)
Recorded 1926

UNDER THE TOMBSTONE
(by Beethoven after Carpani)
Recorded 1927

TWO ARIAS OF MEFISTOFELE
(Boito's *Mefistofele*, Prologue and Act I)
Recorded 1925

ARIA OF DON BASILIO
(Rossini *The Barber of Seville*, Act I)
Recorded 1925

SCENE OF DON QUICHOTTE'S DEATH
(Massenet's *Don Quichotte*, Act V)
with O. Klin as Dulcinea (mezzo-soprano)
Recorded 1927

RECITATIVE AND CAVATINA OF RODOLFO
(Bellini La *Sonnambula*, Act I)
Recorded 1927

ARIA OF LEPORELLO
(Mozart's *Don Giovanni*)
Recorded 1928

CONTENTS

Record V

A 018109-10

MONOLOGUE OF BORIS "I HAVE COME INTO
HIGHEST POWER"
SCENE OF BORIS "UH, IT IS HARD"
FAREWELL OF BORIS TO HIS SON AND DEATH OF
BORIS
(Musorgsky's *Boris Godunov*, Acts II and IV)
Recorded during performance in Covent Garden, Lon-
don, 1928

THE PROPHET
(by Rimsky-Korsakov after Pushkin)
Recorded 1927

THE HORN
(by Flegier)
Recorded 1929

THE OLD CORPORAL
(by Dargomyzhsky after de Beranger, translated by
Kurochkin)
Recorded 1929

THE TWIN
(by Schubert after Heine)
Recorded 1928

THE DEATH AND THE GIRL
(by Schubert after Claudius)
Recorded 1928

DOUBTS
(by Glinka after Kukolnik)
Recorded 1930

Record VI

A 018111-12

THE BLIND PLOUGHMAN
(by R. Clarke)
Recorded 1928

TREPAK DANCE (from "SONGS AND DANCES OF
DEATH" CYCLE)
(by Musorgsky after Golenischev-Kutuzov)
Recorded 1929

MASHA MUST NOT
FAREWELL, MY JOY
ALONG PITERSKAYA STREET
SONG OF STENKA RAZIN
DOWN THE MOTHER VOLGA RIVER
(Russia folk songs)
Recorded 1929—1932

SONG OF VARLAAM
(Musorgsky's *Boris Godunov*, Act I)
Recorded 1927

RECITATIVE AND SONG OF PRINCE GALITSKY
ARIA OF KHAN KONCHAK
(Borodin's *Prince Igor*, Acts I and II)
Recorded 1927

SONG OF VARANGLAN MERCHANT
(Rimsky-Korsakov's *Sadko*, Act IV)
Recorded 1927

CAVATINA OF ALEKO
(Rachmaninoff's *Aleko*)
Recorded 1928

SONG OF YERIOMKA
(Serov's *Power of Evil*, Act III)
Recorded 1931

FARLAF'S RONDO
(Glinka's *Ruslan and Lyudmila*, Act II)
Recorded 1931

Record VII

A 018113-14

SONG AND SERENADE OF MEPHISTOPHELES
(Gounod's *Faust*, Acts II and IV)
Recorded 1930

ARIA OF THE MILLER
SCENE OF THE MILLER AND THE PRINCE
(Dargomyzhsky's *Mermaid*, Acts I and III)
with G. Pozemkovsky (tenor) as the Prince
Recorded 1931

MONOLOGUE OF BORIS "I HAVE COME INTO
HIGHEST POWER"
SCENE OF BORIS "UH, IT IS HARD"
(Musorgsky's *Boris Godunov*, Act II)
Recorded 1931

LEGEND OF TWELVE ROBBERS
(folk music after Nekrasov)
Recorded 1932

WILT THOU REMIT . . .
(by Strokin)
Recorded 1932

OPEN THE DOORS OF REPENTANCE TO ME
(by Vedel)
Recorded 1932

I HAVE FAITH
(by Arkhangelsky)
LITURGICAL CHANT
(by Grechaninov)
Recorded 1932

Record VIII

A 018115-16

SONG OF THE DUKE
FAREWELL SONG
SERENADE
DEATH OF DON QUIXOTE
(Ibert's music to motion picture *Don Quixote*)
Recorded 1933

THE PRISONER
(by Rubinstein after Pushkin)
Recorded 1933

LIKE A ROLLING WAVE (from "PERSIAN SONGS"
CYCLE)
(by Rubinstein after Mirsa Shafi, translated by Tchai-
kovsky)
Recorded 1933

ELEGIE
(by Massenet after Galles)
Recorded 1931

OCHI CHORNYE (SABLE EYES)
(old Russian song)
Recorded 1927

SHE LAUGHED A DEAL
(by Lishin after Maikov)
Recorded 1929

SWEET NIGHT
(Russian folk song)
Recorded 1930

BEGGAR'S SONG
(by Manykin-Nevstruyev)
Recorded 1934

ARISE, RED SUN
(Russian folk song)
Recorded 1934

THE FLEA
(by Musorgsky after Goethe, translated by Strugovs-
chikov)
Recorded 1936

HEY, OOKHNEM (SONG OF THE VOLGA BOATS-
MEN)
(Russian folk song)
Recorded 1936



ART OF CHALIAPIN

Our contemporaries who happened to see and hear Chaliapin on the stage or concert platform are growing fewer and fewer. Nevertheless, what he did does not pass away becoming a thing of the past to which only a few are entitled. His glory never fades away. His glory is growing. Everything associated with Chaliapin's name in singing has remained a living fact of art. Not a thing performed by him has grown outmoded, nothing demands either historic corrections, or condescension to the taste of his time, or explanations that technique has gone far ahead. No! Everything has remained modern in his truly fabulous performance for it displays an inseparable fusion of the talents of singer, musician and actor in a single person. . .

"Pardon", you would say. "You can surely judge the merits of Chaliapin as a singer and musician by recordings. . . But his skill of an actor (to say nothing of the motion picture on *Don Quixote* which, besides, was not his great success, as they say), his skill of an actor has gone!"

Yes, it is true to a degree in relation to his stage acting. But Chaliapin built up characters in singing even separate pieces, not to mention whole scenes from operas when we can, so to speak, "hear" him acting and moulding impressive parts.

It is widely believed that the secret of Chaliapin's effect on the audience lies in the extraordinary power and beauty of his melodious bass. This is not quite true. Both, the world and Russian operas used to know voices far more profound than Chaliapin's. And there were quite a few very beautiful basses too. But there has not been a bass so rich in a variety of timbre and colour. "The power of Chaliapin's voice", wrote S. Levik who sang more than once with Chaliapin, "was not innate but resulted from his art to distribute light and shade. . ." In other words, to vary and modulate the timbre. "From the purely physiological view-point, Chaliapin's voice was not an outstanding phenomenon, but as an artistic phenomenon that voice was unique".

Chaliapin commanded his voice to the limit of human capacity. Therefore he made it sound more powerful, sonorous and all-embracing than other singers endowed with more profound voices by birth. And his voice impressed one as unique, unequalled and singular.

There were talks of schooling he had had in Tiflis with his first and, actually, sole instructor D. Usatov. However, it cannot quite well account for the vocal perfection of Chaliapin since he learned the best of everything he ever heard, i. e. he melted together the elements of all schools in the "crucible of his singing" until they could be no longer recognized in his performance.

Chaliapin would never have accomplished it if he were not a genius of a musician. He had a gift to render not only the music proper but its intrinsic contents.

"The notes are just a transcript," he would say. "They must be turned into music as the composer meant them".

Before appearing in the *Demon*, he approached conductor Altani at the dress rehearsal with a request to let him conduct his own part from the stage. Altani handed him his baton and Chaliapin started

singing conducting the orchestra in the manner he wanted it to play. When he had reached the culmination in his concluding aria, the musicians were so enraptured that they broke into a flourish of trumpets in his honour.

The remarkable conductor Fritz Stiedri who gave concerts in the Soviet Union in the twenties and thirties, used to say that a poor conductor demonstrated what is in the score while a good one reveals what the score leaves to his artistic discretion. Chaliapin made wide use of the potentialities inherent in the score. We can hardly call him a vocal performer in the usual sense because each time he was more or less a co-composer. We can justly compare him with such outstanding artists as, for instance, the great pianist Ferruccio Busoni who so originally interpreted Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Chopin. Or with violinist Eugene Ysaye. Or with pianist Leopold Godowsky. The music expert L. Lebedinsky once compared a recording of Chaliapin singing a piece from *Boris Godunov* to the original version by Musorgsky and found out how far Chaliapin had departed from straightforward interpretation of the music. The same story was told by V. Meyerhold to playwright A. Gladkov. "In the 'delirium' scene Chaliapin needed more time for a striking dramatic improvisation", recollected Meyerhold. "He played quite a bit without singing and he was short of music. And he asked to play once again the so-called 'tune of chimes'. Those who saw and heard him in that part must admit that it was wonderful. 'I do not think', continued Meyerhold, "that Musorgsky himself would have started an argument. But, of course, there were experts on the score who were outraged. Once I listened in to *Godunov* and hit the same chimes in the 'delirium scene'. It means it has become a tradition. Things are always this way. At first you are an arbitrary innovator and then you are a grey-haired tradition founder".

And, indeed, many of Chaliapin's discoveries have been canonized in much the same manner as Liszt's or Busoni's versions of piano compositions. It does not mean at all that every singer or pianist may encroach upon the composer's text. Certainly, not! This may be accomplished only by a man of genius whose gift has won him that creative right!

The well-known Soviet cellist Victor Kubatsky, professor of the Moscow conservatoire, recalls that at the Bolshoy stage rehearsals in 1920 Chaliapin would use every spare minute to step down to the proscenium and listen to the cello group playing, shielding his eyes from the dazzling light with his hand. Kubatsky who was the first cello had an idea that Chaliapin was not content with the cello group and asked him the question. "No, it is not so," answered Chaliapin, "I learn to sing from cellos". Only a great musician could utter such words.

Chaliapin felt deeply convinced that the effect of his singing lay in the accuracy of intonation, in truthful shades added to the words and phrases. He recalled he had felt it for the first time when he was a young man working at the part of the Miller (in Dargomyzhsky's *Mermaid*). He worked hard and yet the part sounded stilted.

Discontent with himself, Chaliapin appealed to the famous tragic actor Mamont Dalsky. The latter told him not to sing but to recite Pushkin's poem from the book. When Chaliapin had done so, making periods, commas and pauses, Dalsky emphasized the importance of intonation.

"You talk in a tone of voice of a petty shop-keeper", he said addressing Chaliapin, "whereas the Miller is a sedate man, a mill and land owner".

"Dalsky's remark pierced me like a needle", recalled Chaliapin. "I grasped at once how false I sounded, blushed with shame, but was glad, nevertheless, that Dalsky had said something consonant with my disturbed state of mind. That's it — the intonation, the word colouring! That means, the whole effect of singing lies in the proper intonation, in the shades of words and phrases. . ."

Many a time Chaliapin spoke in his memoirs of intonation as a means of penetration into the part, into the still uncovered depths of songs. "I have found their only intonation", he writes about the songs by Musorgsky. "The properly picked up intonation of a single phrase has turned a spiteful snake into a ferocious tiger", he writes about an episode when Mamontov prompted him what he lacked in the part of Ivan the Terrible at a rehearsal of *The Maid of Pskov*. "A very effective part would sound cold and unemotional", he says further, "unless the phrase intonation has been developed, unless the sounds are coloured with due emotion".

It must be observed that the keen musicians who heard Chaliapin always commented on his intoning skill speaking of the general impression of his great performance. And they also noted his deep inner rhythm.

"I have always believed", writes B. Asafiev, "that the source of Chaliapin's sense of rhythm as well as his profoundly realistic singing intonation root in the cadence and figurativeness of the Russian folk language which he mastered to perfection".

It looks like there were no disagreements to this effect among those who regarded Chaliapin's art as a synthesis of vocal gift, intonation, rhythm, word and plastic movement. The people with insight noted his amazing penetration into the structure of the Russian language, his pronunciation, sense of word.

"Chaliapin's trick consisted in word", stated K. Stanislavsky. "Chaliapin could sing consonants. I talked with him a lot while in America. He insisted that one could emphasize any word of the phrase without losing the necessary rhythmic frow in singing. . . His bass did not have a sound intensity of V. Petrov's, for instance, but he produced a far greater impression due to the sonority of a phrase".

In fact, the vocal performers are aware of Chaliapin's skill to colour up a syllable compressing and stretching it without breaking either lingual or musical structure. Few of the Russian actors could comprehend poetry as Chaliapin could. When he sang Pushkin's *Prophet* to the somewhat cool music by Rimsky-Korsakov, he amazed the audience by his insight into the biblical form of Pushkin's speech, into the solemnity and picturesqueness of Pushkin's poem.

The explanation of this wonderful effect lies, I believe, in comprehension of the balance of all elements, the significance of the oral word, in the skill of revealing the rhyme, colouring each sound and each syllable. . .

It was not only in Russian but in other languages too that Chaliapin could merge together the music and the word ductility. Thus, singing in Milan the part of Mefistofele in Boito's opera in Italian, he impressed the Italian public not only by his singing and acting, but also by his Italian pronunciation which was described by the great singer Angelo Mazzini as "Dantesque".

