

Сентябрь

РУССКАЯ  
МУЗЫКАЛЬНАЯ  
ГАЗЕТА

ЕЖЕМЪСЯЧНОЕ ИЗДАНИЕ

(СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ).

18



95 г.

ГОДЪ ВТОРОЙ.

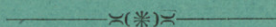
С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Н. Финдейзена, Малая Морская, 9.

—  
1895.




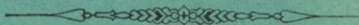
# СОДЕРЖАНІЕ.



I. Отъ Редакціи . . . . .	509
II. В. В. Стасовъ (Очеркъ его жизни и дѣятельности, какъ музыкальнаго писателя) . . . . .	513
III. Шарль Гуно. «Записки артиста». (Переводъ съ французскаго А. В. Оссовскаго) Продолженіе . . . . .	524
IV. Ц. А. Кюи, какъ фортепіанный композиторъ. Статья А. Коптяева . . . . .	530
V. О музыкальномъ воспитаніи юношества. (Продолженіе) Статья Э. Эпштейна. . . . .	544
VI. Хроника. . . . .	557
Лѣтніе концерты.—Разныя извѣстія.	
VII. Библіографія . . . . .	560
1) Начатки теоріи музыки, А. Фаминцына. 2) Первые уроки пѣнія Сулова,—А. В. Оссовскаго.	
VIII. Музыка въ провинціи. . . . .	561
Корреспонденціи изъ Батума (А. Р.) и Вятки (S).	
Объявленія.	



 **Приложеніе:** 8-й листъ «Мемуаровъ» Г. Берліоза, переводъ А. В. Оссовскаго.





КНИЖНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАГАЗИНЪ

# Л. ИДЗИКОВСКАГО.

ВЪ КІЕВѢ.

предлагаетъ слѣдующіе ЛЮБИМЫЕ РОМАНСЫ для пѣнія:

- \*) Блюменфельдъ Ст. «Разочарованье», слова Ал. Френкеля . . . п. 40 к.
- \*) — «Если пѣснь соловьиная льется» . . . » 50 »
- \*) — «Не тебя-ль ненаглядная» (слова Гр. П. Бутурлина) . . . » 50 »
- Гартевельдъ В. Н. «Поздне!» . . . » 60 »
- «Утренняя серенада» изъ оперы «Альманзоръ» . . . . . « 60 »
- \*) Заремба В. «На що мени чорни бровы», слова Т. Шевченка . . . » 50 »
- \*) Заремба С. З. «Ночи безумныя, ночи безсонныя» . . . . . » 30 »

- Лишинъ Г. А. «Диадема» для тенора и баритона . . . . . п. по 60 »
- В. О. «Солнца-Лучь» . . . . . п. 30 »
- \*) Сикардъ М. «Ночь» . . . . . » 40 »
- \*) — «Мы съ тобою сошлись случайно», романсъ . . . . . » 50 »
- \*) — «Мой уголокъ», романсъ . . . . . » 50 »
- \*) Тутковский Н. А. «Мой милый другъ разстался я съ тобой» . . . » 40 »
- \*) — «Я васъ любилъ» . . . . . » 40 »
- \*) — «Каминь погасъ» . . . . . » 50 »
- «Забытая могила» Элегія . . . . . » 50 »
- Чечоттъ В. «Не знаю отчего» . . . . . » 50 »

Романсы означенные звѣздочками \* написаны для низкаго голоса.

7—2

## „ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ“

карманный альбомъ

12 роскошныхъ хромофотографиров. картинъ

### Н. КАРАЗИНА.

Сюжетъ къ картинамъ взятъ изъ знаменитой оперы Глинки.

Каждая картина имѣетъ на своемъ оборотѣ объяснительный текстъ.

Изящно изданный альбомъ является превосходнымъ подаркомъ и служитъ украшеніемъ каждой гостинной и каждаго стола любителя музыки.

Цѣна альбому съ пересылкой 60 коп.

(которые можно выслать почтовыми марками);

съ наложеннымъ платежемъ 80 коп.

Съ заказами просить обращаться въ

книжный магазинъ Ф. В. Щепанскаго

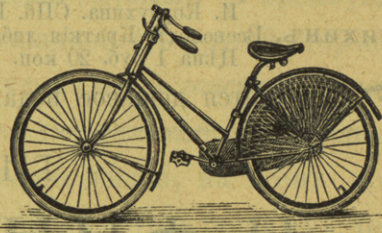
С.-Петербургъ, Невскій 34. 2—1

А. П. ИВАШЕНЦОВЪ.

СОВРЕМЕННЫЙ

## ВЕЛОСИПЕДЪ

выборъ его и примѣненіе.



Цѣна въ мягкомъ любительскомъ перепл. 1 руб. 50 коп.

Цѣль настоящаго карманнаго изданія заключается въ томъ, чтобы дать начинающимъ велосипедистамъ въ возможно сжатомъ видѣ практическія указанія, при помощи которыхъ они могли бы сознательно разобратся въ массѣ машинъ и приспособленій, предлагаемыхъ въ торговлѣ, и за тѣмъ съ наибольшею пользою и удовольствіемъ воспользоваться велосипедомъ, какъ орудіемъ передвиженія и спорта.

Въ виду этого изданіе касается главнымъ образомъ доступныхъ русскимъ велосипедистамъ типовъ машинъ и принадлежностей и при томъ только современныхъ.

Планъ изданія: I. Значеніе велосипеда. II. Техническая сторона. III. Уходъ за велосипедомъ. IV. Обученіе и їзда. V. Гигіена и краткія медицинскія указанія и VI. Справочный отдѣлъ.

Изданіе иллюстрировано необходимыми для ясности текста рисунками.

Изданіе Ф. Щепанскаго Спб. Невскій просп., № 34.

2—1



ВЫШЛА ВЪ СВѢТЪ НОВАЯ БРОШЮРА

# ОБЩЕДОСТУПНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

№ 1.

М. И. ГЛИНКА.

## ЗАМѢТКИ ОБЪ ИНСТРУМЕНТОВКѢ.

Съ примѣчаніями А. Н. Сѣрова.

Изданіе редакціи «РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ».

Цѣна 10 коп., съ перес. 12 коп.

Продается во всѣхъ книжныхъ и музыкальныхъ магазинахъ. Книгопродавцамъ обычная уступка. Складъ изданія въ конторѣ редакціи „Русской Музыкальной Газеты“.

При выписываніи отдѣльными экземплярами можно присылать почтовыми марками.

Въ конторѣ редакціи находятся на складѣ слѣдующія изданія по музыкѣ:

М. И. Глинка. Замѣтки объ инструментовкѣ. Съ примѣчаніями А. Н. Сѣрова. Цѣна 10 коп. съ пересылкою 12 коп.

Музыкальный Календарь-Альманахъ на 1895 г. (Съ иллюстраціями и планами театровъ и концертныхъ залъ). Цѣна въ переплетѣ 50 коп. съ перес. 60 коп.

Н. Финдейзенъ. Библиографическій указатель музыкальныхъ произведеній и критическихъ статей П. А. Кюи. Москва 1894. Цѣна 30 коп.

— Музыкальные очерки и эскизы. (Оп. «Фиделіо и ув. Коріоланъ», Бетховена.— «Садко» муз. карт. Н. Римскаго-Корсакова.— Оп. «Пиковая дама», П. Чайковского.— «Эдвардъ Григъ» очеркъ). Цѣна 50 коп.

Шуманъ, Робертъ. Изъ записной книжки маэстро Раро, Флорестана и Эйзебیا. Переводъ И. Корзухина. Спб. Цѣна 25 коп. съ перес. 30 коп.

Чешихинъ, Всеволодъ. Краткія либретто. Содержаніе 100 оперъ современнаго репертуара. Цѣна 1 руб. 20 коп.

Печатается дешевое изданіе Полнаго собранія писемъ М. И. Глинки.

ТИПОГРАФІЯ

## Н. ФИНДЕЙЗЕНА

С.-Петербургъ, М. Морская, д. 9.

Принимаетъ печатаніе журналовъ, книгъ, брошюръ, бланковъ, отчетовъ, пригла- сительныхъ билетовъ, визитныхъ карточекъ и т. п.

по самымъ сходнымъ цѣнамъ.

Типографія снабжена новѣйшими шрифтами разно- родныхъ типовъ.

ТЕЛЕФОНЪ 309.



ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Съ настоящаго номера нашего изданія въ составѣ Редакціи произошла перемѣна. 29-го іюля сего года Главнымъ Управленіемъ по дѣламъ печати утверждень въ званіи втораго редактора «Русской Музыкальной Газеты» одинъ изъ постоянныхъ сотрудниковъ ея *Александръ Вячеславовичъ Оссовскій*.

Долгомъ считаемъ довести до свѣдѣнія читателей, что какъ направленіе изданія, такъ и цѣли его остаются прежними. Редакція лишь надѣется соединеніемъ силъ достигъ болѣе легкаго и полнаго осуществленія своихъ намѣреній. Не касаясь личностей и оставляя въ сторонѣ все имѣющее только временное или мѣстное значеніе, Газета предполагаетъ дать на своихъ страницахъ больше доступа статьямъ общаго музыкально-эстетическаго и критическаго содержанія и дѣлать возможно чаще экскурсы въ мало развѣданную еще область исторіи музыки, — преимущественно отечественной, но также и западной. Съ другой стороны, желая оправдать названіе «русской музыкальной газеты», Редакція приложитъ старанія представить, по возможности, полную картину *современной русской* музыкальной жизни, на всемъ протяжении нашего государства, въ ея наиболѣе существенныхъ проявленіяхъ, и съ этою цѣлью расширить въ ближайшемъ будущемъ, въ границахъ своихъ средствъ, провинціальный отдѣлъ настоящаго изданія.









## В. В. СТАСОВЪ.

(Очеркъ его жизни и дѣятельности, какъ музыкальнаго писателя).

### I.

Почти два года тому назадъ—2-го января 1894 года состоялось необычайное торжество въ стѣнахъ нашего книгохранилища—Императорской публичной Библиотеки. Цѣлое общество ученыхъ, художниковъ, молодежи и частной публики собралось привѣтствовать Владиміра Васильевича Стасова, которому въ тотъ день исполнилось 70 лѣтъ (В. В. Стасовъ родился 2-го января 1824 г., въ С.-Петербургѣ).

Имя Стасова извѣстно всякому интеллигентному русскому человѣку.... Воздерживаемся отъ сильныхъ (хотя и справедливыхъ) похвалъ: *похвала современнику, легко можетъ показаться лестью.* У насъ въ виду совсемъ другое.

Въ этотъ славный день все лучшіе русскіе музыканты, а также молодежь, въ трогательныхъ адресахъ высказала всю свою симпатію къ 50-лѣтней дѣятельности юбиляра. Наконецъ, въ тотъ-же день почитатели поднесли Стасову первый экземпляръ собранія его сочине-

ній, вышедшаго въ свѣтъ нѣсколько позже.

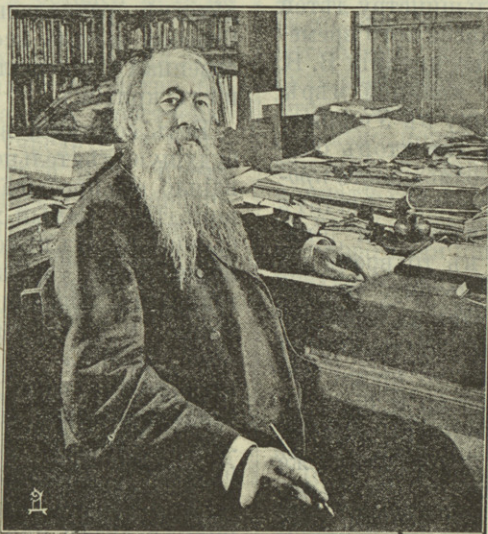
Мы уже давно въ долгу передъ нашими читателями, обѣщавъ разсмотрѣть ближе это изданіе. Лучше поздно чѣмъ никогда; исполняемъ это обѣщаніе и пользуемся вмѣстѣ съ тѣмъ случаемъ, чтобы сообщить также главнѣйшіе факты изъ жизни этого славнаго изслѣдователя русской старины и сборника русскаго національнаго искусства. Рамки настоящаго очерка и нѣкоторыя другія обстоятельства не позволяютъ сдѣлать подробное описаніе его дѣятельности и обстоятельно разобрать его статьи по музыкѣ—это всецѣло принадлежитъ будущему поколѣнію, которое справедливо воздастъ кесарево—кесарю, *богатырское—богатырю.*

Наша цѣль указать на то значеніе, которое безъ сомнѣнія должна имѣть въ исторіи русской музыки, дѣятельность В. В. Стасова, какъ музыкальнаго писателя, современника—Глинки, Даргомыжскаго, новой русской школы, ихъ дѣтей и внуковъ.