"This is a wonderful phenomenon for an actor for whom Italian is not the mother-tongue", wrote Mazzini to a Petersburg paper. The French press more than once praised Chaliapin's command of the French language. However, Chaliapin stunned the most refined audience whenever he sang abroad in Russian.

In 1908 when Paris was about to hear *Boris Godunov* for the first time, Chaliapin sang at the dress rehearsal to which all the remarkable people of the French capital had been invited and he was wearing his own coat for the costumes had not been unpacked. In the scene of hallucination after the words "What's that? There! . . In the corner . . It's swaying!" . . he heard a terrible noise and stealing a glance sideways saw that people in the house had risen from their seats and some of them even had jumped on their chairs to see what was there in the corner. Without knowing the language, the audience thought that Chaliapin had seen something frightening there of a sudden.

"Salvini!" shouted the public to Chaliapin in Milan after his success in Boito's opera comparing him to one of the greatest tragic actors of the 19th century.

The amazing impression from Chaliapin's acting made many people think that he might be the same genius in drama as in opera. But when Chaliapin was offered the part of Macbeth in drama, he answered "No, I'm afraid". Obviously he feared that in drama he would be deprived of the components so essential for him in moulding his parts, as his unique voice, singing, music, rhythm. However, even the greatest connoisseurs felt convinced that drama would welcome Chaliapin. And only a few believed that "his acting is his singing".

Anyway, it is a knowledge for everyone, from the greatest theatrical experts to the most inexperienced listeners, that there has never been another man who so perfectly merged in himself the three arts. "It has been quite seldom that a person could attain synthesis in art, especially in theatre", wrote K. Stanislavsky. I would mention Chaliapin alone."

"The first complete actor and singer of our trend", was the reference of the other founder of the Moscow Art Theatre, V. Nemirovitch-Danchenko.

The range of parts done by Chaliapin is unrestricted: tragic and comic, pathetic and sinister, noble and insidious, sly and passionate, loose and sedate, majestic and timid, malicious, suffering, rakishly hilarious and full of unearthly anguish. Boris and Varlaam. Dosifey

and Prince Galitsky. Susanin and Yeriomka. The Miller and Khan Konchak. Olothern and Farlaf. Aleko and Saliery. Ivan the Terrible and Pimen. Demon and Mephistopheles. Philip and Leporello. Don Basilio and Don Quixote. . .

The parts done by Chaliapin were based on a careful selection. The theatrical expert M. Yankovsky observes that those are the parts where Shakespearean principle prevails, for nearly each is unparalleled and, moreover, provides room for creating high scenic art. The parts are not too numerous. But each of them unveils another facet of Chaliapin's gift of genius and each is an event of principle in the history of the world opera. These were not masks but human lives revived by the great Russian actor at every performance", wrote B. Asafyev.

When Chaliapin sang at concerts *Night Review*, *The two grenadiers*, *Titular counsellor*, *Old Corporal*, *Trepak Dance*, *Flea*, *Seminarian*, *General*, *Lost*, Massenet's *Elegy* or Glinka's *Doubts*, Russian and Ukrainian folk songs, he added a new gallery to the characters created in the opera giving birth to them unaided by partners, costumes or make-up only by the force of his singing, reciting and acting which amazed his listeners in no way less than his opera appearances. He succeeded in it by deep insight into the part, by means of thorough reincarnation enabling him to grasp the epoch, style, composer and character. . .

Being a Russian genius, a deeply national artist, Chaliapin possessed a feature rather typical of the Russian art: remaining a Russian he could grasp the spirit and character of other nations. Having embodied the best parts in the Russian opera, he dreamed of creating characters of the Greek tragedy, Shakespeare's heroes in the opera. He dreamed of the parts of King Lear and Aedipus.

Everyone who happened to see and hear Chaliapin states that his singing and acting were specifically aided by his skill of reciting, gesture, facial expression, noble carriage, gait and extraordinary make-up. All this was not due solely to the natural gift. This resulted from high art and high standards Chaliapin set himself in everything relating to his parts. Chaliapin made wide use of his talent of a stage director. He knew for certain what he wanted. He was skilled in fine arts. He could draw reproducing likeness quite adequately. He made caricatures of himself, make-up and costume designs. He made sculptures. He imbibed advices of artists Serov, Korovin, Vrubel. . . He derived the appearance of his Demon in Rubinstein's opera from the canvases by Vrubel. Chaliapin himself wrote about it. Working at the portrayal of Boris Godunov he talked to historian Kluchevsky and settled in his imagination in the 17th century.

From Chaliapin's books it is quite obvious that he attained success in tireless search of perfection always striving to reach profundity, to generalize to a possible extent remaining, meanwhile, concrete. . .

In the history of the world theatre Chaliapin is unique not only owing to his talent of innovator and the reform he carried out. In art he occupies a specific place of his own: he is an actor of musical

drama in a highly pronounced form unprecedented before and unsurpassed until now. The work of Chaliapin is a powerful manifestation of Russian realism. He served the cause of realism enthusiastically and had faith in its inexhaustible potentialities. "By no means can I imagine and admit it possible", he wrote, "that the immortal theatrical tradition focusing the soul of actor, the soul on man, the divine word on the stage would ever grow decrepit".

The man who, like Maxim Gorky, had come out from the masses before the revolution, Chaliapin climbed up to the peak of the world fame. He missed education in his youth through poverty but due to his thirst for life and knowledge, he created masterpieces in the history of the Russian and world culture and signified an epoch in Art. "You lead the Russian art of music as Tolstoy leads the art of word", wrote Gorky to him. He continued, "Chaliapin is an epoch in the Russian art much the same as Pushkin is". In another letter defending Chaliapin's honour, Gorky stated: "Fyodor Chaliapin will always stay what he is: bright and joyful cry to the whole world: here is Russia, here is her people — room for it, freedom to it!" He called Chaliapin a symbolic figure.

Indeed, popularity of Chaliapin in the musical art is incomparable. It seems, there are no two opinions of Chaliapin. The people of different tastes and generations, loving different music and styles and different performers are unanimous in their appraisal of Chaliapin. His work is immortally new. Intelligible. Bold. Profound. Diverse. Each time his performance is a discovery. Even if you listen to it repeatedly, you will find more and more merits. Reiteration does not wear out this surprising talent, but it seems deeper and deeper and inexhaustible.

The All-Union Records Association "Melodia" has issued a series of F. Chaliapin's records. The recordings dating to 1901—1936 have been collected and carefully restored. This is the fullest album of F. Chaliapin. It goes without saying that even a high-quality recording is a poor substitute for the singer. Nevertheless, these records produce an extraordinary impression. As regards Chaliapin's repertoire, it is hardly probable that even his most zealous fans knew it in such completeness. The present collection contains pieces which Chaliapin never did in Russia and, on the other hand, compositions which the foreign audience, in all probability, has never heard.

If you listen to the recordings one after another, you can trace how Chaliapin was growing into Chaliapin. You can hear him sing three parts from a single opera which he could not do in one performance. As is known, he sometimes sang both Boris Godunov and Varlaam parts in a single performance of *Boris Godunov*. But here you will find him singing Boris, Varlaam and Pimen. You can hear one by one the arias of Prince Igor, Khan Konchak and Prince Galitsky from the opera *Prince Igor*. You can compare Chaliapin as Ruslan and Chaliapin as Farlaf in *Ruslan and Ludmilla*. You can put on two parts of Mefistofeles, by Arrigo Boito and Charles Gounod. You can follow him singing one piece in different years, *The Flea* for instance.

ART OF CHALIAPIN

The musical pieces collected vary largely in character. Folk and professional. Russian and foreign. Secular and sacred. Different schools, styles and trends. The 18th, 19th and 20th centuries. Russian composers are widely represented: Glinka, Dargomyzhsky, Serov, Musorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Rubinstein, Rachmaninoff, Glasunov, Lyapunov, Grechaninov. You will also find here composers of lower talent, like Vedel, Arkhangelsky, Strokina, Kenneman, Lishin, Sokolov, Slonov, Malashkin, Manykin-Nevstruyev, whose creations rose to true art in Chaliapin's performance. The German and Austrian schools are represented by compositions by Mozart, Beethoven, Schubert, Schuman, Brahms. The Italian school — by arias from operas by Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Boito. The French composers in Chaliapin's recordings are Rouget de Lisle, Meyerbeer, Gounod, Delibes, Massenet, Flegier, Ibert. The English music is represented by Clark's *Blind Ploughman*. Unfortunately, not everything sung by Chaliapin was recorded. There are no recordings of so important parts as Ivan the Terrible from *The Maid of Pskov*, for instance. There are no recordings of Dosefey from *Khovanschina*, Olothern from Serov's *Judith*, Saliery. Recordings of *Lost*, *General*, *Seminarian*, *Gallery*, *Worm*, *Titular Counsellor* are neither available. A specific place in the Album belongs to the scenes from *Boris Godunov* recorded in the London Covent Garden in 1928. This record

is noted among others for its documentary character: pauses, falling back from the microphone, sounds of steps on the stage, the rattle of a dropped chair do not interfere with the impression; behind all this one can guess the acting of Chaliapin, his creativity in public. The very silence of the house amazed at the talent of Chaliapin in singing and acting, unbounded devotion of the singer to the moment make the recording conspicuous. Other recordings may be in better condition and free of accidental interference but they display to us a performance brought to perfection rather than a unique process of stage inspiration. . . With little exception, Chaliapin recorded abroad what he had created in Russia. On his death-bed he said bitterly that he had not established a theatre of his own. This is true and not true. Chaliapin did not establish an opera house where he might realize his ideas of an actor and director. But his influence on the musical theatre of our country and the whole world is immense. After Chaliapin it is no longer thinkable to sing and act as before his reform in opera. And though the evidence of his talent of an actor is gone, Chaliapin's voice will ever retain for us, who did not see him in the flesh, the grandeur of his synthetic art, for, as the famous critic V. Stassov said, Chaliapin's gifts of musician, singer and actor lie, before all, in "the gigantic manifestation of his singing".

I. Andronikov

ART DE CHALIAPINE

CONTENU

Disque I A 018101-2	b) SCÈNE À L'ÉGLISE (acte IV). Marguerite (soprano) — M. Mikhailova. Enregistré en 1910—1912.	Tchaïkovsky: JE VOUS BÉNIS, FORÊTS, VALLÉES, RIVIÈRES...; paroles de A. K. Tolstoï. Enregistré en 1923.
Slonov: «O TOI, BEAU SOLEIL!» (Ah ty solntsé krasnoïé); paroles de Moltchanov. Enregistré en 1901.	Verdi: AIR DE PHILIPPE (<i>Don Carlos</i> , acte III). Enregistré en 1910—1912.	Rakhmaninov. CAVATINE D'ALÉKO (<i>Aléko</i> , opéra en 1 acte).
Glinka: AIR DE ROUSLAN, fragment (<i>Rouslan et Lioudmila</i> , acte II). Enregistré en 1907.	Verdi: RÉCITATIF ET CAVATINE DE DON SILVA (<i>Hernani</i> , acte I). Enregistré en 1910—1912.	Glinka: AIR DE SOUSSANINE, RÉCITATIF ET SCÈNE (<i>Ivan Soussanine</i> , acte IV). Enregistré en 1923—1924.
Delibes: STANCES DE NILAKHANTA (<i>Lakmé</i> , acte II). Enregistré en 1907.	Bellini: AIR D'OROVÉSO (<i>Norma</i> , acte I). Enregistré en 1910—1912.	Borodine: <i>Le Prince Igor</i> a) AIR D'IGOR (acte II); b) AIR DU KHAN KONTCHAK (acte II). Enregistré en 1924.
Chanson populaire ukrainienne: «OÏ, OU LOUZII» (Ah, dans les prés!). Enregistré en 1910—1912.	Donizetti: RÉCITATIF ET AIR DE DON ALPHONSE (<i>Lucrèce Borgia</i> , acte I). Enregistré en 1910—1912.	Moussorgsky: <i>Boris Godounov</i> a) MONOLOGUE DE BORIS: «MON ÂME EST EN DOULEUR...» (prologue); b) LES ADIEUX ET LA MORT DE BORIS (acte IV). Enregistré en 1925—1926.
Chansons populaires russes: a) «IZ POD DOUBA, IZ POD VIAZA» (De dessous un chêne...); b) «NÉ OSENNI MELKI DOJDITCHEK» (Ce n'est point une pluie d'automne, ce sont les pleurs d'un garçon malheureux en amour); c) «LOUTCHINOUSHKA» (L'allume); d) «SOLNTSE VSHODIT I ZAHODIT» (Le soleil se lève, le soleil se couche). Enregistré en 1910—1912.	Meyerbeer: AIR DE BERTRAM (<i>Robert le Diable</i> , acte III). Enregistré en 1910—1912.	
Sokolov: La chanson de la tempête («ZACHOUMÉLA, RAZGOULIALAS»); paroles de Nikitine. Enregistré en 1910—1912.	Liapounov: BYLINE (BALLADE) DU TSAR IVAN VASSILIÉVITCH LE TERRIBLE; paroles populaires. Enregistré en 1910—1912.	
Moussorgsky: <i>Boris Godounov</i> a) MONOLOGUE DE PIMÈNE (acte I); b) RÉCIT DE PIMÈNE (acte IV). Enregistré en 1910—1912.	BYLINE DE ILYA MOUROMETS (musique et paroles populaires). Enregistré en 1912—1914.	
Rubinstein: DEUX ROMANCES DE DÉMON (Démon, acte II). Enregistré en 1910—1912.	Chanson populaire russe: LA BELLE-MÈRE AVAIT SEPT GENDRES. Enregistré en 1912—1914.	
	Chansons populaires ukrainiennes: a) «OÏ ZÉLENI DOUBÉ» (Le chêne vert); b) «KOMARICHTCHÉ» (Le moustique). Enregistré en 1912—1914.	
	Slonov: LES MOTS D'ADIEU; paroles de Skitalets. Enregistré en 1912—1914.	
	Brahms: ODE À SAPHO; paroles de Schmidt. Enregistré en 1912—1914.	
Disque II A 018103-4		
Glazounov: CHANSON BACHIQUE, paroles de Pouchkine. Enregistré en 1910—1912.	Disque III A 018105-6	
Rouget de Lisle (musique et paroles): MARSEILLAISE. Enregistré en 1910—1912.	Alnaes: LA DERNIÈRE TRAVERSÉE D'UN MARIN; paroles de Vergeland. Enregistré en 1921.	
Gounaud: <i>Faust</i> a) Récitatif de Méphistophélès: «O NUIT, ÉTENDS SUR EUX TON OMBRE...» (acte III);	Malachkine: AH, SI JE POUVAIS EXPRIMER; paroles de Lichine. Enregistré en 1921.	
	Tchaïkovsky: LE ROSSIGNOL; paroles de Pouchkine. Enregistré en 1921.	

Massenet: LA MORT DE DON QUICHOTTE (*Don Quichotte*, acte V). Dulcinée — O. Kline (mezzo soprano). Enregistré en 1927.

Bellini: RÉCITATIF ET CAVATINE DE RODOLPHE (*La Somnambule*, acte I). Enregistré en 1927.

Mozart: AIR DE LEPORELLO (*Don Juan*, acte I). Enregistré en 1928.

Disque V A 018109-10

Moussorgsky: *Boris Godounov*
a) MONOLOGUE DE BORIS: «AU FAÏTE DU POUVOIR» (acte II);
b) SCÈNE DE BORIS: «AH! JE SUIS ACCABLÉ... QUE JE REPRENNE SOUFFLE...» (Acte II);
c) LES ADIEUX ET LA MORT DE BORIS (acte IV).

Enregistrement fait lors d'un spectacle à Covent-Garden. London, Enregistré en 1928.

Rimsky-Korsakov: LE PROPHÈTE; paroles de Pouchkine. Enregistré en 1927.

Flégier: LE COR. Enregistré en 1929.

Dargomyjsky: LE VIEUX CAPORAL; paroles de Bé-ranger, trad. russe de Kourotkhine. Enregistré en 1929.

Schubert: LE SOSIE; paroles de Heine. Enregistré en 1928.

Schubert: LA MORT ET LA JEUNE FILLE; paroles de Klaudius. Enregistré en 1928.

Glinka: LE DOUTE; paroles de Koukolnik. Enregistré en 1930.

Disque VI A 018111-12

Clarke: LE LABOUREUR AVEUGLE. Enregistré en 1928.

Moussorgsky: LE TRÉPAK; paroles de Golénichtchev-Koutouзов (du cycle: Les chansons et les danses de la Mort). Enregistré en 1929.

CONTENU

Chansons populaires russes:
a) «NÉ VÉLIAT MACHÉ» (On défend à Macha);
b) «PROCHTCHAI, RADOSTI!» (Adieu, la joie!);
c) «VDOL PO PETERSKOÏ» (Le long de la Piter-kaïa);
d) «IZ-ZA OSTROVA NA STRÉJÈNE» (La chanson de Stéphane Razine);
e) «VNIZ PO MATOUCHKÉ PO VOLGHÉ» (En aval de la mère-Volga, chanson des haleurs). Enregistré en 1929—1932.

Moussorgsky: LA CHANSON DE VARLAAM (Le siège de la ville de Kazan). (*Boris Godounov*, acte I). Enregistré en 1927.

Borodine: *Le Prince Igor*
a) RÉCITATIF ET CHANSON DE VLADIMIR GALITSKY (acte I);
b) AIR DE KONTCHAK (acte II). Enregistré en 1927.

Rimsky-Korsakov: LA CHANSON DU VARÈGUE (*Sadko*, tableau IV). Enregistré en 1927.

Rakhmaninov: CAVATINE D'ALÉKO (*Aléko*, opéra en 1 acte). Enregistré en 1928.

Sérov: LA CHANSON DE YÉRIOMKA (*la Force ennemie*, acte III). Enregistré en 1931.

Glinka: RONDEAU DE FARLAF (*Rouslan et Lioudmila*, acte II). Enregistré en 1931.

Disque VII A 018113-14

Gounaud: *Faust*
a) COUPLETS DE MÉPHISTOPHÉLÈS (acte II);
b) SÉRÉNADE DE MÉPHISTOPHÉLÈS (acte IV). Enregistré en 1930.

Dargomyjsky: *Roussalka* (la Naïade)
a) AIR DU MEUNIER (acte I);
b) SCÈNE DU MEUNIER AVEC LE PRINCE (acte III). Le Prince (ténor) — G. Pozemkovsky. Enregistré en 1931.

Moussorgsky: *Boris Godounov*, acte II
a) MONOLOGUE DE BORIS: «AU FAÏTE DU POUVOIR»;
b) SCÈNE DE BORIS: «AH! JE SUIS ACCABLÉ... QUE JE REPRENNE SOUFFLE...». Enregistré en 1931.

LA LÉGENDE DE DOUZE BRIGANDS; paroles de Nék-rassov, musique populaire. Enregistré en 1932.

Musique spirituelle:

a) Strokine: «NYNÉ OTPOUCHTCHAIËCHI» (Nunc dimittis). Enregistré en 1932.
b) Védel: «POKAÏANIA OTVERZI MNÉ DVÉRI» (Ouvre-moi la porte de la pénitence). Enregistré en 1932.
c) Arkhangelsky: «VÉROUÏOU» (Credo).
d) Gretchaninov: SOUGOUBAÏA EKTENIA (Prière liturgique). Enregistré en 1932.

Disque VIII A 018115-16

Ibert: Musique pour le film *Don Quichotte*:

a) CHANSON DU DUC;
b) CHANSON D'ADIEU;
c) SÉRÉNADE
d) LA MORT DE DON QUICHOTTE. Enregistré en 1933.

Rubinstein: LE PRISONNIER; paroles de Pouchkine. Enregistré en 1933.

Rubinstein: Du cycle «Chansons persanes»; paroles de Mirza Chafi, trad. russe de Tchaïkovsky: «LE KOUR TEMPÊTUEUX» (Kloubitsa volnoïou kipoutchéïou Kour) Enregistré en 1933.

Massenet: ÉLÉGIE, paroles de Gallé. Enregistré en 1931.

Vieille romance tzigane: «OTCHI TCHORNYÉ» (Yeux noirs). Enregistré en 1927.

Lichine: ELLE RIAIT AUX ÉCLATS; paroles de Maïkov. Enregistré en 1929.

Chanson populaire russe: «NOTCHENKA» (La nuit). Enregistré en 1930.

Manykine: LA CHANSON DU PAUVRE VAGABOND; paroles de Nevstrouïev. Enregistré en 1934.

Chanson populaire russe «TY VZOÏDI, SOLNTSÉ KRASNOÏÉ» (Lève-toi, beau soleil!). Enregistré en 1934.

Moussorgsky: LA PUCE; parole de Goethe, trad. russe de Strougovchtchikov. Enregistré en 1936.

Chanson populaire russe: «EÏ OUKHNÈME!» (Chanson des haleurs de la Volga). Enregistré en 1936.



ART DE CHALIAPINE

Il reste parmi nous toujours de moins en moins de contemporains de Chaliapine, de ceux qui ont eu la chance de l'entendre et de le voir sur la scène ou dans un concert. Et pourtant ses créations n'en deviennent pas l'apanage de l'histoire ou de quelques rares élus. Sa gloire ne diminue pas, elle ne fait que s'accroître. Tout ce qui dans le domaine du chant a trait au nom de Chaliapine appartient à l'art vivant. Il n'y a rien dans son interprétation qui soit vieilli ou nécessite quelque correction «rétrospective», il n'y a rien dans son chant à quoi il faudrait pardonner le manque de goût dû à son époque ou bien les imperfections d'une technique surannée. Il n'en est rien. Dans son art qui est vraiment légendaire, car il présentait une heureuse union de talents différents, celui de chanteur, celui de musicien, celui d'acteur, dans son art, disons-nous, tout garde sa valeur actuelle...

— Pardon, me direz-vous, on peut encore juger de l'art de Chaliapine en tant que chanteur et musicien d'après les disques... Mais son art d'acteur (abstraction faite du film *Don Quichotte*, qui, dit-on d'ailleurs, est loin d'être sa meilleure réussite), son art d'acteur n'est plus!

Oui, pour ce qui est de cette partie qui était liée aux spectacles et trouvait sa réalisation sur la scène. Mais Chaliapine crée les caractères «vocaliquement», et cela est tout aussi juste pour une romance que pour un air d'opéra, sans parler de grands fragments d'opéra où nous l'«entendons jouer» et, pour ainsi dire, «sculpter» de puissants personnages.

L'opinion est courante que le secret de l'emprise de Chaliapine résidait dans la puissance et la beauté sans pareilles de sa magnifique voix. Ce n'est pas tout à fait exact. La scène russe et mondiale avaient connu des voix plus puissantes que celle de Chaliapine. Et quant aux basses, il y en avait eu pas mal de fort belles. Mais pas une seule au monde n'avait eu cette richesse et variété de timbres et de couleurs. «La puissance de sa voix, témoigne S. Lévik, chanteur s'étant produit plus d'une fois dans des spectacles avec Chaliapine, n'était pas innée, mais était bien le résultat de savoir répartir de justesse les ombres et les lumières». En d'autres termes, de savoir varier les timbres clairs et obscurs et en changer. «Physiologiquement parler, la voix de Chaliapine ne présentait pas un phénomène, mais comme phénomène artistique cette voix n'avait pas sa pareille».

Chaliapine se servant de sa voix avec maestria, et cela à la limite du possible. C'est ce qui explique le fait que sa voix faisait l'effet d'être plus puissante, plus sonore et de porter mieux que celle de tous les autres chanteurs. Quiconque a entendu la voix de Chaliapine, la tenait pour unique, sans pareille, inimitable.

Chaliapine n'aurait jamais su y parvenir, s'il n'avait pas eu en lui l'étoffe d'un musicien génial. Ce talent consistait à savoir interpréter non seulement le texte musical proprement dit, mais aussi le contenu intérieur, le fond même de l'œuvre.

«Les notes ne sont qu'un moyen d'enregistrer les sons, aimait à dire Chaliapine, il s'agit d'en faire de la musique, selon l'intention du compositeur».

Une fois, en préparant le rôle de Démon dans l'opéra de Rubinstein, Chaliapine, lors de la répétition générale, s'adressa au chef

d'orchestre Altani en lui demandant la permission de conduire, sans quitter la scène, toute sa partie. Pour toute réponse, Altani lui passa la baguette, et Chaliapine chanta pour montrer à l'orchestre ce qu'il voulait exactement. Quand il arriva au point culminant de son air final, les musiciens furent tellement ravis qu'ils sonnèrent des fanfares en son honneur.

Fritz Stiedri, excellent chef d'orchestre venu plusieurs fois en Union Soviétique dans les années 20 et 30 pour y donner des concerts, disait qu'un mauvais chef d'orchestre indique aux musiciens ce qui est déjà porté dans la partition, alors qu'un bon leur indique ce que la partition suggère à son imagination artistique. Chaliapine s'en tenait à ce principe avant la lettre et utilisait largement les ressources et les possibilités cachées dans une partition. On ne saurait même pas appeler Chaliapine interprète d'une partie vocale dans le sens ordinaire du terme, car, chaque fois, il apparaissait, — dans une plus grande ou plus petite mesure, — un «coauteur» du compositeur. Dans cette liaison, il y a tout lieu de le comparer à des artistes tels que le grand pianiste Ferruccio Busoni qui apportait du sien en interprétant les œuvres de Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Chopin, ou bien au violoniste Eugène Ysaÿe; ou bien encore au pianiste Léopold Godowski. Un musicologue soviétique L. Lébédinsky a une fois analysé l'enregistrement d'une des scènes de *Boris Godounov* interprétée par Chaliapine, en suivant le texte musical de Moussorgsky et a démontré combien Chaliapine s'était écarté de ce qu'on pourrait appeler «interprétation directe» du dit texte. La même chose a été relatée au dramaturge A. Gladkov par V. Meyerhold. «Dans la scène du délire», disait-il, Chaliapine avait besoin du temps pour une remarquable improvisation d'acteur: il y jouait tout un morceau sans chant, et il y avait trop peu de musique. Alors il a prié de reprendre à cet endroit le passage connu sous le nom de la *musique du carillon* (carillon de l'horloge). Ceux qui l'ont vu et entendu dans ce rôle doivent reconnaître que c'était une parfaite réussite...». «Je ne crois pas, continuait Meyerhold, que Moussorgsky lui-même eût eu à y redire. Mais, comme de raison, il s'est trouvé des connaisseurs qui en ont été scandalisés... Il m'est arrivé une fois d'écouter à la radio *Boris*, et j'ai reconnu dans la scène du délire ce même carillon. Donc, c'est devenu une tradition. Allez, c'est toujours comme ça: d'abord on vous traite de novateur arbitraire et puis vous devenez fondateur de traditions aux cheveux blanchis».