### II.

Отецъ Владиміра Васильевича—Василій Петровичъ Стасовъ былъ извѣст-

ный въ свое время архитекторъ, строитель Смольнаго и Измайловскаго (св. Троицы) соборовъ. В. И. не сомнѣвался, что сынъ его пойдетъ по тому же пути, какъ и онъ самъ, т. е. что поступитъ въ Академію Художествъ и сдѣлается архитекторомъ. Дѣтскія игры и забавы В. В. Стасова состояли какъ бы въ легкихъ упражненіяхъ въ этой отрасли искусства. «Когда мнѣ было еще лѣтъ 9, или много 10



В. В. Стасовъ,

въ художественномъ отдѣленіи Императорской Публичной Библиотеки.

(Автопія П. Демчинскаго).



(пишет В. Стасовъ въ своихъ автобиографическихъ замѣткахъ \*), я по цѣлымъ днямъ дѣлалъ маленькіе архитектурныя чертежи, возился съ циркулемъ, вычерчивалъ по маленькому итальянскому Витрувію, привезенному моимъ отцомъ еще изъ Италіи, іоническія волуты и дорическія колонны; я сочинялъ также маленькіе проекты домовъ, колоколенъ и церквей, которые вычерчивалъ по всѣмъ правиламъ, циркулемъ, и по масштабу». Еще болѣе способствовали этому частое присутствіе В. В. на постройкахъ, возводимыхъ подъ наблюденіемъ отца. Мальчикъ присматривался къ работамъ, слышалъ десятниковъ и рабочихъ. Все это пригодилось вполнѣ для будущаго изслѣдователя русской старины и особенно для художественнаго критика. В. В. Стасовъ въ настоящее время одинъ изъ сильнѣйшихъ знатоковъ архитектурнаго искусства и отзывами его дорожатъ наиболѣе выдающіеся архитекторы.

Вѣроятно, подобно большинству дѣтей привилегированнаго класса того времени, въ курсѣ домашняго воспитанія В. В. значилась и музыка. По крайней мѣрѣ, мы знаемъ, что принятому въ Училище Правовѣдѣнія мальчику директоръ обѣщаль также доставить возможность *продолжать* ученіе на фортепіано. Значитъ В. В. началъ учиться музыкѣ и дома, но конечно это занятіе въ то время далеко не шло, вѣроятно потому, что родители предназначали сына въ архитекторы, а не въ музыканты. Итальянская музыка, процвѣтавшая въ то время повсемѣстно въ Европѣ, только и была (и то въ незначительной степени) знакома В. В. Стасову; поэтому, при первыхъ же музыкальных встрѣчахъ его Сѣровымъ (а познакомились они на второй день поступленія перваго въ училище), Стасовъ удивлялся, какъ новинкѣ, «Волшебному Стрѣлку» Вебера.

Въ чемъ состояло прочее домашнее ученіе у В. В. покуда неизвѣстно. Одинадцати лѣтъ (въ 1835 г.) мальчика свезли однажды лѣтомъ въ Царскосельской Лицей держать экзамень, но оказалось, что претендентомъ на открывшуюся тамъ вакансію явился родственникъ какого то вліятельнаго господина и Стасовъ,

\* Училище правовѣдѣнія сорокъ лѣтъ тому назадъ (Собр. Сочин. В. В. Стасова. Т. II. стр. 1583).

хорошо подготовленный, долженъ былъ получить неудовлетворительныя отмѣтки. Почти черезъ годъ одинъ изъ добрыхъ знакомыхъ Стасовыхъ, членъ управы благочинія Т. А. Александровъ, за партией виста, предложилъ Василию Петровичу помѣстить своего сына во вновь открытое (въ декабрѣ 1835 г.) «Училище Правовѣдѣнія», учредителемъ котораго былъ принцъ Петръ Георгіевичъ Ольденбургскій, знавшій отца В. В. Стасова.

«Да, да, правда, отвѣтилъ послѣдній, надо подумать».

Этотъ случай повліялъ и на всю дальнѣйшую судьбу Стасова. вмѣсто Академіи художествъ В. В. поступилъ въ Училище Правовѣдѣнія и, конечно, получилъ совершенно другой характеръ воспитанія и другое направленіе мыслей. Изъ него не вышелъ художникъ по профессіи, художникъ—если можно такъ выразиться—исполнитель, но художественная закваска, полученная имъ еще въ дѣтствѣ, развилась еще больше и изъ Стасова вышла все же глубоко художественная и впечатлительная натура, вышелъ критикъ....

Безъ сомнѣнія въ большой степени на будущую дѣятельность В. В. Стасова повліяло его пребываніе въ Училищѣ Правовѣдѣнія. Самый характеръ воспитанія, бывший инымъ нежели въ другихъ казенноучебныхъ учрежденіяхъ Россіи (чему главнымъ образомъ способствовало гуманное и просвѣтительное покровительство Принца Ольденбургскаго), наконецъ, долговѣтная дружба съ Сѣровымъ, ознаменовавшая его пребываніе въ училищѣ,—все это не могло не вліять на будущаго дѣятеля. По свидѣтельству В. В. Стасова, «классъ, въ который онъ попалъ, былъ навѣрное одинъ изъ лучшихъ и замѣчательнѣйшихъ классовъ всего училища». Въ своихъ «воспоминаніяхъ» В. В. подробно описываетъ школьную жизнь, принятую въ училищѣ систему воспитанія и направленіе и духъ всего училищнаго начальства, не Богъ вѣсть какъ отличавшагося отъ воспитателей и преподавателей въ прочихъ учебныхъ заведеніяхъ, но все-же, благодаря примѣру высокаго покровителя, болѣе гуманнаго, болѣе чедовѣчнаго. Однимъ изъ послѣднихъ валовъ дошли и «розги» до училища Правовѣдѣнія, но скоро тамъ совершенно прекратились.



Но кромѣ собственно учебныхъ занятій, сильное значеніе въ этотъ періодъ жизни челоѣка имѣетъ окружающая его среда товарищей. Прикованный въ продолженіи болѣе или менѣе долгаго періода времени (иногда въ продолженіи цѣлаго 6—8 лѣтняго курса) къ своему классу, юноша невольно сживается, сближается съ нимъ; бѣда ему отложиться, уединиться; обыкновенно онъ состоитъ въ кружкѣ нѣсколькихъ лицъ и здѣсь научается, исправляетъ другихъ или самъ исправляется и т. д., и т. д.—варіаціи безконечны. Еще сильнѣе налагается печать товарищества жизнь въ заведеніи закрытомъ, каковымъ и было Училище Правовѣднія. Къ счастью В. Стасова его классъ оказался однимъ изъ «лучшихъ и замѣчательнѣйшихъ». Значить, со стороны внутренней, такъ сказать притимной жизни школы, путь В. В. былъ прямой, благородный и свѣтлый. Именно такимъ и остался В. В. на всю жизнь.

Однимъ изъ важныхъ проявленій этой училищной жизни было устройство бібліотеки, принадлежавшей собственно классу. Въ числѣ ея учредителей и покупателей книгъ были и В. В. Кромѣ моднаго тогда Марлинскаго въ бібліотекѣ находилась и Гоголь, и полное собраніе сочиненій Пушкина, только что скончавшагося тогда и горько оплакиваемого лучшими правовѣдами; значительное мѣсто въ ней занимали и иностранные авторы: Гюго, А. Дюма, В. Скоттъ, Куперъ, Гофманъ, даже Жанъ-Поль Рихтеръ, остававшійся, кажется, неразрѣзаннымъ, даже Шекспиръ, въ плохомъ французскомъ переводѣ.

«Наврядъ-ли въ какомъ-нибудь другомъ русскомъ учебномъ заведеніи музыка процвѣтала въ такой степени, какъ въ училищѣ правовѣднія», пишетъ В. В. Стасовъ въ своихъ «воспоминаніяхъ». «Въ наше время [т. е. въ 30-хъ годахъ] музыка играла у насъ такую важную роль, что навѣрное могла считаться одною изъ самыхъ крупныхъ чертъ общей фізіономіи училища.... Большинство воспитанниковъ играло на чемъ-нибудь, и, глядя на другихъ, даже самые деревянные и прозаичные выбирали себѣ который-нибудь инструментъ и ревностно хлопотали надъ нимъ». Въ этомъ отношеніи любопытенъ одинъ изъ

пріѣздовъ Императора Николая I во вновь открытое училище. Войдя въ дортуары, Государь со всѣхъ сторонъ услышалъ музыкальныя упражненія; первымъ попался племянникъ графа Бенкендорфа, дипломатично (точно не замѣтивъ Императора) съигравшаго ему гимнъ Львова. Убѣжая изъ училища, Государь остался доволенъ имъ и сказалъ директору Пошману:—«Благодарю! У тебя въ училищѣ прекрасный духъ».

Итакъ, музыка здѣсь «процвѣтала», чему особенно спсобствоваль музыкальный учитель Карель, родомъ чухонецъ, но страстно любившій музыку. Этотъ Карель, по отзыву его ученика, которому мы и посвятили этотъ очеркъ, «игралъ на скрипкѣ довольно скверно, но съ великимъ жаромъ, такъ что скрипка у него чуть не трещала въ рукахъ, а струны положительно ныли и вошили, такъ онъ грузно налегаль на нихъ смычкомъ, словно выдавливая оттуда сокъ; за-то онъ самъ былъ въ глубочайшемъ энтузіазмѣ, когда игралъ которыя-нибудь свои собственныя, плохія варіаціи...» Этотъ Карель составилъ небольшую, но довольно порядочную музыкальную бібліотеку, поставленную въ музыкальной комнатѣ училища. Карель въ первое время училъ самъ на всѣхъ инструментахъ, но скоро были приглашены на нѣкоторые предметы и другіе преподаватели, между которыми главное мѣсто занималъ покойный Гензельтъ. Наконецъ, въ училищѣ устраивались даже концерты, которые были великими событіями, торжествами. Такова была музыкальная жизнь въ училищѣ правовѣднія.

В. В. игралъ на фортепіано и въ свое время считался (вмѣстѣ съ Сѣровымъ) лучшимъ музыкантомъ среди учениковъ.

### III.

Наиболѣе яркимъ фактомъ во всей юношеской жизни В. В. Стасова безспорно должна считаться его дружба съ покойнымъ А. Н. Сѣровымъ, тоже бывшимъ правовѣдомъ и тоже (и всецѣло) посвятившимъ себя на служеніе музыкальному искусству. Въ Училищѣ знакомство ихъ продолжалось 4 года—съ 1836 по 1840 г., когда Сѣровъ вышелъ изъ него. Мы уже знаемъ, что оба они встрѣтились на другой день послѣ вступленія



В. В. Стасова. «Въ училищѣ, пишетъ послѣдній \*), мы близко сошлись, какъ два лучшіе музыканта всего училища, и наши музыкальныя занятія поневолѣ сталкивали насъ; сверхъ того, мы скоро замѣтили, что въ многомъ у насъ одинакія стремленія, надежды и ожиданія будущаго. Все это очень тѣсно соединило насъ, и когда личныя бесѣды прекратились, мы вздумали переписываться. Для насъ обоихъ, эта переписка имѣла очень важное значеніе — мы помогли другъ другу образоваться, не только въ музыкальномъ, но и во всѣхъ другихъ отношеніяхъ».

Вся переписка Сѣрова служитъ доказательствомъ той глубокой, казалось-бы неразрывной, дружбы, которую онъ питалъ къ В. В. Стасову. Къ сожалѣнію письма послѣдняго къ покойному композитору не только остались неизданными, но навсегда потерянными. Кажется отецъ Сѣрова, бывшій врагомъ симпатіи сына къ искусству, воспользовался пребываніемъ его въ Крыму и сжегъ первыя письма Стасова, а всѣ послѣдующія Сѣровъ растерялъ. Но все-же и письма одного Сѣрова прекрасно иллюстрируютъ весь ходъ ихъ взаимныхъ отношеній. Главнымъ предметомъ, обличавшимъ ихъ, конечно, была музыка. Начало было положено въ школѣ. В. В. узналъ отъ Сѣрова нѣсколько новѣхъ произведеній; они музицировали вмѣстѣ (Сѣровъ на виолончели, Стасовъ на фортепіано); перерыли маленькую бібліотеку Кареля. Послѣ выхода изъ Училища — началась переписка и болѣе свободныя сношенія. Они перекладывали партитуры любимыхъ произведеній и разыгрывали ихъ. В. В. настолько серьезно занимался музыкой, что Сѣровъ сильно воображалъ, что его другъ сдѣлается музыкальнымъ композиторомъ. Всѣ эти занятія принесли для Стасова громадную пользу. Онъ одинъ изъ первыхъ русскихъ сталъ понимать и цѣнить музыку Глинки, Берліоза, Листа, а затѣмъ сталъ поборникомъ новой русской школы, въ то время, когда не только у насъ, но даже и за границей относились къ творцу «Проклятія Фауста», какъ сумасбродной головѣ, а къ великому Листу, какъ изумитель-

ному пианисту и... посредственному композитору; Глинка же съ его «Русланомъ» вызывалъ одно недоумѣніе или насмѣшки.

По окончаніи Училища Правовѣднія (въ іюлѣ 1843 года), В. В. продолжалъ заниматься музыкой, хотя много времени отнимала его служба. Въ одномъ изъ писемъ Сѣрова, напечатанныхъ въ нашей газетѣ за прошлой годъ, мы видимъ, какъ удивлялся Стасову его другъ и пріятель Сѣровъ. Вотъ что онъ писалъ изъ Симферополя (въ 1846 г.) своей сестрѣ Софій Николаевнѣ: «скажу тебѣ откровенно—Вольдемарова суда я теперь боюсь болѣе нежели когда-нибудь. Этотъ злодѣй растетъ не по днямъ, а по часамъ». Не такъ отзывался Сѣровъ впоследствии о томъ же другѣ. Прошло много лѣтъ; нѣкогда искренняя и самая интимная дружба перешла почти что въ ненависть. Какъ это могло случиться — вопросъ трудный, который въ настоящее время разрѣшить еще невозможно. Натуры Стасова и Сѣрова были слишкомъ сложныя; несмотря на то, что по словамъ В. В., въ юности у нихъ было много общаго—это были характеры противоположныя. Стасовъ—это коренная, богатырская русская натура: въ Россіи, ея прошломъ и будущемъ онъ видѣлъ многое, и для того и другого неутомимо проработалъ всю свою жизнь. Ему въ искусствѣ было всего дороже—національность; *русскую* музыку, живопись, литературу — ихъ главнымъ образомъ любилъ, къ нимъ онъ вѣрилъ. Поэтому, послѣ Глинки (котораго онъ больше понималъ нежели Сѣровъ) Стасовъ сошелся съ новой русской школой и сталъ ея пророкомъ, сильнымъ и могучимъ; правда это не мѣшало ему также обожать Бетховена, Баха\*), а изъ современныхъ музыкантовъ запада Берліоза, Шумана и главнымъ образомъ Листа. Сѣровъ же, по воспитанію и наклонностямъ, мало питалъ расположенія къ русскому искусству; несмотря на свою болѣе чѣмъ 20-лѣтнюю музыкально-критическую дѣятельность, онъ не старался даже изучить исторію русской музыки (т. е. народной), — твердой почвы, въ этомъ отношеніи, у него не было. Его большая статья о русской народной

\*) Въ предисловіи къ письмамъ А. Н. Сѣрова («Русск. Старина» 1875 г., декабрь).

\*) Мы знаемъ изъ писемъ А. П. Бородина, что В. В. однажды такъ усердно изучалъ творенія великаго Себастьяна, что кружокъ прозвалъ его Бахомъ; это прозвище осталось за нимъ и понынь...



пѣснѣ доказываетъ только нѣкоторое знакомство со сборниками пѣсенъ и... ненависть къ М. Балакиреву. Къ Глинкѣ, къ которому Сѣровъ относился горячо въ началѣ своей дѣятельности, онъ не только охладѣлъ впослѣдствіи, но положительно пересталъ понимать, что доказываютъ его письма, недавно у насъ напечатанныя. Въ нихъ онъ едва-ли не хочетъ показать преимущество такихъ оперъ, какъ «Тангейзеръ» и «Ріэнци» передъ Глинкинскими созданіями. Не понявъ Глинки, онъ не понялъ и не оцѣнилъ стремленій молодыхъ русскихъ музыкантовъ, собравшихся вокругъ М. А. Балакирева, за которыхъ стоялъ и его прежній другъ Стасовъ. Оба они оказались на противоположныхъ концахъ. Глинкѣ Сѣровъ захотѣлъ противопоставить Вагнера, когда еще не было ни Мейстерзингера, ни Нибелунговъ, ни Парсифала. Встрѣченный насмѣшками (правда не всегда и не вполне справедливыми) и ожесточенный, Сѣровъ уже не зналъ прежняго чувства пріязни. Стасовъ не отставалъ; напротивъ, указывалъ всѣ недостатки и отрицательные стороны Сѣровскихъ вѣрованій. — Дѣло закончилось враждой непримиримой...

#### IV.

Первая музыкальная статья В. В. Стасова «Музыкальное Обзорѣніе 1847 г.» была напечатана въ «Отеч. Запискѣ». Въ слѣдующемъ году В. В. познакомился съ Глинкой, который въ то время былъ занятъ сочиненіемъ своей «Камаринской». Знакомство творца Руслана со Стасовымъ часто доставляло первому сильное огорченіе: В. В. постоянно настаивалъ, чтобы Глинка писалъ; и благодаря этой настойчивости явилась обширная глинкинская автобіографія. Впослѣдствіи Глинка часто слушалъ исполняемые на фортепіано въ 8 рукъ любимыя имъ пьесы, большей частью арранжированныя Сѣровымъ. Въ этихъ музыкальныхъ «истязаніяхъ»\*),

\*) Въ альбомѣ карикатуръ на Глинку, принадлежавшихъ перу талантливаго карикатуриста П. Степанова (пріятели Глинки), находится карикатура на подобный музыкальный концертъ. За двумя фортепіано сидятъ В. П. Энгельгардтъ, Вильбуа, Д. В. Стасовъ, Сѣровъ и Сантисъ, перевертывающій у послѣднихъ страницы; Глинка неистово ходитъ взадъ и впередъ по комнатѣ. Подпись: «истязаніе мученика Бетховена».

участвовалъ и Стасовъ. Знакомство съ Глинкой заключилось проводами его, В. Стасовымъ вмѣстѣ съ Л. И. Шестаковой, въ послѣднюю поѣздку М. И. за границу. Къ тому же времени относится и знакомство В. В. съ Даргомыжскимъ, затѣмъ (въ 1856 г.) съ М. А. Балакиревымъ и, наконецъ, со всѣми остальными членами русской школы.

Въ 1851 году В. В. вышелъ въ отставку и отправился секретаремъ кн. Демидова за границу, въ Италію. Работая въ Италиі онъ познакомился въ Римѣ съ аббатомъ Santini, обладавшемъ великолѣпной музыкальной бібліотекой рукописей, описанныхъ въ брошюрѣ Стасова «L'abbé Santini et sa collection musicale à Rome», изданной во Флоренціи въ 1854 г., въ годъ отъѣзда его въ Россію. Въ послѣдующіе годы своей дѣятельности В. В. неоднократно путешествовалъ по Европѣ. По возвращеніи въ Россію В. В. остался безъ мѣста. Тогда еще онъ мало зналъ Императорскую Публичную Библіотеку, то самое учрежденіе, куда онъ недолгое время спустился и поступилъ. Первое посѣщеніе этого учрежденія, тогда еще глухого, незаманчиваго, было во время управленія бібліотекой Бутурлина (въ 1845 г.), когда В. В. интересовался гравюрами. На другой годъ пріѣзда своего въ Петербургъ онъ часто ходилъ въ «обновленную, похорошѣвшую и разцвѣтшую» (подъ управленіемъ Барона Корфа) Библіотеку и благодаря содѣйствію одного изъ ея бібліотекарей (покойнаго В. И. Соболичкова) могъ въ ней серьезно работать. Послѣдній же предложилъ Стасову и заняться составленіемъ каталога вновь устроеннаго тогда отдѣла Rossica. Предложеніе было принято и В. В. съ поразительной энергіей началъ работать.

Всякій, кому приходилось имѣть сношенія В. В. Стасовымъ, безъ сомнѣнія приходилъ въ изумленіе отъ обширности его знаній. Это цѣлая энциклопедія, въ которой каждый предметъ разработанъ серьезно, детально. Этой то универсальности знанія (помимо, конечно, личныхъ качествъ) главнымъ образомъ и способствовали занятія въ Библіотекѣ. Самъ В. В. признается въ своихъ воспоминаніяхъ (говоря о составленіи каталога): «часто я не могъ удержаться отъ искушенія перелистывать, а иногда и



прочитывать по частямъ ту или другую неожиданно вдругъ узнанную книгу, и не разъ прочитывалъ по нѣскольку страницъ наверху лѣстницы, не сходя съ мѣста. *Мнѣ кажется, въ немногіе мѣсяцы я тутъ больше узналъ новаго, чѣмъ прежде во многіе годы. Сколько я опять тутъ былъ обязанъ Библиотекѣ!* Въ 1857 г. В. В. Стасовъ былъ принятъ барономъ Корфомъ на службу. Съ тѣхъ поръ большая часть дѣятельности его пошла на Библиотеку, столь любимую имъ; въ ней онъ служить и понынѣ.

Чтобы перейти вполне къ музыкальнымъ статьямъ В. В. Стасова нужно сообщить и о выдающихся трудахъ его на другихъ поприщахъ. Какъ художественный критикъ В. В. общепризнанъ и извѣстность его распространяется далеко за предѣлами Россіи. Но какъ исследователь искусства и знатокъ старины—едва-ли не наибольшее значеніе пріобрѣлъ В. В. Стасовъ своимъ капитальнѣйшимъ трудомъ «Славянскій и Восточный Орнаментъ», который составляетъ результатъ болѣе чѣмъ 20-лѣтнихъ изысканій. Въ 1884 г. вышелъ 1-й выпускъ этого прекраснаго изданія, за который В. В. былъ награжденъ покойнымъ Государемъ Императоромъ чиномъ тайнаго совѣтника. Въ настоящее время почти готовъ къ печати другой подобный трудъ: «Еврейскій орнаментъ».

Въ исторіи русской литературы имя В. В. Стасова навсегда увѣковѣчено обширнымъ изслѣдованіемъ о происхожденіи русскихъ былинъ, въ которыхъ авторъ впервые доказалъ восточное происхожденіе нашихъ эпическихъ пѣсенъ.

Нѣтъ возможности перечислить здѣсь всѣ, даже болѣе значительныя статьи В. В. по многимъ отраслямъ науки и искусства. Они всѣ составляютъ лучшій памятникъ громадной дѣятельности Стасова.

*(Продолженіе будетъ).*



ШАРЛЬ ГУНО.

## ЗАПИСКИ АРТИСТА.

(Переводъ съ французскаго А. В. Оссовскаго).

*(Продолженіе).*

Со смертью отца прекратился источникъ существованія для нашей семьи. Я расскажу теперь, какъ моя мать своей энергіей, мужествомъ и несравненной добротой болѣе чѣмъ замѣнила для насъ ту опору, которую мы теряли въ лицѣ умершаго отца.

Въ тѣ времена на набережной Вольтера жилъ одинъ литографъ, по фамиліи Дельпе; его имя можно было читать еще долго спустя на фасадѣ дома, который онъ нѣкогда занималъ.

Одновѣвъ моя мать отправилась къ нему.

— Моего мужа болѣе не существуетъ,— такъ обратилась она къ Дельпе.—Я теперь одна съ двумя дѣтьми, которыхъ надо кормить и воспитывать. Отнынѣ я для нихъ отецъ и мать и посвящу всю свою жизнь имъ однимъ. Я пришла задать вамъ два вопроса: какъ держать въ рукахъ литографскій карандашъ и какъ готовить камень для литографирования? Остальное я пойму сама и прошу васъ лишь найти мнѣ работу.

Прежде всего мать позаботилась сдѣлать объявленіе, что беретъ на себя и будетъ продолжать вести школу рисованія, открытую отцомъ, если только родители учениковъ согласны на это.

Всѣ единодушно поддержали бодрое рѣшеніе этой благородной и сильной духомъ женщины, которая, вмѣсто того, чтобы унывать и оплакивать свою горькую вдовью участь, сумѣла стать на ноги и черпать для себя силу въ своемъ нѣжномъ материнскомъ сердцѣ и сознаниіи своего долга матери. Школа рисованія продолжала существовать и даже быстро пріобрѣла довольно значительное число новыхъ учениковъ. Но такъ какъ моя мать, помимо своихъ способностей къ живописи, была еще и превосходной музыкантшей, то родители ея молодыхъ учениковъ рисованія предло-



жили ей преподавать их дѣтямъ также и уроки музыки. Мать безъ колебаній взялась за этотъ новый источникъ удовлетворенія нуждъ своего семейства. Уроки обоихъ предметовъ шли нѣкоторое время рядомъ; но это было и тяжело, да и отзывалось на успѣшности самихъ параллельныхъ курсовъ. Надо было сдѣлать выборъ между двумя профессурами, и побѣда осталась за музыкой.