En effet, plusieurs des découvertes chaliapiniennes sont devenues tout aussi canoniques que les rédactions des chefs-d'œuvre pour piano de Liszt et de Busoni. Cela ne veut point dire que tout chanteur et tout pianiste ait le droit de changer à sa façon une œuvre en contrefaisant l'idée. Non, non et non! Seul un artiste génial qui s'en est acquis le droit, peut le faire!

Viktor Koubatsky, célèbre violoncelliste soviétique, professeur au Conservatoire de Moscou, se souvient qu'en 1920, lors des répétitions sur la scène de Bolchoï, Chaliapine, dès qu'il avait une minute de libre, venait sur l'avant-scène et, en mettant la main en auvent pour se protéger les yeux de la lumière des projecteurs, écoutait jouer le

groupe des violoncelles. Koubatsky qui en était le chef demanda à Chaliapine s'il était mécontent de la façon dont on jouait.

— Pas du tout, lui répondit Chaliapine. C'est que j'écoute jouer les violoncelles pour apprendre à chanter.

— Seul un très grand musicien eût pu dire ainsi.

Chaliapine était profondément persuadé que toute la force de son chant résidait dans l'exactitude d'intoner, dans la façon très juste de nuancer les mots et les phrases. A son dire, il l'avait senti la première fois en apprenant la partie du Meunier dans l'opéra de Dargomyjsky *Roussalka*. Quoiqu'il travaillât de son mieux, son interprétation manquait toujours de naturel.

Insatisfait et mécontent de soi-même, il demanda des conseils à Mamont Dalsky, grand tragédien fort en vogue à l'époque. Dalsky lui recommanda au lieu de chanter la partie du meunier, d'en réciter le rôle d'après le texte de Pouchkine. Et lorsque Chaliapine se fut exécuté, en respectant tous les signes de ponctuation et toutes les pauses, Dalsky lui dit:

— Ta façon de réciter est celle d'un petit boutiquier, alors que le Meunier est un moujik posé, propriétaire d'un moulin et de quelques terres.

— Cette objection m'a pénétré comme une aiguille, se souvient Chaliapine. J'ai tout de suite compris toute la fausseté de mon intonation et ai rougi de honte; mais en même temps j'ai éprouvé une vive joie que Dalsky ait su formuler en un seul mot ce que j'avais vaguement senti. L'intonation, la façon de nuancer le mot, voilà ce qui importe! Donc, ... toute la force du chant réside dans l'exactitude d'intoner, de nuancer les mots et les phrases.

Dans ses mémoires, Chaliapine dit plus d'une fois que l'intonation est un moyen de pénétrer dans l'essence même du rôle, ainsi que dans les profondeurs, inexplorées avant lui, des romances et des chants populaires. «J'ai su trouver leur unique intonation», écrit-il au sujet des romances et des chants de Moussorgsky. Une autre fois, en se souvenant d'une répétition de la *Pskovitaine* de Rimsky-Korsakov, lors de laquelle Mamontov lui suggéra ce qui manquait au caractère d'Ivan le Terrible dans son interprétation, il dit: «L'intonation bien trouvée d'une seule phrase a transformé une vipère en un tigre redoutable». Et un peu plus loin: «Un air d'opéra le plus avantageux devient froid comme un procès-verbal, si l'intonation de la phrase n'y est pas travaillée, si le son de la voix n'est pas nuancé selon les émotions voulues».

Et il faut dire que les vrais musiciens qui ont entendu Chaliapine réservaient toujours une grande place à l'importance que sa façon d'intoner avec maestria tenait dans l'impression générale que produisait ce chanteur génial dans les spectacles. On relevait aussi dans son interprétation un profond rythme organique et intérieur. «Il m'a toujours semblé, écrit B. V. Assafiev, grand musicologue soviétique, que les sources du rythme chaliapinien, ainsi que de tout son chant, essentiellement réaliste et fondé sur la façon d'intoner, résidaient dans le rythme et dans ce caractère imagé propres au parler populaire russe, qu'il possédait en perfection».

Sont aussi unanimes tous ceux qui en se souvenant de l'art de Chaliapine le qualifiaient de «synthèse de la voix, de l'intonation, du rythme, de la parole, de la plastique scénique». Les plus fins relevaient aussi chez Chaliapine son remarquable sentiment de la langue russe et de sa structure, le sentiment du mot qui lui était organique. «Le secret de Chaliapine, affirmait K. S. Stanislavsky, est dans le mot. Chaliapine savait chanter rien qu'avec les consonnes. J'ai eu plusieurs fois l'occasion de parler avec Chaliapine étant en Amérique. Il affirmait notamment qu'on peut mettre en relief n'importe quel mot de la phrase, sans qu'aucun de ses accents rythmiques nécessaires pour le chant en soit diminué ou disparu. ... N'ayant pas la voix aussi grande que l'avait, par exemple, V. R. Pétrov, Chaliapine arrivait à produire une impression incomparablement plus grande grâce à la sonorité de la phrase».

En effet, les spécialistes de l'art vocal constatent que Chaliapine sait nuancer la syllabe, la rendre tantôt «précipitée», tantôt «étendue» sans que la structure musicale ou verbale de la phrase en soit altérée. Il y a peu d'acteurs dramatiques russes qui sentent les vers aussi bien que Chaliapine. Lorsqu'il chante le *Prophète* de Pouchkine, mis en musique par Rimsky-Korsakov d'une façon un peu sèche et froide, on est frappé par la finesse avec laquelle il rend le caractère biblique de cette poésie, le style imagé et solennel de cette œuvre de Pouchkine.

L'explication de cet effet se trouve tout d'abord, selon nous, dans la compréhension parfaite de la proportion de tous les éléments composants, dans l'importance que prend chaque mot proncé, dans la façon de porter la rime, de nuancer chaque syllabe, voir chaque son.

Cette union de la musique avec la valeur expressive du mot, Chaliapine savait la rendre non seulement en russe, mais aussi en d'autres langues. Ainsi, lorsqu'il a chanté à Milan le rôle de Méphisto dans l'opéra de Boïto, il a frappé le public italien non seulement par son chant et son jeu, mais aussi par sa prononciation italienne que le grand chanteur Angelo Mazzini a traitée de «dantesque». «Phénomène surprenant chez un artiste pour qui l'italien n'est pas sa langue maternelle», écrivait Mazzini dans sa correspondance à la rédaction d'un des journaux pétersbourgeois. La presse française, elle aussi, a remarqué plus d'une fois que Chaliapine possédait le français dans ses finesses. D'ailleurs, lorsqu'il arrivait à Chaliapine de chanter à l'étranger même en russe, il bouleversait le public le plus expert.

En 1908, lorsque Paris devait voir pour la première fois *Boris Godounov*, Chaliapine, — à la répétition générale et devant un public parisien de générales, — chanta en costume de ville, les costumes n'ayant pas encore été débarrassés. En arrivant à la scène de l'hallucination, après les mots: «Qu'est-ce? là! ... dans le coin. ... Ça bouge! ...», il entendit tout à coup dans la salle un bruit insolite et, en y jetant un coup d'œil à la dérobée, il vit le public se lever, quitter ses places et même grimper sur les fauteuils pour voir ce qu'il y avait vraiment là, dans le coin. On avait cru que Chaliapine voyait en effet quelque chose d'horrible et en était effrayé. «Salvinil!» cria-t-on à Chaliapine à Milan, en le rappelant après *Mefistofele* de Boïto et voulant le comparer ainsi à l'un des plus grands tragédiens du XIX^e siècle.

L'impression saisissante que produisait le jeu de Chaliapine faisait croire à beaucoup de gens qu'il aurait été aussi génial dans le drame que dans l'opéra. Mais lorsqu'on lui proposa de jouer *Macbeth*, il ne dit que: «J'ai peur!». Il devait évidemment comprendre que dans un spectacle dramatique il serait privé de sa voix inimitable, de la façon dont portaient les mots qu'il chantait, de la musique, du rythme, — autant de facteurs composants de ses créations scéniques. Pourtant, les plus expertes gens étaient sûrs que la scène dramatique était ouverte pour Chaliapine. Et il y en avait fort peu qui disaient: «Son jeu, c'est son chant».

Mais à partir des plus grandes autorités dans le domaine du théâtre et jusqu'aux auditeurs le moins experts, tous sont d'accord que jamais il n'est venu au monde un artiste qui ait su réunir en sa personne, et d'une façon aussi géniale, des arts différents. «Il est fort rare qu'on atteigne la synthèse dans l'art, et surtout dans l'art théâtral», — écrit K. S. Stanislavsky. — L'unique personne que je puisse nommer est Chaliapine». «C'est le premier artiste-chanteur consommé, dans notre sens du mot», disait de Chaliapine l'autre fondateur du Théâtre d'Art de Moscou, V. I. Némirovitch-Dantchenko.

Le diapason scénique de Chaliapine est immense; ce sont des personnages tragiques et comiques, des caractères touchants et redoutables, nobles et perfides, malins et passionnés, débauchés et posés, majestueux et poltrons, caustiques, souffrants, pleins tantôt d'un humour savoureux tantôt d'une angoisse indicible. Boris et Varlaam. Dossiféi et le prince Galitsky. Soussanine et Yériomka. Le Meunier et Kontchak. Holopherne et Farlaf. Aléko et Salieri. Ivan le Terrible et Pimène. Démon et Méphistophélès. Philippe et Leporello. Don Basile et Don Quichotte. ...

Les rôles de Chaliapine apparaissent par suite d'un choix rigoureux. Ce sont des rôles où, d'après une observation très juste, faite par un théâtrelogue soviétique, M. Yankovsky, domine le principe shakespearien, chacun d'eux présentant non seulement une partie musicale tout à fait originale, mais aussi parce qu'ils donnent lieu à faire de sublimes créations de l'art scénique. Au fond, ils ne sont pas nombreux, ces rôles. Mais dans chacun d'entre eux nous voyons un nouvel aspect du don génial de Chaliapine, chacun de ses rôles est un grand événement dans l'histoire de l'opéra mondial. «Ce ne sont pas là des masques de théâtre, mais bien des personnages vivants que le grand artiste russe ressuscite à chaque spectacle» (B. V. Assafiev).

Et lorsque Chaliapine se produisait dans des récitals en exécutant *le Guet de nuit*, *Deux grenadiers*, *le Petit fonctionnaire* (le conseiller titulaire), *le Vieux caporal*, *le Trépak*, *la Puce*, *le Séminariste*, *le Capitaine*, *l'Oublié*, *l'Élégie* de Massenet ou bien *le Doute* de Glinka, aussi bien que les chansons populaires russes et ukrainiennes, — aux images déjà créées sur la scène, il venait s'en ajouter toute une galerie de nouvelles, nées sans partenaires, celles-ci, sans costumes ni maquillage, sans décors ni rideau, images évoquées uniquement par la force du chant, du mot et de ce jeu que recèlent en eux le mot et le chant, jeu qui bouleversait les auditeurs de Chaliapine dans la

même mesure que ses spectacles. Il y parvenait par le fait de vivre la vie de ses personnages, d'entrer dans leur peau, ce qui lui permettait de comprendre intuitivement l'époque, le style, l'auteur, l'image. ...

Génie russe, artiste foncièrement national, Chaliapine avait une qualité propre aux artistes russes: il savait pénétrer dans l'esprit et le caractère des autres peuples. Et ayant créé les meilleures images du répertoire d'opéra russe, il rêvait de créer sur la scène d'opéra des héros dignes de la tragédie grecque, de Shakespeare. Il rêvait de jouer Lear, Œdipe.