Я очень мало и недолго зналъ своего отца и поэтому сохранилъ о немъ весьма немного воспоминаній; но они настолько отчетливы, что кажется, будто самыя событія происходили лишь вчера. Заноса ихъ на эти страницы, я испытываю понятное всеѣмъ волненіе. Изъ всеѣхъ этихъ впечатлѣній съ особенной яркостью возстаетъ въ моей памяти такая картина. Отецъ, сидя у камина и скрестивъ ноги, съ очками на носу, что то внимательно читаетъ; на немъ моллетоновыя панталоны и сюртукъ въ бѣлыхъ полоскахъ; голова его прикрыта колпакомъ изъ бумажной матеріи, какой въ его время обыкновенно носили артисты и который много времени спустя носилъ еще мой знаменитый и незабвенный другъ, директоръ французской академіи въ Римѣ, Энгръ. Отецъ весь поглощенъ своимъ чтеніемъ. Я же, лежа на животѣ посреди комнаты, рисую бѣлымъ карандашемъ по черной гладкой доскѣ глаза, носы, рты, модель которыхъ отецъ набросалъ для меня тутъ же на доскѣ.—Я вижу все это какъ теперь, наяву; а между тѣмъ мнѣ было тогда всего лишь 4 или, самое большее, 4½ года. Такія занятія,—помню,—доставляли мнѣ глубокое и живое наслажденіе, и я ни мало не сомнѣваюсь, что, если бы я не потерялъ рано отца, то сталъ бы скорѣе живописцемъ, чѣмъ музыкантомъ. Но специальность моей матери и полученное мною въ годы дѣтства воспитаніе подъ ея руководствомъ перенесли силу тяжести на сторону моихъ музыкальныхъ способностей.

Векорѣ послѣ смерти отца, скончавшагося въ домѣ, до сихъ поръ еще носящемъ № 11 на площади Saint-André des-Arts, моя мать наняла квартиру неподалеку отъ прежней на улицѣ Grands-Augustins, въ № 20. Съ этого то времени мои музыкальныя впечатлѣнія сохранились въ моей памяти съ полною ясностію.

Моя мать, сама вскормившая меня, заставляла меня питаться, кажется, столько же музыкой, сколько и молокомъ. Она никогда не укладывала меня спать безъ пѣнія, и я могу сказать, что мои первые уроки музыки я получалъ, самъ ихъ не замѣчая и ни мало не напрягая своего вниманія,—а это послѣднее дается всего труднѣе въ годы дѣтства. Не давая себѣ отчета, я, однако, имѣлъ уже очень ясное и очень точное представленіе о тонахъ, интервалахъ, первыхъ началахъ модуляціи, характерномъ различіи между мажорнымъ и минорнымъ ладами; а между тѣмъ я не умѣлъ еще правильно говорить и, услышавъ однажды отъ какого-то нищаго на улицѣ пѣсно въ минорѣ, закричалъ:

— Мама, зачѣмъ онъ поетъ въ до, который *placet*? \*)

Итакъ, я имѣлъ уже вполне развитое ухо и могъ съ честью для себя быть въ одной школѣ ученикомъ класса сольфеджіо; впрочемъ, я сумѣлъ бы стать въ немъ даже профессоромъ.

Гордясь тѣмъ, что ея малышъ, благодаря лишь ей самой, превзошелъ въ чтеніи нотъ взрослыхъ дѣвочекъ, моя мать не могла устоять противъ желанія показать своего маленькаго ученика какому-нибудь заслуживающему довѣрія специалисту.

Въ то время существовалъ нѣкій музыкантъ по фамиліи Жаденъ, сынъ и внукъ котораго составили себѣ имя въ живописи. Этотъ Жаденъ былъ извѣстенъ нѣсколькими романсами, пользовавшимися распространеніемъ, и исполнялъ, если не ошибюсь, обязанности аккомпаниатора въ знаменитой школѣ церковной музыки Шорона. Жаденъ явился къ намъ, поставилъ меня лицомъ въ уголь, который я до сихъ поръ еще вижу, сѣлъ за рояль и началъ брать ряды аккордовъ, спрашивая при каждой модуляціи:

— Въ какомъ тонѣ я теперь?

Я ни разу не ошибся въ отвѣтѣ. Ж. былъ удивленъ. Мать торжествовала....

Бѣдная дорогая мать! Она не подозрѣвала тогда, что сама развиваетъ въ своемъ ребенкѣ зародышъ того рѣшенія, которое, очень немного лѣтъ спустя,

\*) *Plore*, какъ сказала маленькій Гуно въмѣсто *pleure*. (Переводч.)



должно было сильно озаботить ее насчетъ моего будущаго и на которое, вѣроятно, уже не осталось безъ вліянія и исполненіе въ «Одеонѣ» «Волшебнаго стрѣлка», слышаннаго мною впервые шести лѣтъ отъ роду.

Мои читатели, несомнѣнно, будутъ удивлены, что я до сихъ поръ ничего не говорилъ о своемъ братѣ. Но это сдѣлалъ я потому, что современемъ моего перваго дѣтства у меня не связано никакихъ воспоминаній о немъ. Лишь съ 6 лѣтъ онъ начинаетъ занимать мѣсто въ моей жизни и моихъ воспоминаніяхъ.

Мой братъ Луи-Урбенъ Гуно родился 13 декабря 1807 г. Онъ былъ, слѣдовательно, старше меня на 10½ лѣтъ. Двѣнадцать лѣтъ мой братъ поступилъ въ Версальскій лицей, гдѣ и оставался до 18 лѣтъ. Съ Версалемъ же связано и мое первое воспоминаніе о братѣ, похищенномъ смертію какъ разъ въ то время, когда я могъ бы оцѣнить по достоинству подобнаго друга.

Мой отецъ, по желанію короля Людовика XVIII, былъ назначенъ преподавателемъ, въ качествѣ профессора, живописи придворнымъ пажамъ. Король, очень любившій отца, разрѣшилъ ему занимать квартиру въ Версали, въ огромныхъ казенныхъ зданіяхъ подъ № 6 на улицѣ de la Surintendance.

Въ наше помѣщеніе, сохранившееся въ моемъ воображеніи до мельчайшихъ подробностей, надо было подыматься по нѣсколькимъ удивительно странно расположеннымъ лѣстницамъ. Изъ него открывался видъ на озеро и обширные лѣса. Вдоль всей квартиры шелъ корридоръ, казавшійся мнѣ безконечнымъ и ведшій къ помѣщенію семьи Бомонъ. Въ этой семьѣ я встрѣтился съ однимъ изъ первыхъ друзей моего дѣтства Эдуардомъ Бомонъ, который прославилъ позднѣе свое имя въ качествѣ художника. Отецъ Эдуарда былъ скульпторомъ и реставраторомъ статуи замка и парка и, въ качествѣ такового, занималъ квартиру рядомъ съ нашей.

По смерти отца, въ 1823 г., за моей матерью было сохранено право проводить каждый годъ вакаціонное время въ помѣщеніяхъ инспекціи дворца. Такой порядокъ продолжался и при королѣ Карлѣ X, т. е. до 1830 г., и его уничтожилъ лишь Луи-Филиппъ. Мой братъ,

воспитывавшійся, какъ я сказалъ, въ Версальскомъ лицей, проводилъ съ нами все свое вакаціонное время.

Въ Версали же проживалъ одинъ старый музыкантъ, Руссо, состоявшій въ замкѣ капельмейстеромъ. Руссо игралъ на виолончели (на басу, какъ тогда говорили) и былъ приглашенъ моею матерью давать уроки виолончельной игры моему брату, обладавшему прекраснымъ голосомъ и часто пѣвшему въ капеллѣ во время богослуженія.

Я не сумѣю сказать, хорошо ли или плохо игралъ этотъ почтенный старикъ Руссо на своемъ басу. Но зато, какъ я прекрасно помню, мой братъ производилъ на меня впечатлѣніе далеко не талантливаго музыканта, и такъ какъ я не имѣлъ еще понятія о томъ, что такое *начинающій виртуозъ*, то и представлялъ себѣ, что всякій, принявшійся за изученіе какого-нибудь инструмента, не въ состояніи играть невѣрно. Мысль о томъ, что можно играть фальшиво, даже не приходила въ мою маленькую голову.

Какъ-то я услышалъ изъ своей комнаты упражненія моего брата на виолончели. Пораженный болѣе чѣмъ сомнительной чистотой безконечныхъ пассажей, терзавшихъ мой слухъ, я спросилъ у матери:

— Мама, отчего *инструментъ* Урбена такой фальшивый?

Не помню, каковъ былъ отвѣтъ матери; думаю, что она должна была изумиться наивности моего вопроса.

Выше было уже сказано, что мой братъ имѣлъ очень хорошей голосъ. Въ этомъ я убѣдился впоследствии и самъ, а въ то время такое мнѣніе я не разъ слышалъ отъ Вартеля, часто пѣвшаго вмѣстѣ съ нимъ въ королевской капеллѣ въ Версали, а позднѣе вступившаго изъ школы Шорона въ составъ оперы временъ Нурри и пріобрѣвшаго большую и вполне законную славу въ качествѣ профессора пѣнія.

Въ 1825 году моя мать заболѣла. Тогда мнѣ было 7 лѣтъ. Нашимъ домашнимъ докторомъ уже съ давнихъ поръ состоялъ Баффо, смѣнившій собою доктора Алле (по его же рекомендаціи) и находившійся при моемъ рожденіи. Баффо, рѣшивъ, что мое присутствіе можетъ лишь затягивать болѣзнь матери, весь день которой занятъ былъ уроками, по-



далъ мысль отводить меня каждое утро въ пансіонъ, откуда меня брали предъ обѣдомъ.

Выборъ палъ на пансіонъ пользовавшагося нѣкоторою извѣстностью Бонифаса. Здѣсь то я увидѣлъ впервые Дюпре, который долженъ былъ въ одинъ прекрасный день стать великимъ, всему міру извѣстнымъ теноромъ, столь ослѣпительно блиставшимъ на сценѣ Оперы. Дюпре былъ лѣтъ на 9 старше меня и, слѣдовательно, имѣлъ тогда около 16—17 лѣтъ. Онъ окончилъ школу Шорона и приходилъ въ пансіонъ Бонифаса въ качествѣ учителя сальфеджіо. Дюпре замѣтивъ, что я читаю музыку съ такою же легкостью, какъ и книги,— а читалъ я тогда гораздо храбрѣе, чѣмъ теперь,— сталъ питать ко мнѣ совершенно особое расположеніе. Онъ бралъ меня къ себѣ на колѣни и, когда мои молодые товарищи ошибались, говорилъ:

— Ну-ка, малышъ, покажи имъ, какъ надо это сдѣлать?

Когда много лѣтъ спустя я напомнилъ ему объ этомъ времени, одинаково далекомъ и для меня и для него, онъ изумился:

— Какъ?! Это вы тотъ славный мальчишка, такъ ловко читавшій ноты?...

Однако я уже входилъ въ возрастъ, когда надо было подумать взяться за ученіе въ болѣе серьезной обстановкѣ, чѣмъ въ домѣ Бонифаса, походившемъ скорѣе на пріютъ, чѣмъ на школу. Меня отдали, въ качествѣ интерна, въ институтъ Летелье. Этого послѣдняго вскорости смѣнили де-Рёссъ, и черезъ годъ я оставилъ это заведеніе и перешелъ въ пансіонъ Галле-Дабо, близъ Пантеона.

Я помню Галле-Дабо и его жену такъ ясно, словно вижу ихъ передъ глазами. Трудно представить себѣ болѣе теплый, добрый и радушный пріемъ, чѣмъ какой я получилъ у нихъ. Я былъ такъ тронутъ, что съ первыхъ же минутъ всё мой опасенія разсѣялись и я спокойно перешелъ къ новому образу жизни, къ которому я питалъ непреодолимое отвращеніе. Мнѣ казалось, я почти нашелъ втораго отца, подлѣ котораго мнѣ нечего бояться.

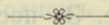
Дѣйствительно, за два года, проведенныхъ мною въ этомъ домѣ, у меня не сохранилось ни малѣйшаго непріятнаго воспоминанія; расположеніе Галле-Дабо

ко мнѣ ни мало не колебалось; онъ былъ всегда насколько справедливъ, настолько-же и добръ.—Когда же по достиженіи мною одиннадцатилѣтняго возраста было рѣшено помѣстить меня въ лицей Сень-Луи, Галле-Дабо выдалъ мнѣ столь лестный аттестатъ, что я затрудняюсь привести его здѣсь.—Я счелъ своимъ долгомъ засвидѣтельствовать въ этихъ строкахъ мою признательность тому, кто былъ для меня тѣмъ, чѣмъ былъ Галле-Дабо.