Lorsqu'au cours d'une conversation il s'agit de Chaliapine, tous ceux qui l'ont entendu chanter se souviennent de ce qui contribuait à son chant et à son jeu une force toute particulière: art déclamatrice, geste, mimique qui le transfigurait, sa noble stature, aisance avec laquelle il évoluait sur la scène, et, chaque fois, un maquillage incomparable. Tout cela n'était pas uniquement un don de la nature, mais bien le résultat d'un grand art et d'un travail des plus minutieux et scrupuleux. Ce qui aidait beaucoup Chaliapine à créer ses rôles, c'était son talent de metteur en scène, il savait toujours de façon exacte ce qu'il voulait: c'était aussi son grand talent dans le domaine des arts plastiques. En dessinant, il saisissait très bien la ressemblance; il a laissé des croquis, des charges de lui-même, les esquisses de ses maquillages, de ses propres costumes. En quelque sorte, il savait voir soi-même. Il sculptait. Il savait profiter des conseils des grands peintres tels que Sérov, Korovine, Vroubel. ... Ainsi, la silhouette de Démon dans l'opéra de Rubinstein est inspirée par les toiles de Vroubel. Chaliapine le témoigne lui-même dans ses écrits. Travaillant sur le rôle de Boris Godounov, il vient consulter Klioutchevsky, grand historien de son temps, et, dans son imagination, il se transporte au XVII^e siècle. En lisant les livres de Chaliapine, nous apprenons que les résultats qu'il a obtenus lui venaient des recherches incessantes de la perfection, qu'il cherchait toujours à pénétrer au plus profond des choses, à faire de grandes généralisations tout en restant concret le plus possible.

Dans l'histoire du théâtre mondial, Chaliapine est un phénomène unique, et cela non seulement à cause de son talent novateur et de la réforme qu'il a produite. Dans l'art, il occupe une place toute particulière, sa propre place: c'est un artiste du drame musical dans la plus haute expression du terme, inconnue avant lui et qu'on n'a pas dépassée jusqu'à présent. Toute l'activité créatrice de Chaliapine est une des plus puissantes manifestations du réalisme russe. Il servait passionnément ce courant d'art et croyait profondément que ses ressources étaient inépuisables. «Je ne pourrai guère me figurer ni admettre sous aucun point de vue, écrivait Chaliapine, que, dans l'art théâtral, puisse jamais devenir surannée cette tradition immortelle qui met au centre même de la scène l'âme vivante de l'acteur, l'âme humaine et la parole divine».

N'ayant pas fait dans sa jeunesse d'études suivies à cause de sa situation matérielle, ce n'était que grâce à sa fringale de connaissances et à son intérêt inassouissable pour la vie, qu'il a su créer des chefs-d'œuvre qui sont entrés dans la culture russe et

mondiale et ont marqué dans l'art une époque. «Tu es le premier dans le domaine de la musique russe, — lui écrivait Gorki, — tout comme Tolstoï l'est dans les belles lettres». Et il poursuivait: «Dans l'art russe, Chaliapine, tout comme Pouchkine, fait époque». «Fédor Ivanovitch Chaliapine, écrivait Gorki dans une lettre défendant l'honneur de son ami, sera toujours ce qu'il est: un éclat aveuglant et joyeux, un cri retentissant par le monde entier: — La voilà la Russie, voilà comment est son peuple! Et qu'on lui laisse le chemin libre, qu'on lui donne la liberté!». Et il appelait Chaliapine homme symbole.

En effet, l'esprit national de Chaliapine ne peut être, dans le domaine de l'art, comparé à rien. Tout le monde est unanime, semble-t-il, dans ses appréciations de Chaliapine. Les gens de goûts et de générations différents, aimant une misque, des genres et des artistes différents, sont unanimes quant à Chaliapine, et disent: c'est impérissable et toujours nouveau. Profond. Plein de hardiesse. A la portée de tous. Très varié... A chaque audition de Chaliapine, on découvre quelque chose de nouveau, de nouvelles qualités, la perfection. Plus on écoute cet artiste surprenant, plus on le trouve profond et ses ressources intarissables.

La MELODIA, firme de disques de l'Union Soviétique, prépare une série consacrée à Chaliapine. On a recueilli et repiqué les enregistrements depuis 1901 à 1936; c'est la plus complète collection de ses enregistrements. Il va de soi que le meilleur enregistrement du monde ne saurait remplacer la voix vivante. Et pourtant, ces disques produisent une très grande impression. Quant au répertoire de Chaliapine, il y est représenté avec une plénitude que n'ont jamais connue ses admirateurs les plus fervents. On y trouvera à côté des œuvres qu'il n'a pas exécutées vivant en Russie et qui, jusque-là, ont été inconnues du public russe, celles que, vraisemblablement, on ne connaît pas à l'étranger.

En écoutant ces disques l'un après l'autre, on peut voir comment Chaliapine devenait le grand Chaliapine qu'on connaît. On peut l'entendre exécuter trois parties différentes d'un seul et même opéra, qu'il n'aurait, naturellement, jamais pu chanter au cours d'un seul spectacle. D'ailleurs, on sait que dans *Boris Godounov*, il lui est arrivé de chanter la partie de Boris et celle de Varlaam en une seule soirée. Avec les disques, on l'entendra chanter et Boris, et Varlaam, et Pimène au cours d'une seule audition. On peut entendre de suite les airs d'Igor, de Galitsky et de Kontchak, tous du même opéra, le *Prince Igor*. On peut le comparer en Rouslan et en Farlaf, deux personnages très différents de *Rouslan et Lioudmila*. On peut, pour ainsi dire, confronter le Méphisto de Arrigo Boïto avec le Méphistophélès de Charles Gounaud. On peut également poursuivre comment évoluait au cours de sa carrière l'interprétation d'une seule œuvre telle que, disons, *la Puce*.

S'y trouvent recueillis tant la musique professionnelle que populaire; russe et étrangère; profane et spirituelle: écoles, courants et styles différents. De même pour les siècles: XVIII^e, XIX^e et XX^e. La musique russe y est représentée par ses coryphées — Glinka, Dargomyjsky, Sérov, Moussorgsky, Borodine, Rimsky-Korsakov, Tchaïkovsky, Rubinstein, Rakhmaninov, Glazounov, Liapounov, Gretchani-

nov, — ainsi que par des noms moins illustres — Artémi Wédel, Arkhangelsky, Strokine, Kénémane, Lichine, Sokolov, Slonov, Malachkine, Manykine-Nevstrouïev, compositeurs dont les œuvres ont été portées par Chaliapine à la hauteur du grand art.

Les écoles allemandes et autrichiennes sont représentées par Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms; l'italienne par Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Boïto; la française par Rouget de Lisle, Meyerbeer, Gounaud, Delibes, Massenet, Flégier, Ibert; la musique anglaise n'est représentée que par le *Laboureur aveugle* de Clarke.

A notre grand regret, pas tout ce que Chaliapine avait chanté a été enregistré. Loin de là. Ainsi font défaut les parties d'opéra aussi importantes, servant, pour ainsi dire, de jalons à la carrière artistique de Chaliapine, que Ivan le Terrible de la *Pskovitaine*, Dossiféi de la *Khovantchina*, Holopherne de *Judith*; Salieri de *Mozart et Salieri* de Rimsky-Korsakov n'a pas été enregistré non plus. Pour ce qui est des romances, nous n'avons pas: *L'oublié*, le *Capitaine*, le *Séminariste*, *Le paradis*, *Le ver*, *Le petit fonctionnaire*.

Les fragments de *Boris Godounov* enregistrés en 1928 lors d'un spectacle à Covent-Garden occupent dans notre album une place toute particulière. Ce disque se distingue de tous les autres par son caractère documentaire: pauses, éloignements du microphone, bruits des pas sur les planches, celui d'un banc qui tombe, ne diminuent en rien l'impression générale: on devine derrière le jeu de Chaliapine, comment il vivait son rôle devant le public. Le silence même de la salle remplie de spectateurs saisis par son jeu génial et son chant, la capacité phénoménale de Chaliapine de s'adonner tout entier à la vie de son personnage — et on le sent d'un bout à l'autre de cet enregistrement, — tout cela met ce disque tout à fait à part. Il y a d'autres enregistrements qui du point de vue de la technique sont supérieurs et n'ont pas de bruits parasites, seulement ils reproduisent moins le phénomène de la création inspirée devant une salle de théâtre, que le souvenir de cette inspiration publique, souvenir qui vous frappe par sa perfection.

A peu d'exceptions près, Chaliapine a fait enregistrer à l'étranger ce qu'il avait déjà créé vivant en Russie. Sur son lit de mort, il a dit avec amertume de ne pas avoir créé son propre théâtre. Cela est juste et non à la fois. En effet il n'a pas créé de théâtre au sens concret du mot, où il eût pu réaliser pleinement ses projets d'acteur et de metteur en scène. Mais d'autre part, son influence sur le théâtre lyrique de notre pays et du monde entier est énorme. Après Chaliapine on ne saurait plus ni chanter ni jouer comme on le faisait avant sa réforme vocale et théâtrale. Et bien que l'éphémère art d'un acteur disparaisse avec lui, la voix de Chaliapine gardera à nous autres, tous ceux qui ne l'ont pas vu de son vivant, la grandeur de son art synthétique; car, comme l'a dit le grand critique russe V. V. Stassov, et la musicalité, et les dons vocal et artistique de Chaliapine se trouvent avant tout «dans la gigantesque expression de son chant».

EL ARTE DE CHALIAPIN

CONTENIDO

Disco I A 018101-2	RECITATIVA Y CAVATINA DE DON SILVA (Verdi <i>Hernani</i> , 1 acto) Grabado en 1910—1912	CAVATINA DE ALEKO (Rajmáninov <i>Aleko</i>) ARIA DE SUSANIN RECITATIVA Y ESCENA DE SUSANIN (Glinka <i>Ivan Susanin</i> , 4 acto) Grabado en 1923 y 1924
AH, SOLITO LINDO (Slonov — Molchanov) Grabado en 1901	ARIA DE OROVESO (Bellini <i>Norma</i> , 1 acto) Grabado en 1910—1912	ARIA DE IGOR ARIA DE KONCHAK (Borodin el <i>Principe Igor</i> , 2 acto) Grabado en 1924
ARIA DE RUSLAN (fragmento) (Glinka <i>Ruslán</i> y <i>Ludmila</i> , 2 acto) Grabado en 1907	CAVATINA Y ARIA DE DON ALFONSO (Donizetti <i>Lucrecia Borgia</i> , 1 acto) Grabado en 1910—1912	MONOLOGO DE BORIS "DUELE EL ALMA" LA DESPEDIDA CON EL HIJO Y LA MUERTE DE BORIS (Mússorgski <i>Boris Godunov</i>) Grabado en 1925 y 1926
ESTANCIAS DE NILAKHANTA (Delibes <i>Lakmé</i> , 2 acto) Grabado en 1907	LA INVOCACION DE BERTRAM (Meyerbeer <i>Roberto el Diablo</i> , 3 acto) Grabado en 1910—1912	
OH, EN EL PRADO (Canción popular ucraniana) Grabado en 1910—1912	BILINA (CANCION EPICA) SOBRE EL TZAR IVAN VASILIEVICH EL TERRIBLE (Liapunov — letra popular) Grabado en 1912—1914	
DE LOS ENCINARES, DE LAS OLMEDAS NI LLOVIZNA OTOÑAL ASTILLA EL SOL SALE Y SE PONE (Canciones populares rusas) Grabado en 1910—1912	BILINA SOBRE ILIA MUROMETS (Música y letra populares) Grabado en 1912—1914	
ZASHUMELA, RAZGULIALAS (EL ROBLEDO VERDE) (Sokolov — Nikitin) Grabado en 1910—1912	SIETE YERNOS TENIA LA SUEGRA (Canción popular rusa) Grabado en 1912—1914	
MONOLOGO Y NARRACION DE PIMEN (Mússorgski <i>Boris Godunov</i> , actos 1 y 4) Grabado en 1910—1912	OH, MI ROBLE VERDE EL MOSQUITO (Canciones populares ucranianas) Grabado en 1912—1914	Disco IV A 018107-8
DOS ROMANZAS DE DEMON (Rubinstein <i>Demon</i> , 2 acto) Grabado en 1910—1912	LA PALABRA DE DESPEDIDA (Slonov — Skitalets) Grabado en 1912—1914	PERO, TU, VANĀKA DUBINUSHKA (EL GARROTE) ¡FUERZA! (Canciones populares rusas) Grabado en 1923, 1924, 1927
	ODA A SAFO (Brahms — Schmidt) Grabado en 1912—1914	LA PULGA (Mússorgski — Goethe, trad. de Strugovshchikov) Grabado en 1926
Disco II A 018103-4		COMO EL REY IBA A LA GUERRA (Kenemann — Konopnitskaia) Grabado en 1927
CANCION BAQUICA (Glazunov — Puschkin) Grabado en 1910—1912	Disco III A 018105-6	LA REVISTA NOCTURNA (Glinka — Zhukovski) Grabado en 1926
MARSELLESA (Música y letra de Rouget de Lisle) Grabado en 1910—1912	LA ULTIMA TRAVESIA DEL MARINERO (Alnaes — Vergeland) Grabado en 1921	DOS GRANADEROS (Schumann — Heine, trad. de Mijáilov) Grabado en 1926
EL HECHIZO DE LAS FLORES LA ESCENA JUNTO A LA IGLESIA (Gounaud <i>Fausto</i> , actos 3 y 4)	OH, SI YO PUDIERA EXPRESAR (Malashkin — Lishin) Grabado en 1921	BAJO LA PIEDRA SEPULCRAL (Beethoven — Carpani) Grabado en 1927
Margarita — M. Mijáilova (soprano) Grabado en 1910—1912	RUISEÑOR (Tchaikovski — Puschkin) Grabado en 1921	DOS ARIAS DE MEPHISTO (Boyto <i>Mefistóteles</i> , prólogo y 1 acto) Grabado en 1925
ARIA DE FELIPE (Verdi <i>Don Carlos</i> , 3 acto) Grabado en 1910—1912	BOSQUES, BENDITOS SEAN (TCHAIKOVSKI — A. K. Tolstoi) Grabado en 1923	ARIA DE DON BASILIO (Rossini <i>El barbero de Sevilla</i> , 1 acto) Grabado en 1925
		ESCENA DE LA MUERTE DE DON QUIJOTE (Massenet <i>Don Quijote</i> , 5 acto) Dulcinea — O. Klin (mezzo soprano) Grabado en 1927