(Продолженіе будетъ).



Ц. А. КЮИ,  
какъ фортепіанный композиторъ \*).



Что у насъ г. Кюи мало знаютъ и мало цѣнятъ—стало почти общимъ мѣстомъ. Между тѣмъ если тщательно проштудировать его сочиненія, то очевидно, что имѣешь дѣло съ однимъ изъ величайшихъ лириковъ XIX вѣка. Хотя «и сильнѣе насъ были витіи, да не сдѣлали пользы перомъ». Но всетаки чувство поправленной музыкальной справедливости было на столько сильно, что мы попытались взяться за трудную задачу воевать съ вѣтряными мельницами. А что г. Кюи не имѣетъ еще до сихъ поръ успѣха въ такъ называемой большой русской публикѣ (слово «большая» не равносильно слову «интеллигентная»), то этому г. Кюи и всё тѣ, кто искренно ему музыкально преданы, должны только радоваться, ибо что пріятнаго автору «Ратклиффа», «Vingts Poèmes» (слова Ришпена), Сонетовъ Мицкевича, «Ténèbres et lueurs» имѣтъ успѣхъ въ странѣ, находящейся на такой «фазѣ» музыкальнаго развитія, когда великія національныя оперы сдаются въ архивъ, когда господствуетъ культъ Маскани-Леонковалло и русскихъ имъ сродниковъ, когда юбилей такихъ композито-

\* ) Публичная лекція, читанная 16 Апрѣля 1895 г. въ музыкальной школѣ Даннемана и Кривошеина.



ровъ, какъ г. Кюи официально не празднуются, когда замѣчательные русскіе композиторы почти не находятъ себѣ издателей для серьезныхъ произведеній, когда журналы подобные «Артисту» прекращаютъ свое существованіе. Ближайшимъ поводомъ къ этой статьѣ было недавно появленіе у Босворта въ Лейпцигѣ «Cinq morceaux pour le piano» г. Кюи, сборника, обратившаго наше вниманіе вообще на фортепьянное творчество г. Кюи. Насколько мы помнимъ, несмотря на то, что г. Кюи написана масса фортепьянныхъ произведеній и въ числѣ ихъ есть крупныя, несмотря на то, что ихъ играли Листъ, Рубинштейнъ, Бюловъ и др.,—до сихъ поръ еще не было ни одной русской статьи о фортепьянныхъ произведеніяхъ г. Кюи — фактъ, отчасти объясняющійся паразитической количественной бѣдностью, почти отсутствіемъ нашей русской музыкальной библиографо—критической литературы. Далѣе. За послѣднее время г. Кюи, какъ вокальный композиторъ, все болѣе проникаетъ въ массу, чему только можно порадоваться: изрѣдка можно встрѣтить на программахъ различныхъ концертовъ имя г. Кюи, какъ романенаго композитора (никогда, какъ опернаго!) Между тѣмъ г. Кюи, какъ фортепьянный композиторъ, почти совершенно отсутствуетъ на программахъ нашихъ піанистовъ и піанистокъ (за самыми рѣдкими исключеніями), не въ упрекъ буди имъ сказано. Что фортепьянныя вещи г. Кюи далеко не заслуживаютъ такого отношенія—сказать это было бы такимъ же общимъ мѣстомъ для каждаго знакомаго съ музыкой г. Кюи, какъ еслибы кто сказалъ, что Шопенъ сочинялъ хорошо, Рубинштейнъ игралъ хорошо. Если моя статья поможетъ хоть нѣсколько уяснить, что такое личность г. Кюи, какъ фортепьяннаго композитора, то это уясненіе будетъ вмѣстѣ съ тѣмъ и величайшей похвалой г. Кюи, ибо замѣчательнаго композитора узнать значитъ похвалить. Лучшіе представители искусства и критической литературы относились и относятся весьма сочувственно къ фортепьяннымъ произведеніямъ г. Кюи. Достаточно сказать, что Рубинштейнъ, этотъ царь пѣянистовъ, игралъ ихъ въ своихъ историческихъ концертахъ (имъ были исполнены полонезъ C-dur и скер-

цо B-dur). Листъ и Бюловъ любили и высоко цѣнили произведенія г. Кюи и точно также исполняли ихъ въ концертахъ. Русская музыкальная критика въ лицѣ своихъ лучшихъ благороднѣйшихъ представителей преклоняется предъ творческимъ талантомъ г. Кюи. Вотъ между прочимъ отзывъ одного изъ антагонистовъ новой русской школы, но писателя убѣжденнаго и высоко-даровитаго—Г. Лароша — отзывъ en toutes lettres. (Статья Г. Лароша: «Одинъ изъ нашихъ шуманистовъ». Русский В. Декабрь 1885 г.). «Сочиненія г. Кюи написаны съ величайшимъ тщаніемъ и любовью. Отъ Шумана, завладѣвшаго имъ вѣроятно навсегда, хотя не нераздѣльно, г. Кюи унаслѣдовалъ детальность и богатство отдѣлки, стремленіе обособлять и украшать драгоценнымъ образомъ каждое сочиненіе, будь оно по видимому бездѣлка, альбомный листокъ (стр. 989)». Въ другомъ мѣстѣ: «Г. Кюи, никому не уступающій въ отвращеніи къ пошлости, horreur du lieu commun, сознательно изгоняетъ изъ своей мелодіи все слащаво-приторное, старомодно-чувствительное, ложно-элегантное, мимопатетическое, иначе сказать, все то, что напоминаетъ собою сентиментальный стиль двадцатыхъ годовъ» (стр. 991). Въ другихъ мѣстахъ этой статьи и другихъ статьяхъ г. Ларошъ прямо называетъ г. Кюи очень талантливымъ и расточаетъ ему самыя лестныя эпитеты. Не менѣе сочувствія г. Кюи встрѣчаетъ и у представителей западно-европейской музыкальной критики. Такъ Субизъ въ своей «Précis de l'Histoire de la Musique Russe» (с. 81) называетъ г. Кюи «одной изъ самыхъ, оригинальныхъ и наиболѣе достойныхъ вниманія личностей въ новой музыкальной школѣ». Профессоръ парижской консерваторіи Бурго-Дюкудрэ въ своей статьѣ о г. Кюи, статьѣ, помѣщенной въ журн. «Menestrel» за 1887 г. (№ 33), говоритъ между прочимъ о фортепьянныхъ произведеніяхъ г. Кюи: «Сочиненія для рояля Ц. Кюи не только имѣютъ сильное художественное значеніе, но еще обнаруживаютъ въ авторѣ истинное пониманіе техники инструмента. Музыкальный интересъ въ нихъ никогда не уступаетъ мѣсто простой виртуозности; очаровывая (tout en captivant), музыканта, онѣ выдвигаютъ искусство



интерпретатора». Фридрихъ Спиро, критикъ берлинской «Allgemeine Musikzeitung», считаетъ г. Кюи (см. его статьи въ этой газетѣ) однимъ изъ наиболѣе талантливыхъ послѣдователей Шумана.

Сочиненія г. Кюи для рояля суть слѣдующія:

Op. 8 (1877) Три фортепьянные пьесы: Ноктюрьнъ, скерцино, полька. Op. 20. (1882) 12 Miniatures. I. Expansion naive. II. Aveu timide. III. A la Schumann. V. Cantabile. VI. Souvenir douloureux. VII. Mosaïque. VIII. Berceuse. IX. Canzonnetta. X. Pitite Marche. XI. Mazurka. XII. Scherzo rustique. Op. 21. (1883) Suite. Посв. Францу Листу. I. Impromptu. II. Ténèbres et lueurs. III. Intermezzo. IV. Alla polacca. Op. 22. (1883) Quatre morceaux. Посв. Лешетцкому I. Polonaise. II. Bagatelle italienne. III. Nocturne. IV. Quasi scherzo. Op. 26. (1883) Valse Caprice. Посвящ. Есиповой. Op. 29. (1886) Deux Bluettes. Графиня Мерси-Аржанто. I. Valse II. Scherzando giocoso. Op. 30. (1886) Deux Polonaises. Посв. Рубинштейну. Op. 31. (1886) Trois Valses; посв. Софьи Менгеръ. Op. 35. (1886) Trois Impromptus. Посв. Гансу фонъ Бюлову. Op. 39. (1886). 6 Miniatures. I. Marionettes. II. Feuille d'allum III. Etude Arabesque IV. Au berceau. V. Marche-Etude. VI. Romanzetta. Op. 40. (1887) «A Argenteau». 9 пьесъ. Посв. графу и графиня Мерси-Аржанто. I. Le Cèdre. II. Far niente. III. Capriccioso. IV. La petite guerre. V. Sérénade. VI. Causerie. VII. Mazurka. VIII. A la chapelle. IX. Le Rocher. Op. 41. (1888). Trois mouvements de Valse. Op. 52. Cinq morceaux pour le piano. Prelude Petit Caprice. Intermezzo. Etude Fantaisie. Marche Humoresque. Кромѣ того въ сборникѣ «Парафразы» (1878), сборникѣ 24 вариаций и 15 пьесъ для фортепьяно на извѣстную дѣтскую тему, соавторами каковыхъ пьесъ были Бородинъ, Кюи, Лядовъ и Римскій-Корсаковъ (потомъ присоединились Листъ и Щербачевъ). Ц. А. Кюи написаны I. Вариация 3-я Allegretto (quasi tromba). 5-я Con motto. 8-я Allegretto. 17-я Allegro. 18-я Poco meno allegro. Finale. Poco a poco accelerando. II. Вальсъ. Кромѣ того у г. Кюи безъ обозначенія опуса помѣщены двѣ пре-

люды въ журналѣ «Артистъ» (1889. Сентябрь и 1891. Январь).

Если мы съ одной стороны назовемъ элементы выразительности, страстности, задушевности, нѣжности, сладости — съ другой: элементы силы, какой-то скептической ироніи, изящества, пикантности, то, какъ мнѣ кажется, мы исчерпаемъ всѣ ингрѣденты творчества г. Кюи. Эти элементы мы можемъ найти во всей музыкѣ г. Кюи, но при этомъ необходимо замѣтить, что въ вокальной музыкѣ г. Кюи преимущественно и наиболѣе отразилась первая (изъ перечисленныхъ) группа элементовъ, въ фортепьянной же его музыкѣ — вторая, причемъ большое исключеніе можно въ данномъ случаѣ сдѣлать въ пользу элементовъ выразительности, страстности и изящества, такъ какъ и фортепьянная и вокальная музыка г. Кюи проникнута почти одинаковой страстностью, выразительностью и изяществомъ.

Такъ ни въ одномъ фортепьянномъ произведеніи г. Кюи не втерѣтишь такой задушевности, такой глубины и силы чувства, какъ въ его, напр. рихпеновскихъ романсахъ (Vingts Poèmes), въ его сонетахъ Мицкевича — особенно въ его сонетѣ «къ Нѣману», этомъ дивномъ перлѣ въ вокальной коронѣ г. Кюи, — въ его романсахъ: «Нѣтъ, еслибъ даже», «Смеркалось», «Истомленная горемъ» и друг., въ его сценѣ смерти Тизбы изъ «Анджело» и т. д. Хотя безусловно элементъ скептической ироніи — одинъ изъ основныхъ признаковъ разбираемаго композитора — извѣстнымъ образомъ представляемъ въ вокальной музыкѣ г. Кюи (таковы напр. партія Галеофы въ «Анджело», «ироническіе» романсы г. Кюи «Pas blonde» и т. д. изъ рихпеновскаго сборника), но эта иронія, соединенная съ какой то пикантностью, нигдѣ такъ сильно не представлена въ его вокальной музыкѣ, какъ напр. въ его фортепьянныхъ «Impromptus». Кромѣ того элементъ силы (въ смыслѣ мощи, грандіозности) — если исключить такіе романсы г. Кюи, какъ «Въ колоколь мирно дремавшій», «Дитя, будь я царемъ», «Утесы» и нѣсколько тому подобныхъ, не получиль такого сильного выраженія въ вокальной музыкѣ г. Кюи, какъ въ его фортепьянныхъ произведеніяхъ. Отчасти самое свойство вокальной музыки тому причиной, что



центр тяжести въ данномъ случаѣ на сторонѣ фортепьянныхъ произведеній, гдѣ безусловно склоняютъ вѣсы на свою сторону такіа фортепьянная вещиг. Кюи, какъ его полонезы C-dur, E-dur, «Ténèbres et leurs» его баллада «Le Rocher» — произведенія, проникнутыя мощью и величіемъ.

Чтобы наше сравненіе фортепьяно Кюи съ его вокальной музыкой было бы полное, необходимо прибавить, что г. Кюи и самъ признаетъ, что онъ гораздо полнѣе выразилъ свою личность въ своихъ вокальныхъ произведеніяхъ, чѣмъ въ фортепьянныхъ. Если-бы только можно было упрекать композитора его достоинствами, если-бы чрезмѣрная искренность и страстность тона была достойна упрековъ, мы бы скорѣй упрекнули г. Кюи, какъ вокальнаго, чѣмъ какъ фортепьяннаго композитора. Видно, что г. Кюи гораздо болѣе пережилъ свою вокальную музыку, чѣмъ свою фортепьянную. И потому фортепьянныя произведенія носятъ у него болѣе *вышній* характеръ. Въ фортепьянной его музыкѣ сравнительно рѣдко можно встрѣтить такой подъемъ чувства, такой «explosion» чувства, какъ напр. въ его «Слезахъ» изъ риппеновскаго сборника, въ его арии Абубекера изъ «Кавказскаго Пльнника», въ его сонетахъ Мицкевича. Даже скрипичная музыка его въ этомъ отношеніи выше его фортепьянной: стоить вспомнить его *savatini* изъ скрипичной сюиты, посвященной Марсику. Но, перефразируя извѣстную французскую поговорку, за то у фортепьяно г. Кюи есть *les qualités des ses défauts*, достоинства, вытекающія изъ его недостатковъ, а именно большее чувство мѣры, большая сдержанность, соразмѣрность средствъ, большая обдуманность, большая техническая отдѣлка.

Чтобы полноѣ законченно проанализировать извѣстное явленіе, необходимо указать сначала на тѣ факторы, которые вызвали его, и затѣмъ перейти къ рассмотрѣнію сущности этого явленія. Чтобы полноѣ законченно проанализировать фортепьянное творчество г. Кюи, необходимо указать сначала на тѣхъ композиторовъ, которые вліяли на г. Кюи въ этомъ отношеніи, на тѣ теченія въ музыкальномъ искусствѣ, къ которымъ г. Кюи болѣе или менѣе примкнулъ и каковыхъ

явился выразителемъ, и наконецъ перейти къ разбору самаго фортепьяннаго творчества г. Кюи.

Когда подымается вопросъ о фортепьянномъ творествѣ г. Кюи, невольно приходятъ въ голову два композитора, вліявшіе болѣе или менѣе на образованіе музыкальной личности г. Кюи въ данномъ случаѣ: это Шуманъ и Шопенъ. Да и трудно, даже невозможно, представить себѣ въ наше время фортепьяннаго композитора, не поддавашагося этимъ вліяніямъ, предположивъ, что этотъ композиторъ болѣе или менѣе даровитъ. Если мы посмотримъ внимательно всѣ фортепьянныя произведенія г. Кюи, то мы увидимъ, что въ начальныхъ своихъ произведеніяхъ г. Кюи находился подъ сильнымъ вліяніемъ Шумана и лишь подъ слабымъ вліяніемъ Шопена. Въ серединѣ восьмидесятыхъ годовъ вліяніе Шопена на г. Кюи растетъ и превосходитъ даже по силѣ вліяніе Шумана, и наконецъ въ концѣ восьмидесятыхъ годовъ г. Кюи вырабатываетъ свой въ высшей степени оригинальный стиль. Такимъ образомъ, естественно въ этомъ отношеніи фортепьянныя произведенія г. Кюи могутъ быть разбиты на три періода: періодъ 1-й (1877—1883) — безусловнаго вліянія Шумана (хотя уже и въ этомъ періодѣ замѣчаются сильныя проблески самобытности) и слабого вліянія Шопена. Причемъ кульминаціоннымъ пунктомъ шумановскаго вліянія будутъ *miniatures* ор. 20 (1882); вліяніе же Шопена выразится въ видѣ прелестнаго ноктюрна *Fis-dur* (ор. 8 № 1). О проявленіяхъ самобытности музыкальнаго творчества г. Кюи въ этомъ періодѣ и о томъ, какъ эта самобытность крѣпла и развивалась и достигла наконецъ своего апогея въ 3-й періодъ, я скажу въ другомъ мѣстѣ. Періодъ первый обнимаетъ собою *Trois morceaux* (ор. 8), *Valse* и вариация изъ «Парафразъ» и «*Miniatures*». Второй періодъ — 1883 <sup>1)</sup> — 1886 — періодъ сильнаго вліянія Шопена. Къ этому періоду относятся: Ор. 21 Сюита, посвященная Листу, «*Quatre morceaux*» Ор. 22 (посв. Лешетидкому) и *Valse-Caprice* (Ор. 26). За исключеніемъ *Intermezzo* изъ сюиты, посвященной Листу (въ *Intermezzo* виденъ Шуманъ), остальные нумера ея: «*Impromptu*», «*Ténèbres et leurs*»

<sup>1)</sup> Моментъ появленія *Suite* Ор. 21, посв. Листу.



(за исключеніемъ средней части) и два нумера, «Polonaise» и «Nocturne», изъ «Quatre morceaux» Op. 22 проникнуты духомъ Шопена. Въ Valse-Caprice мы встрѣчаемся съ рѣдкимъ уг. Кюивліяніемъ Листа (E-dur'ная тема этого вальса и нѣкоторые техническіе приемы) и даже Мошковскаго (что составляетъ самую слабую сторону этого вальса). Въ этомъ періодѣ самобытности еще меньше, чѣмъ прежде. Въ послѣднемъ-же періодѣ (отъ 1886—момента появленія весьма оригинальныхъ «Deux Bluettes» — по настоящее время) самобытность эта вспыхиваетъ яркимъ пламенемъ. Появляется цѣлый рядъ произведеній, проникнутыхъ сильнымъ индивидуальнымъ отпечаткомъ творчества г. Кюи, а именно: «Deux Bluettes» (Op. 29), «Deux Polonaises» (посв. Рубинштейну), (Op. 30), Trois Valses (Op. 31), Trois Impromptus (Op. 35), Six Miniatures (Op. 39), Suite «A Argenteau» (Op. 40), Cinq morceaux (Op. 52). За этотъ періодъ прямое вліяніе Шопена совершенно прекращается: иногда только, и то очень рѣдко, слышится Шуманъ (2-й вальсъ изъ «Trois Valses» Op. 31, средняя часть третьяго Impromptu, отчасти этюдъ C-moll изъ Op. 52 — полу-Шуманъ, полу-Шопень).

Помимо шумановскаго духа, которымъ проникнуты нѣкоторые изъ фортепьянныхъ произведеній г. Кюи, мы можемъ назвать нѣкоторые внѣшніе приемы, встрѣчаемые у г. Кюи, которые напоминаютъ Шумана; таковы: обиліе задержаній, довольно частыя секвенціи септаккордовъ, частыя педали то на тоникѣ, то на доминантѣ. Произведенія г. Кюи, написанныя въ шопеновскомъ духѣ, имѣютъ точно также нѣкоторые внѣшніе признаки, указывающіе на ихъ духовное родство съ шопеновскими произведеніями. Иногда Шопень сказывается въ мелодіи (ноктюрнъ Fis-Dur изъ Op. 8, вся мелодія первой части; начало ноктюрна Fis-moll, Op. 22 № 3); далѣе въ тонкихъ, чисто шопеновскихъ эффектахъ *diminuendo e perdendosi* (въ ноктюрнѣ Fis-moll переходъ отъ тріо къ повторенію начальной части. Стр. 15. Цитирую по французскому изданію «Quatre morceaux». Paris. Durand). Не менѣе шопеновскаго происхожденія эффектъ возвращенія въ прежнюю тональность, основанный на перемѣнѣ аккордовъ на фо-

нѣ повторенія одной и той же ноты въ мелодіи при хроматическомъ басѣ (тотъ-же ноктюрнъ — стр. 14). Если мы наконецъ упомянемъ о нѣкоторыхъ кадансахъ въ шопеновскомъ родѣ (Nocturne Fis-dur Op. 8 — заключительный кадансъ; этюдъ C-moll изъ Op. 52, — кадансъ передъ тріо), то мы исчерпаемъ, пожалуй, все внѣшніе признаки шопеновскаго вліянія на нѣкоторые произведенія г. Кюи.

Мы далеки были бы отъ истины, еслибы сказали, что г. Кюи прямо подражалъ Шопену и Шуману. Это — не подражаніе, а удивительное сходство настроеній (сходство духовныхъ организацій), съ другой стороны — все заимствованное у Шопена или у Шумана такимъ высокоталантливымъ художникомъ, какъ г. Кюи, не перелагается на бумагу, не будучи переработано въ собственной духовной ретортѣ композитора, изъ которой произведеніе выходитъ съ сильнымъ индивидуальнымъ отпечаткомъ творчества г. Кюи. Кромѣ того все эти вліянія имѣли мѣсто у г. Кюи лишь въ два первые періода. Въ послѣднемъ-же періодѣ г. Кюи дорабатывается до глубоко оригинальнаго своего стиля. Такія произведенія, какъ сюита «A Argenteau» и мн. другія, написанныя за этотъ періодъ, свидѣлствуютъ о мощной индивидуальности г. Кюи — явленіе столь рѣдкое въ наше время безличности и безразличія. Подробности объ этомъ далѣе.

Г. Кюи въ своихъ фортепьянныхъ вещахъ явился выразителемъ того теченія въ музыкальномъ искусствѣ, которое избрало себѣ девизомъ настроеніе (родоначальникомъ этого теченія можетъ считаться Шопень, дальнѣйшими представителями: Листъ, Вагнеръ, Кюи, Григъ, Чайковскій). Было время, когда преобладало теченіе «мысли» и теченіе «чувства»; но теперь теченіе «настроенія» даетъ принципъ гораздо болѣе широкой и объемлющей, ибо настроеніе можетъ вызывать равносильно какъ мысли, такъ и чувства, обратно же не всегда бываетъ. Я бы сказалъ даже, что этимъ и объясняется, почему у г. Кюи нѣтъ ни одной сонаты и сравнительно меньше пьесъ съ опредѣленной рамкой и больше пьесъ съ названіями, вызванными настроеніемъ момента: «Ténèbres et lueurs», «Cauzerie», «Fag niente» и т. д. Эволюція искусства въ томъ



и заключается, что въ искусствѣ въ данный моментъ всегда преобладаютъ теченія, которыя выражаютъ наиболѣе объемлющій принципъ въ этотъ историческій періодъ, а остальные теченія постепенно вымираютъ: та же борьба за существованіе, тотъ же подборъ наиболѣе приспособленныхъ, какъ и въ мірѣ животномъ. Эволюція искусства при этомъ отличается тѣмъ, что произведенія искусства, по мѣрѣ того какъ искусство двигается впередъ, выражаютъ все болѣе и болѣе объемлющій принципъ.

Невольно возникаютъ въ представленіи историческія параллели. Мы представляемъ эпоха царства музыкальной техники—эпоха Куперена, Рамо, Гайдна, Керубини; я ищу ей аналогіи въ окружающій жизни и нахожу ее въ схоластической формальной философіи того времени, въ философскихъ ученіяхъ Гоббса и Лейбница, въ псевдоклассической литературѣ, въ исполненномъ формализма и условности социальномъ строѣ этой эпохи—эпохи Людовиковъ XIV и XV. Я иду далѣе. Мы видится блестящая эпоха чистой музыкальной мысли, эпоха Моцарта третьей манеры и Бетховена; въ представленіи возникаютъ сокультурныя имъ явленія: преклоненіе предъ чистымъ Разумомъ въ политической жизни и апогеезъ челоѣческому уму въ области чистой мысли (появленіе Канта). Параллельно съ этимъ другое теченіе, теченіе чувства, теченіе музыкальнаго сентиментализма (Беллини, Доницетти, отчасти Веберъ), въ литературѣ сентиментализмъ Бернарденъ де-С-Пьера, Карамзина и въ области мысли сентиментальный идеализмъ Фихте. Наконецъ начинаетъ пробиваться занимающенасъ теченіе, теченіе настроенія, исходнымъ пунктомъ каковаго теченія нужно поставить Шопена, который, начавъ свою дѣятельность съ принципа чувства, кончается апогеезомъ «настроенія». Въ тѣхъ съ этимъ просачиваются и новыя аналогичныя струи культурной жизни. Философія и социальная наука, извѣрившись въ принципъ разума и чувства, отбрасываютъ почти всякіе теоретическіе принципы, находя эти принципы оковами для свободнаго развитія личности, и нашъ вѣкъ кончаетъ культомъ личности и настроенія минуты Нитцше (культомъ личности, переходящимъ у

него въ эгоизмъ) индивидуализмомъ Ибсена, Толстаго, Дюпонъ-Вайта. Въ живописи воцаряется импрессионизмъ, весь основанный на принципѣ настроенія, и даже въ литературной эстетической критикѣ возникаетъ блестящія попытки импрессионизма: (Жюль Леметръ съ своими «Impressions du théâtre» и «Contemporains»). Я не могу кончить этотъ отдѣлъ, не задавъ вопроса: не есть ли Вагнеръ съ его теоріей безконечной мелодіи, съ его отрицаніемъ выработанныхъ вѣками музыкальных формъ лишь уродливое слѣдствіе того же теченія «настроенія».