CONTENIDO

RECITATIVA Y CAVATINA DE RODOLFO (Bellini <i>Somnábulo</i> , 1 acto) Grabado en 1927	NO LE PERMITEN A MASHA ADIOS, MI ALEGRIA A LO LARGO DE LA PITERSKAIA DE LA ISLA SALEN RAPIDOS BAJANDO POR EL QUERIDO VOLGA (Canciones populares rusas) Grabado en 1929—1932	"ABREME LA PUERTA DE LA PENITENCIA" (Vedel) Grabado en 1932 CREO (Arjánguelski)
ARIA DE LEPORELLO (Mozart <i>Don Juan</i> , 1 acto) Grabado en 1928	CANCION DE VARLAAM (Mússorgski <i>Boris Godunov</i> , 1 acto) Grabado en 1927	SUGUBAIA EKTENIA (ORACION LITURGICA) (Grechaninov) Grabado en 1932
Disco V A 018109-10	RECITATIVA Y CANCION DE VLADIMIR GALITSKI ARIA DE KONCHAK (Borodin el <i>Principe Igor</i> , actos 1 y 2) Grabado en 1927	Disco VIII A 018115-16
MONOLOGO DE BORIS „ALCANCE EL PODER SUP-REMO" ESCENA DE BORIS „UF, QUE ANGUSTIA" LA DESPEDIDA CON EL HIJO Y LA MUERTE DE BORIS (Mússorgski <i>Boris Godunov</i> , actos 2 y 4) Grabado durante el espectáculo dado en el teatro "Covent-Garden", Londres, 1928	CANCION DEL HUESPED VAREGO (Rimski-Kórsakov <i>Sadkó</i> , 4 cuadro) Grabado en 1927	CANCION DEL DUQUE CANCION DE DESPEDIDA SERENADA MUERTE DE DON QUIJOTE (Ibert, música a la película <i>Don Quijote</i>) Grabado en 1933
PROFETA (Rimski-Kórsakov — Puschkin) Grabado en 1927	CAVATINA DE ALEKO (Rajmáninov <i>Aleko</i>) Grabado en 1928	EL RECLUSO (Rubinstein — Puschkin) Grabado en 1933
CUERNO (Flegier) Grabado en 1929	CANCION DE ERIOMKA (Serov <i>La fuerza enemiga</i> , 3 acto) Grabado en 1931	BORBOTAN LAS OLAS del ciclo "Canciones persas" (Rubinstein — Mirza Shafi, trad. de Tchaikovski) Grabado en 1933
EL VIEJO CAPORAL (Dargomyszky — Beranger, trad. de Kúrochkin) Grabado en 1929	RONDO DE FARLAF (Glinka <i>Ruslán</i> y <i>Ludmila</i> , 2 acto) Grabado en 1931	ELEGIA (Massenet — Galle) Grabado en 1931
EL SOSIA (Schubert — Heine) Grabado en 1928	Disco VII A 018113-14	OJOS NEGROS (Romanza antigua) Grabado en 1927
LA MUERTE Y LA CHICA (Schubert — Klaudius) Grabado en 1928	COPLAS Y SERENADA DE MEFISTOFELES (Gounaud <i>Fausto</i> , actos 2 y 4) Grabado en 1930	ELLA SE REIA... (Lishin — Maikov) Grabado en 1929
LA DUDA (Glinka — Kúkolnik) Grabado en 1930	ARIA DEL MOLINERO ESCENA DEL MOLINERO Y EL PRINCIPE (Dargomyszki <i>Náyade</i> , actos 1 y 3) Príncipe — G. Pozemkovski (tenor) Grabado en 1931	NOCHESITA (Canción popular rusa) Grabado en 1930
Disco VI A 018111-12	MONOLOGO DE BORIS "ALCANCE EL PODER SUPREMO" ESCENA DE BORIS "UF, QUE ANGUSTIA" (Mússorgski <i>Boris Godunov</i> , 2 acto) Grabado en 1931	CANCION DEL POBRE PEREGRINO (Manykin — Nevstrúiev) Grabado en 1934
EL CIEGO LABRADOR (Clark) Grabado en 1928	LA LEYENDA DE LOS DOCE BANDIDOS (Música popular — Nekrásov) Grabado en 1932	SAL, SOLITO LINDO (Canción popular rusa) Grabado en 1934
TREPAK DEL CICLO "CANCIONES Y DANZAS DE LA MUERTE" (Mússorgski — Golenishchev-Kutúzov) Grabado en 1929	"HOY ABSOLVIENDO"... (NUNC DIMITTIS) (Strokin) Grabado en 1932	LA PULGA (Mússorgski — Goethe, trad. de Strugovshchikov) Grabado en 1936
		¡FUERZA! (Canción popular rusa) Grabado en 1936



EL ARTE DE CHALIAPIN

Es cada vez más reducido entre nosotros el número de contemporáneos que tuvieron la dicha de ver a Chaliapin y presenciar sus conciertos. Y a pesar de esto sus creaciones no pasan a la historia, ni son privilegio de pocos. Su celebridad no mengua. Su celebridad crece. Todo lo que encierra el nombre de Chaliapin en la canción, perdura como vivo factor en el arte. Sus interpretaciones en nada han envejecido, ni exigen corrección retrospectiva, ni es necesario ser indulgente con los gustos de su tiempo que lo ha destacado, ni hacer aclaraciones que la técnica ha avanzado mucho. ¡No! Todo es actual en su arte de veras legendario, pues representa la suprema fusión del talento de cantor, músico y actor en una sola persona...

— Permítame, — dirá Vd., — sobre el arte de Chaliapin cantor, Chaliapin músico, se puede juzgar por las grabaciones... Pero de su actuación de actor (a excepción de la película *Don Quijote*, que, según muchos, no representa su éxito culminante) ¡ya no nos quedan otros testimonios!

De acuerdo, pero sólo en lo tocante a los espectáculos, a la encarnación de personajes. Mas Chaliapin crea caracteres al cantar — en las romanzas y en las arias, sin hablar de escenas completas de óperas en que "oímos" a Chaliapin, actor dramático, creador de vigorosos personajes.

Es harto difundida la opinión que el secreto del arte chaliapiniano en fascinar al espectador consiste en el singular poder y hermosura de su melodioso bajo. Esto no es del todo cierto. Las escenas extranjeras y rusas han conocido voces más potentes que la de Chaliapin. Y hubo no pocos bellos bajos, mas no hubo en el mundo voz dotada de semejante variedad de timbres y matices. "La fuerza de la voz de Chaliapin, — escribe el cantor S. Levik, que ha actuado en muchas representaciones junto con Chaliapin, — no era innata, sino consecuencia de su sabiduría en distribuir la luz y las sombras..." O sea cambiar y variar los timbres. "Desde el punto de vista meramente fisiológico, la voz de Chaliapin no ha sido un fenómeno, pero como fenómeno artístico esta voz es única en su género".

Chaliapin logró supeditar su voz hasta el máximo grado. He aquí el motivo por el cual su voz superaba en vigor y sonoridad la de otros cantantes dotados de naturaleza de voces más potentes. Y su voz tenía algo de inaudito, sin par, único.

Al vivir en Tiflís, Chaliapin tuvo clases con su primer y, en realidad, único profesor — D. Usátov. No obstante, este factor es insuficiente para explicar a ciencia cierta la perfección vocal de Chaliapin, pues él supo asimilar todo lo mejor de lo que pudo oír — elementos de diversas escuelas disolviéndolos en "el crisol de su cantar" hasta tal grado que no se puede adivinarlos en su interpretación.

Chaliapin no habría podido lograr tal perfección si no hubiera sido dotado de talento de un músico genial que le permitía interpretar no solamente el texto musical propiamente dicho, sino también el contenido interior, lo esencial de la obra.

"Las notas son mera escritura, — solía decir Chaliapin, — es menester transformarlas en música tal como las quiso el compositor".

Preparando su papel para la ópera *Demon*, en el ensayo general

él pidió al director Altani que éste le permitiera dirigir la orquesta desde la escena mientras cantaba su parte. Altani le tendió la batuta y Chaliapin se puso a cantar, indicando a los músicos lo que de ellos se exigía. Al llegar al punto culminante en la aria final, los músicos quedaron tan entusiasmados que le tocaron la fanfarria.

El admirable director Fritz Stiedri que en los años 20—30 dió conciertos en la Unión Soviética, decía que un director mediocre sólo refleja la partitura, y un buen director indica lo que ella le sugiere a su imaginación artística. Chaliapin ampliamente se valía de las posibilidades patentes de la partitura. No se puede considerarle un simple intérprete de la parte vocal, ya que siempre, en mayor o menor grado, era coautor del compositor. En este sentido sería legítimo compararle con tales maestros como el gran pianista Ferruccio Busoni que introducía sus propias ideas en las interpretaciones de Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Chopin. O, digamos, con el violinista Eugène Ysaÿe. Y mismo con el pianista Leopoldo Godowski. El musicólogo L. Lebedinski en cierta ocasión comparó la grabación de una de las escenas de *Boris Godunov* interpretada por Chaliapin, con el texto musical de Mússorgski y esclareció hasta qué punto Chaliapin se había alejado de la interpretación directa del original. V. Meyerjold también recalca esto, al hablar con el dramaturgo A. Gladkov: "En la escena del "delirio" Chaliapin necesitaba de un intervalo de tiempo para una maravillosa improvisación artística sin cantar, pero por desgracia el período musical era insuficiente. Entonces Chaliapin pidió que en este punto repitieran una vez más la así llamada música de "carrillones". Los que le han visto u oído en este papel deben reconocer que lo hizo maravillosamente". "Yo no creo, — continuaba Meyerjold, — que el propio Mússorgski tuviera alguna objeción. Desde luego, no faltaron conocedores de la partitura cuya indignación no tenía límites. Cierta vez que escuchaba por la radio *Boris Godunov*, capté en la escena del "delirio" los mismos "carrillones". De manera que esto ya se ha hecho una tradición. Así suele suceder siempre: al principio uno pasa por innovador arbitrario y luego por un encanecido fundador de tradiciones."

En efecto, muchos descubrimientos de Chaliapin se han tornado tan canónicos como las redacciones de obras maestras para piano de Liszt o de Busoni. Esto no quiere decir que cada pianista o cantante pueda disponer a su antojo del texto del autor. ¡No y otra vez no! Se lo puede permitir solamente un artista genial, que haya conquistado el derecho de hacerlo.

El famoso violoncelista soviético — profesor del Conservatorio de Moscú Victor Kubatski recuerda como Chaliapin en 1920, durante uno de los ensayos en el Bolshoi, aprovechando cada momento libre, se aproximaba al proscenio y cubriendo la vista con la palma de la mano de la luz deslumbrante, atentamente escuchaba al grupo de violoncelistas. Kubatski, siendo director de grupo, supuso que Chaliapin estaba descontento con la interpretación y se lo preguntó.

"No, — repuso Chaliapin, — los violoncelos me enseñan a cantar". Esto pudo decirlo solamente un gran músico.

Chaliapin estuvo profundamente convencido de que toda la fuerza

de su cantar se encerraba en la fidelidad a la entonación, en el justo matiz de las palabras y frases, y recordaba cómo lo había sentido por vez primera, cuando, siendo aun joven, aprendía la parte del Molinero. Trabajaba con obstinación, pero su personaje resultaba poco natural. Muy descontento con sí mismo, Chaliapin se dirigió al célebre actor trágico Mámont Dalski. Este, en vez de escuchar su voz, le ordenó que no cantase, sino que recitara según el texto de Puschkin. Y cuando Chaliapin hubo terminado recitar, respetando la puntuación y las pausas, Dalski hizo hincapié en la entonación. "Tú hablas con el tono de un simple ventero, — observó el artista, — y el molinero es un mujik sosegado, propietario de algunas tierras y del molino". "La observación de Dalski me atravesó como una aguja, — recuerda Chaliapin. — En seguida comprendí la falsedad de mi entonación, me puse rojo de vergüenza, mas al mismo tiempo me alegré de oír sus palabras unisonas con mis confusas ideas. ¡Así que es la entonación, el matiz de la palabra! Esto significa que... en la precisión de entonación, en el matiz de la palabra y de la frase se encierra la fuerza de la canción".

En sus memorias, Chaliapin muy a menudo habla de la entonación como forma de penetrar en lo esencial del papel, en las desconocidas hasta entonces raíces de las romanzas y canciones. "He encontrado su única entonación", — escribe él sobre las romanzas y canciones de Mússorgski. "La entonación de una frase puede convertir a una escarnecedora culebra en un tigre feroz", — afirma él, acordándose del momento cuando Mámontov, durante el ensayo de la *Pskovitianka*, le sugirió lo que le faltaba en el carácter de Iván el Terrible. "Fría y mórbida resulta la más impresionante aria, — sigue Chaliapin, — si uno deja de estudiar profundamente la entonación de la frase, si el sonido no viene coloreado de necesarias matices emocionales".

Es menester decir, además, que los músicos más finos, al escuchar a Chaliapin, siempre señalaban la importancia de este factor para la impresión general de sus espectáculos geniales. Ellos subrayaban también el profundo ritmo interior. "Siempre he pensado, — escribe B. Assáfiev, — que la fuente del ritmo chaliapiniano y de su cantar profundamente realista y basado en la entonación, radica en la rítmica y el carácter metafórico del idioma popular ruso que él dominaba a la perfección".

Parece que en esto no hubo distintos pareceres entre los que se acordaban del arte de Chaliapin como síntesis del "don vocal", entonación, ritmo, palabra, plasticidad escénica. Los más sensibles señalaban, además, su remarcable sentido de la lengua rusa y de su estructura, la pronunciación propia de Chaliapin, el sentido de la palabra que le era orgánico. "El secreto de Chaliapin radica en la palabra, — afirmaba K. Stanislavski. — El sabía cantar las consonantes. He tenido la oportunidad de charlar en muchas ocasiones con Chaliapin en los Estados Unidos. Afirmaba él que es posible hacer resaltar en la frase cualquier palabra sin perder los acentos rítmicos indispensables para el canto... Sin tener tanta fuerza sonora en la voz como el bajo de [V.] Petrov, por ejemplo, [Chaliapin] causaba un efecto mayor gracias a la sonoridad de la frase".

Realmente, los vocalistas saben que Chaliapin sabía hacer resaltar la sílaba, "comprimir" y "alargar" sin alterar la estructura verbal o musical. Pero pocos entre los actores rusos comprendían tan bien el verso. Cuando Chaliapin canta el *Profeta* de Puschkin, con música un poco fría de Rimski-Kórsakov, él conmueve al espectador con su profunda penetración en el carácter bíblico de la lengua de Puschkin, en la solemnidad y el sentido metafórico de su verso.

La explicación de este maravilloso efecto se encierra, según parece, en el profundo conocimiento de la proporción de todos los elementos, en la importancia que adquiere cada palabra pronunciada, en la manera de hacer sentir la rima, en saber matizar cada sonido, cada sílaba.

Esta unión entre la música y la plasticidad de la palabra Chaliapin sabía expresar no sólo en ruso. Por ejemplo en Milán, cuando interpretaba en italiano la parte de Mephisto en la ópera de Boyto, él fascinó a los espectadores italianos no sólo con su canto, su ejecución, sino también con la pronunciación que, según las palabras del célebre cantor Angelo Mazzini, fue "dantesca".

"Sorprendente fenómeno en un artista para quien el italiano no es lengua materna", — escribía Mazzini a la redacción de uno de los periódicos de Petersburgo. La prensa francesa destacó reiteradas veces la sutileza del francés de Chaliapin. Incluso cantando en el extranjero en su lengua materna, él hechizaba al público más exigente.

En 1908, cuando París estaba en vísperas de ver por primera vez *Borís Godunov*, en el ensayo general a que fue invitada la gente más distinguida de la capital francesa, Chaliapin cantaba vestido de una simple chaqueta (los disfraces todavía no habían sido desembalados). En la escena del alucinamiento, después de las palabras "Miren... Allá... en el rincón... se agita!..", él oyó un rumor insólito y, al mirar de soslayo a la sala, se dió cuenta de que el público se había levantado de sus butacas y algunos hasta subieron sobre ellas para ver lo que había "en el rincón". Por no conocer el idioma los espectadores pensaron que Chaliapin notó allí alguna cosa y súbitamente se espantó.

"¡Salvinil!" — exclamaban muchos en Milán, después del gran éxito de Chaliapin en la ópera de Boyto, comparándole con uno de los mayores actores trágicos del siglo XIX.

El estupendo efecto obtenido por Chaliapin en las óperas a muchos les sugería la idea que él podría ser no menos genial en la escena dramática. Pero cuando le propusieron representar el papel de Macbeth en un teatro dramático, él contestó: "¡Tengo miedo!" Por lo visto, en el drama, él se vería privado de tan importantes componentes como su incomparable voz, la modulación de las palabras, la música, el ritmo — importantes factores en la creación de sus personajes escénicos. Sin embargo, hasta los más eminentes especialistas estaban convencidos de que para Chaliapin el teatro dramático tenía sus puertas abiertas. Muy pocos consideraban que su esfera de acción estaba solamente en el canto.

Pero, tanto los más competentes conocedores del teatro como el público inexperto, afirman sin vacilar que no hubo todavía artista

capaz de amalgamar con semejante genio y perfección tres artes. "Pocos fueron los que alcanzaron la síntesis en el arte, tanto más en el teatral, — escribe K. Stanislavski. — Yo podría mencionar sólo a Chaliapin. "El primer artista-cantor consumado, en nuestra concepción de la palabra, — decía de Chaliapin otro fundador del Teatro de Arte de Moscú — V. I. Nemiróvitch-Dántchenko.

La amplitud escénica de Chaliapin era inabarcable: personajes trágicos y cómicos, caracteres enternecedores y pavorosos, nobles y pérfidos, pícaros y llenos de pasión, libertinos y graves, majestuosos y cobardes, escarnecedores, sufrientes, llenos de fresco humor y de infinita añoranza. Boris Godunov y Varlaám. Dosifeo y el príncipe Gálitski. Susanin y Eriomka. El Molinero y khan Kontchak. Oloferno y Farlaf. Aleko y Salieri. Iván el Terrible y Pimen. Demon y Mefistófeles. Felipe y Leporello. Don Basilio y Don Quijote...

Los papeles de Chaliapin son el resultado de una rigurosa selección. En ellos, como nota el teatrólogo M. Yankovski, predomina el principio shakespeariano, pues casi cada uno representa no sólo una parte musical original y única en su género, sino también da lugar a altas creaciones del arte escénica. Estos papeles no son numerosos. Pero en cada uno se revela un nuevo aspecto del talento genial de Chaliapin, cada uno es un gran acontecimiento en la historia de la ópera universal. "Ellos no son máscaras teatrales, sino personajes vivos resucitados en cada espectáculo por el gran actor ruso". (B. Assáfiev) Cuando Chaliapin cantaba en sus conciertos los *Dos Granaderos*, la *Revista nocturna*, el *Consejero titular*, el *Viejo caporal*, el *Trepak*, la *Pulga*, el *Seminarista*, el *Adalid*, el *olvidado*, la *Elegía* de Massenet o la *Duda* de Glinka, canciones rusas y ucranianas, a los personajes creados en la ópera se sumaba una galería entera de nuevos, creados ya sin colaboración, sin disfraz ni maquillaje, sin decoraciones y sin el telón, creados sólo por la fuerza del canto, de la palabra y por la interpretación encerrada en la palabra y el canto que impresionaban a sus oyentes no menos que los espectáculos. El lo alcanzaba compenetrándose con su papel, reencarnándose profundamente, lo que le permitía concebir la época, el estilo, comprender al autor y el personaje...

Siendo un genio puramente ruso, artista profundamente nacional, Chaliapin estaba dotado de un rasgo propio de artistas rusos: él sabía concebir el espíritu y el carácter de otros pueblos. Después de haber encarnado los mejores personajes de las óperas rusas, Chaliapin soñó en crear en la escena a los héroes de la tragedia griega, a los de Shakespeare. Soñó desempeñar a Lear, a Edipo.

Al hablar de Chaliapin, todos los que le han escuchado recuerdan aquello que daba ímpetu a su cantar, a su interpretación — el arte declamatorio, el gesto, la mímica que transfiguraba su rostro, la noble postura, el arte de desplazarse, y más que nada, el admirable maquillaje. No era esto un simple don de la naturaleza, sino el fruto de gran arte y de la enorme importancia que él daba decididamente a todo lo que podía influir en la creación de un nuevo personaje. En este sentido a Chaliapin le ayudaron mucho el talento de director de escena, el claro conocimiento de la meta final, los dotes en las artes

plásticas. El sabía dibujar y captaba perfectamente la semejanza exterior. Bosquejaba caricaturas de sí mismo, esbozos de maquillajes y de sus disfraces. Tenía la facultad de ver a sí mismo con ojos ajenos. Esculpía. Con ardor asimilaba los consejos de los grandes pintores, tales como Serov, Korovin, Vrúbel... Según su propia afirmación, el aspecto exterior de Demon en la ópera de Rubinstein fue inspirado por lienzos de Vrúbel. Antes de interpretar el papel de Boris Godunov, Chaliapin conversa con el historiador Kliutchevski y se interioriza mentalmente en el siglo XVII. Al leer sus obras, se ve claramente que Chaliapin se esforzaba por obtener sus resultados en continuas búsquedas de la perfección, siempre aspirando llegar a lo más íntimo de las cosas, a la generalización completa, sin dejar de ser extremadamente concreto.

En la historia del teatro universal, Chaliapin es un fenómeno no sólo por su talento innovador y por la reforma que ha realizado. El ocupa en el arte un lugar muy especial; es la expresión máxima de un artista en el drama musical, artista sin par en sus tiempos e imponderable hasta hoy día. Su obra es una de las expresiones más poderosas del realismo ruso. Chaliapin le servía a esta corriente de arte con inspiración y creía en sus inagotables posibilidades. "No puedo imaginar ni admitir que en el arte teatral pueda un día caducar la inmortal tradición que en el foco de la escena expone el alma viva del actor, el alma de un hombre y la palabra prodigiosa", — escribía Chaliapin.

Lo mismo que Maximo Gorki, Chaliapin salió de las entrañas del pueblo para alcanzar la cima de la gloria universal. Por motivos de pobreza, él no ha podido recibir una buena educación; solamente gracias a su ávido interés por la vida y conocimientos, supo crear obras maestras, las cuales pasaron a la historia de la cultura rusa y universal, marcando una época en el arte. "Tú eres el primero en la música, como Tolstoi en las letras", — le escribía Gorki, y continuaba: "En el arte rusa Chaliapin hizo una época, como Puschkin". "Fiódor Ivánovitch Chaliapin, — aseguraba Gorki en otra carta, defendiendo el honor de su amigo, — jamás dejará de ser lo que es: un deslumbrante grito de regocijo para el mundo entero: he aquí Rusia, he aquí su pueblo, denle camino, denle libertad!" Para Gorki Chaliapin era un hombre símbolo.

Y de veras, el espíritu nacional de Chaliapin, en el dominio de arte, no puede ser comparado con nada. En los juicios sobre Chaliapin no hay discrepancias. Personas de diversos gustos y generaciones, admiradoras de distintos géneros musicales y diferentes intérpretes, son unánimes en el juicio sobre Chaliapin. Siempre nuevo. Audaz. Profundo. Variado. Cada vez es un nuevo descubrimiento, tan perfecto, que incluso escuchando repetidas veces, revelamos nuevas cualidades de la interpretación. De la repetición, estas magníficas creaciones no pierden fuerza, al contrario, ganan cada vez más en profundidad, son inagotables.

La Casa central de discos "Melodía" de la URSS prepara una serie de grabaciones de F. Chaliapin. Fueron recopiladas y restauradas las grabaciones de 1901 a 1936. Es la colección más completa de la voz

de Chaliapin. Se entiende que aún las mejores grabaciones no pueden substituir la viva voz del cantor. Y apesar de todo, ellas producen un efecto impresionante. En lo que se refiere al repertorio de Chaliapin presentado aquí, probablemente aún los más fervorosos admiradores suyos no lo conocían en tal plenitud. Están aquí reunidas las obras que el cantor no interpretó en Rusia, y, al mismo tiempo, las ignoradas por el público extranjero.

Escuchándolas una tras otra, se podrá advertir cómo Chaliapin adquiría su personalidad. Se podrá oírle en tres partes diferentes de una misma ópera, las cuales naturalmente no podrían ser cantadas simultáneamente. Se sabe que en la ópera *Borís Godunov*, él interpretaba a veces en un mismo espectáculo los papeles de Boris y Varlaám. Pero aquí se podrá oírle cantar Boris, Varlaám y Pimen. Se puede escuchar seguidas las arias de Igor, Kontchak, Gálitski de la ópera el *Príncipe Igor*. Es posible comparar los papeles de Ruslán y Farlaf en la ópera *Ruslán y Ludmila*. Confrontar el Mephisto de Boyto con el Mefistófeles de Gounaud. Observar cómo en diversas épocas interpretaba los mismos papeles, digamos la *Pulga*.