Изъ трехъ великихъ теченій вѣка: реализмъ, пессимизмъ и націонализмъ—реализмъ нашелъ себѣ полное выраженіе въ произведеніяхъ г. Кюи, изъ двухъ другихъ теченій націонализмъ, въ полномъ значеніи этого слова, вовсе не затронуть г. Кюи, что же касается до пессимизма, то хотя имъ и запечатлѣны нѣкоторыя произведенія г. Кюи, но во 1-хъ пессимизмъ количественно представленъ у него весьма слабо, во 2-хъ пессимизмъ г. Кюи, какъ это будетъ видно изъ дальнѣйшаго изложенія, ничего не имѣетъ общаго съ пессимизмомъ *par excellence*.

Реализмъ выражается у г. Кюи въ слѣдующихъ отношеніяхъ: въ смыслѣ расширенія круга матеріала, изъ котораго почерпается содержаніе фортепьяннаго произведенія, во 2-хъ употребленіемъ болѣе естественныхъ (въ смыслѣ грубости въ художественныхъ предѣлахъ и простоты) средствъ обработки этого матеріала. Для г. Кюи болѣе важно слово «какъ» чѣмъ слово «что»: напр. его «Quasischerzo» изъ «Quatre morceaux» Op. 22 написано на ничтожнѣйшій мотивчикъ, который притомъ еще безъ конца повторяется, но не смотря на это, г. Кюи умѣетъ до такой степени мѣнять ритмъ и гармонію у этого мотива, что повтореніе кажется вполне законнымъ и скерцо производитъ неотразимое впечатлѣніе! Далѣе, нужно было обладать только искусствомъ г. Кюи, чтобы написать такой прелестный вальсъ, какъ его вальсъ C-dur въ «Парафразахъ», будучи стѣсненнымъ такимъ комическимъ *Cantus firmus* омъ, какъ тема собачьяго вальса! Въ этомъ отношеніи въ музыкѣ происходитъ такая-же эмансипація, какая завершилась уже давно въ литературѣ;



прежде, въ эпоху преобладанія псевдо-классицизма и романтизма первой стадіи (особенно перваго), сфера содержанія литературныхъ произведеній сильно ограничивалась требованіями «высокихъ сюжетовъ» достойныхъ литературы; только съ легкой руки Гоголя и его послѣдователей въ нашу литературу вторглась живая струя жизни съ еще болѣе высокими требованіями. Далѣе реалистическая тенденція сказывается у г. Кюи еще въ програмности нѣкоторыхъ его фортепьянныхъ произведеній («Le Rocher», «Le Cèdre», «Causerie», «Petite guerre» и т. д.). Наконецъ реализмъ выражается у г. Кюи еще тѣмъ, что вдохновеніе автора держится въ области обыкновенныхъ жизненныхъ явленій («A la chapelle», «Petite guerre», «Serenade», «Polonaises», «Causerie») или же въ сферѣ субъективныхъ страданій и наслажденій («Ténèbres et lueurs», «Far niente» и т. д.), но не уклоняется ни въ сторону фантастическаго элемента, ни въ сторону романтической мечтательности. Говоря о реализмѣ г. Кюи, необходимо подразумѣвать реализмъ умѣренный: реализмъ г. Кюи имѣетъ мало общаго съ рѣзкимъ, кричащимъ ультра-реализмомъ Мусоргскаго («Картинки съ выставки Гартмана», см. напр. «Кіевскія ворота») или ново-французовъ (Брюно съ его «Le Rêve»). У г. Кюи нѣтъ ни грубыхъ, густыхъ красокъ, ни кричащихъ эффектовъ. У г. Кюи вы не встрѣтите также и звуко-подражанія, какъ напр. у Рубинштейна, который въ одномъ номерѣ своихъ «Miniatures» Op. 93, а именно въ «отшельникѣ», рисуетъ намъ цѣлую декорацию обстановки отшельника, съ лѣсомъ и пѣвнми птиць. До такого звукоподражанія г. Кюи никогда не спускается.

Пессимизмъ г. Кюи, которымъ запечатлѣны его фортепьянные произведенія («Ténèbres et lueurs», Etude C-moll изъ Op. 52) въ гораздо меньшей степени и меньшемъ количествѣ, чѣмъ вокальныя (гдѣ лучшіе романсы г. Кюи проникнуты удивительною грустью: «Отреченіе», «Истомленная горемъ», «Нѣтъ, еслибъ даже», «Слезы» изъ ришпеновскаго сборника, Сонетъ «Къ Нѣману» и т. д.) — долженъ происходить у него скорѣй отъ недовольства окружающей жизнью, во имя какихъ-нибудь свѣтлыхъ идеаловъ, а не отъ недостатка вѣры въ эти иде-

алы. Если бы меня спросили, какой-бы поэтъ могъ служить эпитафией для «Ténèbres et lueurs», я бы смѣло назвалъ Леопарди, этого глубокаго пессимиста, но и этого глубокаго идеалиста, вѣровавшаго въ лучшее будущее своей родины и человѣчества. Я бы не выбралъ ни Аккерманъ съ ея «Le cri» и «L'Amour et la Mort», ни Бодлера съ его «Blasphèmes», этихъ «esprits forts», которые на алтарь своего отрицанія принесли все свои лучшія вѣрованія и надежды, все, чѣмъ живетъ и дышетъ человѣкъ! Если-бы я выбралъ Гейне, я выбралъ-бы его въ тотъ его фазисъ, когда онъ, какъ-бы искупая свои саркастическія выходки на счетъ человѣчества, рыдая становился на колѣни предъ статуей Венеры въ парижскомъ Луврѣ! Если-бы г. Кюи былъ пессимистъ par excellence (въ шопенгауерскомъ духѣ), онъ бы не могъ написать такихъ жизнерадостныхъ произведеній, какъ полонезъ C-dur, «Far niente», «La petite guerre» и различныя скерцо. Пессимизмъ г. Кюи это не безпросвѣтное отчаянье Шопена въ его Chants Polonais, въ его прелюдахъ и др. вещахъ, это не протестующее отчаянье Чайковскаго («Манфредъ» и 6 симфонія), философская резигнація Листа (Il penseroso и др.) и, пожалуй, мрачное разочарованіе юнаго, но въ высшей степени даровитаго Ал. Скрябина (его соната F-moll. Op. 6.)

Национализмъ въ грубомъ смыслѣ этого слова (въ этнографическомъ смыслѣ) не представленъ въ сочиненіяхъ г. Кюи. Но между тѣмъ почти любая изъ страницъ его произведеній доказываетъ такъ или иначе его принадлежность къ русской школѣ, его духовное родство съ ней.

Принадлежность г. Кюи къ русской новой школѣ видна изъ слѣдующихъ признаковъ общихъ г. Кюи и новой школѣ: частое употребленіе и предпочтеніе диссонанса, облюбованіе гармоніи, реализмъ, склонность до нѣкоторой степени къ программной музыкѣ, культъ музыкальной красоты.

Прежде всего, по тщательномъ разсмотрѣніи фортепьянныхъ произведеній Кюи, видно, что во многихъ изъ нихъ присутствуетъ тотъ идеальный полетъ мыслей, который дѣлаетъ г. Кюи прямо преемникомъ такихъ гигантовъ Запада, какъ Шопенъ и Шуманъ. Видно, что



композиторъ не замыкается въ игру звуками, а страдаетъ и волнуется великими вопросами жизни и духа («Ténèbres et lucurs», «Le Rocher», «A la chapelle», «Le Cèdre», полонезъ C-dur). Г. Кюи есть всегда что сказать, и то, что онъ говоритъ, носить очень часто идеальный обликъ. Если Мюссе сказалъ про себя, «мой стаканъ не великъ, но я пью изъ моего стакана», то про Г. Кюи можно сказать, что его «стаканъ» великъ и онъ пьетъ изъ него большими залпами. Что въ этомъ стаканѣ больше амброзии, чѣмъ обыкновеннаго питья, это очевидно.

Замѣчательно, что западный композиторъ вообще отзывчивѣе къ жизни и потому идеальная, поэтическая струна звучитъ сильнѣе въ его произведенияхъ. Безусловно здѣсь играетъ большую роль сама жизнь съ своими великими запросами на Западѣ и съ своими мишурными интересами у насъ. И вотъ происходитъ то, что такой напр. талантливый композиторъ, какъ Лядовъ, всю жизнь пропишетъ «бирюльки» и «прелюди», а западный композиторъ, напр., имѣющій такой успѣхъ въ настоящее время въ Германіи Рихардъ Штраусъ (не смѣшивать съ королями вальсовъ), быть можетъ вооруженный отъ природы въ тысячу разъ меньшими средствами, попытается отвѣтить въ своемъ «Манфредѣ» на великіе вѣчные запросы души. Мы пишемъ очень красивыя кантаты, очень красивыя симфоніи, очень красивые концерты, очень красивыя сюиты, очень красивыя увертюры, — но все это, благодаря нашему удивительному пристрастію къ темамъ народнаго характера во чтобы-то ни стало (я не отрицаю великаго значенія національнаго элемента въ искусствѣ, но и идеальному элементу слѣдуетъ удѣлять по крайней мѣрѣ равноправное съ нимъ, если не большее мѣсто), имѣетъ скорѣй болѣе интересъ технически-музыкальный и этнографическій, нежели идеально-музыкальный; ни одинъ изъ нашихъ композиторовъ, за исключеніемъ Чайковскаго и г. Кюи и, пожалуй, г. Глазунова, не шевелитъ наше сознание обществомъ такимъ гимномъ идеалу, какой умѣли пѣть до сихъ поръ одни только великіе нѣмцы: Бетховенъ, Шуманъ, Шубертъ и развѣ только одинъ не-нѣмецъ, Шопенъ. А между тѣмъ, слава

Богу, талантомъ, даже гениемъ, насъ Богъ не обидѣлъ. Достаточно назвать такія имена, какъ имена великой плеяды: Балакиревъ, Римскій-Корсаковъ, Бородинъ, Мусоргскій! Поэтому весьма отрадно видѣть какъ вспыхиваетъ это новое у насъ движеніе идеализма то тамъ, то здѣсь: то вспыхнетъ мощнымъ пламенемъ въ симфоніяхъ Чайковскаго и произведеніяхъ Кюи, то «малыми огнями» въ сочиненіяхъ молодыхъ авторовъ, какъ Соколовъ (Элегія и т. п.), Блюменфельдъ (ноктюрны, прелюды), Скрябинъ (соната F-moll, этюды, ноктюрны).

А. Коптяевъ.

(Продолженіе будетъ).



## В МУЗЫКАЛЬНОМЪ ВОСПИТАНІИ ЮНОШЕСТВА.

Статья Э. Эпштейна.

(Продолженіе.)

### ГЛАВА III.

#### Отношеніе музыки къ сознательной духовной жизни.

Отсутствіе реального содержанія въ музыкѣ.

1. «Что означаетъ это произведеніе?» спрашиваете вы художника. Вы спрашивающіе объ этомъ видѣли только служанку, но никогда не видали богини. Кто отъ музыки испытываетъ не одно только душевное возбужденіе; кто, благодаря достаточному музыкальному образованію, можетъ также съ разумнымъ интересомъ слѣдить за формальнымъ складомъ музыкальнаго произведенія; кто, такимъ образомъ, находитъ въ ней пищу не только для чувства, но и для размышленія, тотъ едва ли, помимо музыкальной картины, доставляемой ему музыкальной фантазіей при совмѣстномъ дѣйствіи указанныхъ факторовъ, станетъ еще доискиваться картины изъ видимой природы, или мысли, основанной на



опредѣленныхъ понятіяхъ, какъ бы для того, чтобы доказать своей интеллектуальной совѣсти, что онъ не потерялъ легкомысленно свое время на выслушиванье даннаго музыкальнаго произведенія. — Шопенгауеръ находитъ неодобрительнымъ стараніе оперныхъ композиторовъ дѣйствовать на душу зрителей пестрою роскошною и фантастичными картинами, причѣмъ умъ кромѣ того еще занятъ фабулою піесы, «между тѣмъ какъ музыка, какъ самое могущественное изъ вѣхъ искусствъ, сама по себѣ можетъ вполне наполнить воспримчивую къ ней душу; мало того, для всесторонняго пониманія ея высшихъ продуктовъ и для полного наслажденія или требуется именно цѣльный, нераздѣльный и не разсѣянный духъ, который долженъ отдаться ей и углубиться въ нее, чтобы вполне постигнуть ея невѣроятно задушевный языкъ.