Aquí está reunida la música popular y profesional; rusa y extranjera; profana y religiosa; de diversas escuelas, estilos y tendencias. De los siglos XVIII, XIX y XX igualmente. Están ampliamente representados los compositores rusos: Glinka, Dargomyski, Serov, Mússorgski, Borodín, Rimski-Kórsakov, Tchaikovski, Rubinstein, Rajmáninov, Glasunov, Liapunov, Grechaninov, al igual que los compositores menos ilustres: Artemio Vedel, Arjánguelski, Strokin, Kenemann, Lishin, Sokolov, Slonov, Malashkin, Manykin-Nevstrúiev, cuyas obras Chaliapin elevó al nivel de arte auténtica.

Las escuelas alemana y austriaca están representadas por las composiciones de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms; la italiana, con arias de las óperas de Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Boyto; la francesa, por Rouget de Lisle, Meyerbeer, Gounaud, Delibes, Massenet, Flegier, Ibert; la música inglesa está representada solo por el *Labrador ciego* de Clark.

Infelizmente, no todo lo que cantó Chaliapin, está grabado. Faltan grabaciones tan importantes como Iván el Terrible de *Pskovitianka*. No existen Dosifeo de *Jovánshchina*, Oloferno de la ópera de Serov *Judith*, no está grabado Salieri. Falta *El Olvidado*, *Adalid*, el *Seminarista*, *Paraíso*, el *Gusano*, y tampoco el *Consejero titular*.

Un lugar particular en este album ocupan los fragmentos de la ópera *Borís Godunov* grabados en 1928 directamente de la escena de Covent-Garden. Este disco difiere del resto por su carácter documental; pausas, alejamientos del micrófono, pasos en la escena, ruido de butaca arrojada, no disminuyen en nada la impresión. Detrás de todo esto se adivina el juego de Chaliapin, cómo él vivía sus papeles delante del público. El silencio mismo de la sala conmovida por el desempeño y genial canto de Chaliapin, la ilimitada pertenencia del cantor a ese decisivo minuto, distingue esta grabación de toda la serie, técnicamente más perfecta, libre de asperezas casuales, pero que caracteriza no tanto el fenómeno de la creación inspirada delante del público, cuanto inspirado y llevado hasta la perfección recuerdo de Chaliapin.

Con pequeñas excepciones, Chaliapin grabó en el extranjero solamente lo que él creó viviendo en Rusia. Al morir, él decía con amargura que no logró crear su propio teatro. Esto no es del todo cierto. Chaliapin no creó un teatro en el sentido concreto de la palabra, en el cual podría realizar sus ideas de actor y director. Pero su influencia sobre el teatro musical de nuestro país y del mundo entero es enorme. Después de Chaliapin ya no es posible ni cantar, ni desempeñar papeles, como lo hacían antes de su reforma vocal y teatral. Y a pesar de que el arte efímera de un actor desaparece junto con él, la voz de Chaliapin para siempre conservará para nosotros, que no lo hemos visto vivo, la grandeza de su arte sintética, porque como ha dicho el célebre crítico V. Stásov, el don musical y vocal de Chaliapin, lo mismo que su don de actor, consisten, ante todo, "en la gigantesca expresión de su canto".

I. Andrónikov

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



MADE IN USSR

▽33

ТУ Ф-16
Д-018101

вторая гр
Сторона 1

ИСКУССТВО Ф. И. ШАЛЯПИНА (№ 1)

1. Слонов: Ах ты, солнце красное
2. Глинка: Ария Руслана («Руслан и Людмила»)
3. Делиб: Стансы Нилакенты («Лакме»)
4. Укр. нар.: Ой у лузі
5. Русск. нар.: Из-под дуба, из-под вяза
6. Русск. нар.: Не осенний мелкий дождичек
7. Русск. нар.: Лучинишка

Записи 1901 г. (1), 1907 г. (2, 3),
1910—1912 гг. (4—7)

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



▽33

MADE IN USSR

ТУ Ф-16
Д-018102

вторая гр
Сторона 2

ИСКУССТВО Ф. И. ШАЛЯПИНА (№ 1)
8. Русск. нар.: Солнце всходит и заходит
9. Соколов: Зашумела, разгулялась
10, 11. Мусоргский—«Борис Годунов»:
Монолог Пимена. Рассказ Пимена
12, 13. Рубинштейн—«Демон»
Романс Демона «Не плачь, дитя»
Романс Демона «На воздушном океане»
Записи 1910—1912 гг.

33/018102/2-1

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



▽33

MADE IN USSR

ТУ Ф-16
Д-018103

вторая гр
Сторона 1

ИСКУССТВО Ф. И. ШАЛЯПИНА (№ 2)

1. Глазунов: Вакхическая песня
2. Руже де Лиль: Марсельеза
- 3, 4. Гуно—«Фауст»:
Заклинание цветов. Сцена у церкви
Маргарита—М. Михайлова
5. Верди: Ария Филиппа («Дон Карлос»)
6. Верди: Речитатив и каватина
Дон Сильвы («Эрнани»)
7. Беллини: Ария Оровезо («Норма»)
Записи 1910—1912 гг.
На франц. (1, 2)
и итал. (5—7) языках

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



MADE IN USSR

▽33

ТУ Ф-16
Д-018104

вторая гр
Сторона 2

ИСКУССТВО Ф. И. ШАЛЯПИНА (№ 2)
8. Доницетти: Каватина и ария
Дон Альфонсо («Лукреция Борджиа»)
9. Мейербер: Воззвание («Роберт-Дьявол»)
10. Ляпунов: Былина о царе Иване
Васильевиче Грозном
11. Русск. нар.: Былина об Илье Муромце
12. Русск. нар.: Было у тещеньки семеро зятьев
13. Укр. нар.: а) Ой зелений дубе
б) Комарище
14. Слонов: Прощальное слово
15. Брамс: Ода Сафо
Записи 1910—1914 гг.
На итальянском языке (8, 9)

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



▽33

MADE IN USSR

ТУ Ф-16
Д-018105

вторая гр
Сторона 1

ИСКУССТВО Ф. И. ШЛЯПИНА (№ 3)
1. Альнес: Последний рейс моряка
2. Малашкин: О, если б мог выразить в звуке
3. Чайковский: Соловей
4. Чайковский: Благословляю вас, леса
5. Рахманинов: Каватина Алеко («Алеко»)
6, 7. Глинка—«Иван Сусанин»:
Ария Сусанина, Речитатив и сцена
Записи 1921 г. (1—3),
1923 г. (4—6), 1924 г. (7)

Д-018105/2-1

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



▽33

MADE IN USSR

ТУ Ф-16
Д-018106

вторая гр
Сторона 2

ИСКУССТВО Ф. И. ШАЛЯПИНА (№ 3)
8, 9. Бородин—«Князь Игорь»:
Ария Игоря. Ария Кончака
10, 11. Мусоргский—«Борис Годунов»:
Монолог Бориса «Скорбит душа»
Прощание с сыном и смерть Бориса
Записи 1924 г. (8, 9),
1925 г. (10), 1926 г. (11)

33/018106/2-

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



▽33

MADE IN USSR

ТУ Ф-16
Д-018107

вторая гр
Сторона 1

ИСКУССТВО Ф. И. ШАЛЯПИНА (№ 4)

1. Русск. нар.: Эх ты, Ванька 2. Русск. нар.: Дубинушка
 3. Русск. нар.: Эй, ухнем 4. Мусоргский: Блоха
 5. Кенеман: Как король шел на войну
 6. Глинка: Ночной смотр
 7. Шуман: Два гренадера
 8. Бетховен: Под камнем могильным
- Записи 1923 г. (1), 1924 г. (2),
1926 г. (4, 6, 7), 1927 г. (3, 5, 8)
на итальянском языке (8)

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



▽33

MADE IN USSR

ТУ Ф-16
Д-018108

вторая гр
Сторона 2

ИСКУССТВО Ф. И. ШАЛЯПИНА (№ 4)

9, 10. Бойто—«Мефистофель»:

Ария Мефистофеля (из пролога)

Ария Мефистофеля (со свистом)

11. Россини: Ария Дон Базиллио

(«Севильский цирюльник»)

12. Массне: **Сцена смерти Дон-Кихота** («Дон-Кихот»)

Дульцинея—О. Клин

13. Беллини: **Речитатив и каватина Родольфо**

(«Сомнамбула»)

14. Моцарт: **Ария Лепорелло** («Дон Жуан»)

Записи 1926 г. (9—11), 1927 г. (12, 13),

1928 г. (14)

на франц. (12) и итал. языках

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



▽33

MADE IN USSR

ТУ Ф-16
Д-018109

вторая гр
Сторона I

ИСКУССТВО Ф. И. ШАЛЯПИНА (№ 5)
1—3. Мусоргский—«Борис Годунов»
Монолог Бориса «Достиг я высшей власти»
Сцена Бориса
Прощание с сыном и смерть Бориса
Записано во время спектакля
в театре «Ковент Гарден»
Лондон. 1928 г.

33-1018109/2-1

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



▽33

MADE IN USSR

ТУ Ф-16
Д-018110

вторая гр
Сторона 2

ИСКУССТВО Ф. И. ШАЛЯПИНА (№ 5)
4. Римский-Корсаков: Пророк. 5. Флэжье: Рог
6. Даргомыжский: Старый капрал
7. Шуберт: Двойник
8. Шуберт: Смерть и девушка
9. Глинка: Сомнение
Записи 1927 г. (4), 1928 г. (7, 8),
1929 г. (5, 6), 1930 г. (9)
На французском языке (5)

33-018110/2-1

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



▽33

MADE IN USSR

ТУ Ф-16
Д-018111

вторая гр
Сторона 1

ИСКУССТВО Ф. И. ШАЛЯПИНА (№ 6)

1. Кларк: Слепой пахарь 2. Мусоргский: Трепак
3. Русск. нар.: Не велят Маше
4. Русск. нар.: Прощай, радость
5. Русск. нар.: Вдоль по Питерской
6. Русск. нар.: Из-за острова на стрежень
7. Русск. нар.: Вниз по матушке по Волге
Записи 1928 г. (1), 1929 г. (2-5),
1930 г. (6), 1932 г. (7)
На английском языке (1)

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



▽33

MADE IN USSR

ТУ Ф-16
Д-018112

вторая гр
Сторона 2

ИСКУССТВО Ф. И. ШАЛЯПИНА (№ 6)
8. Мусоргский: Песня Варлаама («Борис Годунов»)
9, 10. Бородин—«Князь Игорь»:
Речитатив и песня Владимира Галицкого. Ария Кончака
11. Римский-Корсаков: Песня Варяжского гостя
(«Садко»)
12. Рахманинов: Каватина Алеко («Алеко»)
13. Серов: Песня Еремки («Вражья сила»)
14. Глинка: Рондо Фарлафа
(«Руслан и Людмила»)
Записи 1927 г. (8—11),
1929 г. (12), 1931 г. (13, 14)

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



▽33

MADE IN USSR

ТУ Ф-16
Д-018113

вторая гр
Сторона I

ИСКУССТВО Ф. И. ШАЛЯПИНА (№ 7)
1, 2. Гуно—«Фауст»:
Куплеты Мефистофеля. Серенада Мефистофеля
3, 4. Даргомыжский—«Русалка»:
Ария Мельника
Сцена Мельника и Князя
Князь—Г. Поземковский
Записи 1930 г. (1, 2), 1931 г. (3, 4)
На французском языке
(1, 2)

33401813 27

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



▽33

MADE IN USSR

ТУ Ф-16
Д-018114

вторая гр
Сторона 2

ИСКУССТВО Ф. И. ШАЛЯПИНА (№ 7)
5, 6. Мусоргский—«Борис Годунов»:
Монолог Бориса «Достиг я высшей власти»
Сцена Бориса
7. Русск. нар.: Легенда о двенадцати разбойниках
8. Строкки: «Ныне отпускаеши...»
9. Ведель: «Покаяния отверзи ми двери»
10. Архангельский: Верую
11. Гречанинов: Сугубая ектения
Записи 1931 г. (5, 6) и 1932 г.

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



▽33

MADE IN USSR

ТУ Ф-16
Д-018115

вторая гр
Сторона 1

ИСКУССТВО Ф. И. ШАЛЯПИНА (№ 8)
1—4. Ибер—Из музыки к к/ф «Дон-Кихот»:
Песня Герцога. Прощальная песня
Серенада. Смерть Дон-Кихота
5. Рубинштейн: Узник
6. Рубинштейн: Клубится волною
7. Массне: Элегия
Записи 1931 г. (6, 7) и 1933 г.
На французском языке (1—4)

THE USSR MINISTRY OF CULTURE
MELODIYA
USSR RECORDS FIRM



▽33

MADE IN USSR

ТУ Ф-16
Д-018116

вторая гр
Сторона 2

ИСКУССТВО Ф. И. ШАЛЯПИНА (№ 8)
8. Стар. романс: Очи черные 9. Лишин: Она хохотала
10. Русск. нар.: Ноченька
11. Манькин-Невструев: Песня убогого странника
12. Русск. нар.: Ты взойди, солнце красное
13. Мусоргский: Блоха
14. Русск. нар.: Эй, ухнем
Записи 1927 г. (8), 1929 г. (9),
1930 г. (10), 1934 г. (11, 12),
1936 г. (13, 14)