Вообще люди, не имѣющіе своеобразнаго душевнаго расположенія къ тому, чтобы отдаться дѣйствию музыки безъ дальнѣйшихъ объясненій, не способны къ болѣе глубокому музыкальному наслажденію; чувственная красота тоновъ и звуковъ недостаточно сильно дѣйствуетъ на нихъ, вслѣдствіе чего и чувство у нихъ возбуждается лишь слабо. Тѣмъ не менѣе они усердно доискиваются, что должно «означать» то или другое мѣсто, т. е. какія мысли или картины можно подъ нимъ разумѣть. Выше, когда мы говорили объ отсутствіи реальнаго содержанія въ музыкѣ, мы старались выяснитъ, что музыка вовсе не лишена реальнаго матеріала, но что этотъ матеріалъ вслѣдствіе сильной идеализаціи утратилъ свою конкретную случайную опредѣленность, не улетучившись однако до степени отвлеченности. Поэтому попытка сдѣлать на основаніи изобра-

женія чувства заключеніе о вызвавшихъ его причинахъ всегда останется рискованной, и если бы она даже удалась, или если бы намъ прямо сказали: вотъ этотъ или тотъ объектъ композиторъ хотѣлъ изобразить своими звуками, то къ чему намъ это знать?

Извѣстный Konzertstück Вебера въ теченіи 50 лѣтъ былъ любимой піесой европейской концертной публики, причѣмъ никто и не думалъ, что въ основѣ этой піесы можетъ лежать какой-нибудь объектъ, находящійся внѣ музыкальной области.

Проникнутое глубокою грустью Larghetto, бурно несущееся Allegro, великолѣпный маршъ, финалъ проникнутый самымъ свѣтлымъ ликованіемъ, — все это съ непреодолимой силой оказывало свое дѣйствіе на каждую публику. Когда же нѣсколько лѣтъ тому назадъ появилась біографія автора, составленная его сыномъ, то тутъ обнаружилось, что Веберъ дѣйствительно работалъ по довольно обширной программѣ: владѣтельница замка стоитъ на башнѣ и съ грустью думаетъ о своемъ супругѣ, принявшемъ участіе въ одномъ крестовомъ походѣ... ей снилось, что она видѣла его въ жаркой битвѣ подъ копытами непріятельскихъ коней... вдругъ она слышитъ звуки марша, сначала тихіе, отдаленные, а потомъ все болѣе приближающіеся къ замку, которые конечно вызываютъ въ ней невыразимое ликование. — Что названное художественное произведеніе доставитъ намъ болѣе высокое наслажденіе при знаніи этой «идеи», это едва-ли можно будетъ утверждать. То же самое можно сказать объ Adagio перваго квартета Бетховена (op. 18 D-moll, <sup>9</sup>/<sub>8</sub>), при которомъ композиторъ будто бы представлялъ себѣ смертную сцену изъ «Ромео и Юліи». Если даже оба ком-



позитора дѣйствительно почерпнули свое вдохновеніе къ созданію этихъ произведеній изъ вышеназваннаго матеріала, то во всякомъ случаѣ они настолько удачно переложили его психическое содержаніе въ музыкальную форму, что для насъ знаніе вдохновившаго ихъ матеріала не болѣе важно, чѣмъ для знатоковъ Гётевскаго «Фауста» знаніе народнаго преданія, которое тоже подало поэту первую мысль создать это классическое произведеніе.

«Музыкальное искусство не имѣло бы никакого права на существованіе, если бы то, что оно изображаетъ, можно было выразить ясно словами или нарисовать масляными красками» (Гиллеръ).

Поэтому вмѣсто того, чтобы при выслушиваніи музыкальнаго произведенія отвлекаться въ сторону и отыскивать въ музыкѣ мысли или картины, пусть лучше каждый старается, какъ говорятъ, превратиться весь въ слухъ.

Неопредѣленность музыки и ея способность къ различнымъ толкованіямъ.

2. Изъ того же источника происходитъ также жалоба, что музыкальныя впечатлѣнія неопредѣленны и допускаютъ множество толкованій. Здѣсь смѣшиваютъ опредѣленность для разума съ опредѣленностью для чувства. Произведеніе музыкальнаго искусства всегда останется въ нѣкоторомъ родѣ загадкой для ума, требующаго опредѣленнаго понятія, и всегда будетъ противиться всякой попыткѣ къ передачѣ его словами, между тѣмъ какъ для чувствующей души оно представляетъ самую ясную опредѣленность. Это высказываетъ также Мендельсонъ въ одномъ часто цитируемомъ письмѣ, обращенномъ къ одному изъ толкователей его «пѣсень

безъ словъ». «Люди обыкновенно жалуются, что музыка слишкомъ многозначуща, что никогда не знаешь навѣрно, что подъ ней подразумѣвается, между тѣмъ какъ слова понятны для каждаго. Со мною бываетъ какъ разъ наоборотъ. Не только отдѣльныя фразы, но даже отдѣльныя слова кажутся мнѣ настолько многозначущими, что ихъ нельзя и сравнить съ настоящей музыкой, которая наполняетъ душу тысячей вещей, гораздо лучшихъ, чѣмъ слова. То, что говоритъ мнѣ любимая музыка, для меня вовсе не слишкомъ неопредѣленно для того чтобы передать это словами, но напротивъ слишкомъ опредѣленно. Поэтому я во всѣхъ попыткахъ, долженствующихъ выразить мое чувство словами, нахожу нѣчто вѣрное, но во всѣхъ также нѣчто недостаточное. Если вы меня спросите, о чемъ я думалъ при той или другой пѣснѣ, то я скажу: именно объ этой пѣснѣ, какъ она написана. И если я даже имѣлъ иногда въ умѣ опредѣленное слово или опредѣленные слова, то я не хочу ихъ высказать никому, такъ какъ слово у одного означаетъ не то, что у другого, между тѣмъ какъ пѣснь можетъ сказать одному то же что другому, возбудить въ одномъ тоже чувство, что и въ другомъ, чувство, которое однако нельзя передать тѣми же словами».

Многія вишія побужденія, не смотря на большую неодинаковость, могутъ возбудить въ насъ одно и то же общее чувство; самыя различныя вещи могутъ насъ радовать, самыя различныя вещи могутъ насъ опечаливать. Но мы видѣли, что композиторъ, точно также какъ другіе художники, побуждается къ творчеству извѣстнымъ матеріаломъ, психическая субстанція котораго, хотя бы и трудно узнаваемая для слушателя, тѣмъ не менѣе обуславливаетъ видъ музыкальнаго



произведенія; что поэтому напр. музыкальное выраженіе радости, вызванной какимъ нибудь частнымъ событіемъ, будетъ отличаться отъ выраженія радости, касающейся цѣлой націи или всего міра. Точно также въ предѣлахъ одного общаго чувства могутъ заключаться безчисленные оттѣнки, которые могутъ быть точно аналогизированы звуками. Возможность многихъ толкованій является лишь тогда, когда мы пытаемся содержаніе звуковъ передать обратно словами. О противоположности между «опредѣленностью слова» и «опредѣленностью тона» и о возникающемъ отсюда неудобствѣ переносить содержаніе тоновъ въ опредѣленную область слова Гауптманъ высказывается слѣдующимъ образомъ: «желаніе составить къ музыкѣ текстъ — всегда неразумно; музыкальное выраженіе всегда есть общее выраженіе, одинаково соотвѣтствующее безчисленному множеству частныхъ значеній, подобно тому какъ алгебраическое выраженіе можетъ имѣть безчисленное множество числовыхъ значеній. Если я говорю:  $a + b = c$ , и кто нибудь скажетъ, что это означаетъ  $1 + 2 = 3$ , то онъ конечно не сказалъ ничего невѣрнаго, но другой, который скажетъ, что это значитъ  $2 + 3 = 5$ , также будетъ правъ, и такъ до безконечности всякій, кто захочетъ придать  $a + b$  другое специальное значеніе; въ этомъ именно и заключается высшая природа алгебры, что она отъ всѣхъ этихъ отдѣльныхъ случаевъ и специальныхъ значеній выражаетъ только общее отношеніе, въ которомъ всѣ сходятся, подразумеваетъ ли одинъ подъ этимъ яблоки и груши, а другой разстоянія Сирыса; всякій можетъ подразумевать, что ему угодно». Шопенгауеръ также обозначаетъ отношеніе словъ къ то-

намъ какъ «отношеніе примѣра къ общему понятію».

### Программа музыки.

**3.** Раньше мы предостерегали читателя, чтобы онъ при выслушиваніи музыкальнаго произведенія не отыскивалъ въ немъ мыслей и картинъ вмѣсто того, чтобы всецѣло отдаться музыкѣ. — «Отыскивать ихъ мы конечно не должны, но часто бываетъ не въ нашей власти отогнать ихъ; при иномъ музыкальномъ произведеніи они навязываются намъ съ такою настойчивостью, что сопровождаютъ нашу музыкальную фантазію, какъ бы по мановенію волшебнаго жезла, въ продолженіе цѣлыхъ отдѣловъ произведенія, рѣже въ продолженіе всего произведенія. Разумѣется это случается съ нами особенно при такихъ произведеніяхъ, которымъ самъ композиторъ далъ какое-нибудь обозначеніе или заглавіе, напр. лѣсной шумъ, плескъ фонтана и др., гдѣ мы, слѣдовательно, имѣемъ право дать свободу нашей созерцательной фантазіи. Но прежде чѣмъ мы перейдемъ къ этой темѣ, необходимо бросить взглядъ на програмную музыку.

О програмной музыкѣ и о правдѣ ея на существованіе какъ извѣстно было очень много споровъ, которыхъ мы здѣсь не можемъ касаться въ подробностяхъ; но настоящій очеркъ былъ бы слишкомъ неполнымъ, если бы мы захотѣли совершенно пройти молчаніемъ область искусства, которая старательно воздѣлывается именно въ новѣйшее время.

Мендельсонъ, который высказывался рѣшительно противъ «толкованія» инструментальныхъ произведеній, не озаглавленныхъ самимъ авторомъ, самъ написалъ свои лучшія произведенія, именно четыре концертныя увертюры (Сонъ въ лѣтнюю ночь,



Фингалова пещера, Затишье на морѣ, Мелюзина) по опредѣленнымъ программамъ; слѣдовательно онъ не только былъ вдохновенъ къ творчеству вышеупомянутымъ образомъ извѣстными картинами и событіями, но и пытался аналогизировать эти картины и событія звуками; такимъ образомъ онъ обращался не только къ музыкальной, но и къ созерцательной фантазіи слушателя. То же дѣлали Шуманъ (въ своихъ *Kinderscenen*, *Fantasiestücke* и др.), Шубертъ (въ своихъ сочиненіяхъ для 4 рукъ), Шпоръ, Беннетъ и др. Но гениемъ, проложившимъ эту дорогу, былъ Бетховенъ.

Но «влеченіе къ цѣлому», т. е. къ искусству въ цѣломъ его объемѣ, все-таки на столько сильно, что каждая отдѣльная его область не ограничивается одной только своей сферой, но стемится также къ полному обладанію тѣмъ, что входитъ въ нее только какъ часть.

Пока художникъ возвращается на собственной территоріи своего искусства, онъ вполне довольствуется своимъ матеріаломъ и не чувствуетъ никакой потребности въ другихъ средствахъ для выполнения своей задачи. Композиторъ, желающій выразить извѣстныя впечатлѣнія, довольствуется для этой цѣли тонами, точно также какъ поэтъ для выраженія своихъ мыслей довольствуется словомъ. Но художнику, стремящемуся расширить границы своего искусства, иногда представляются такія задачи, для полного рѣшенія которыхъ средства его искусства оказываются недостаточными, но приходится прибѣгать къ помощи чужого матеріала, если содержаніе ихъ должно быть вполне выражено. Живопись и скульптура (даже въ своихъ высшихъ произведеніяхъ) особенно часто нуждаются въ помощи объясняющаго слова, причемъ даже

самыя слова, для полного своего пониманія, предполагаютъ вполне достаточное знакомство съ сущностью или съ исторіей изображеннаго предмета. Точно такъ же лирическій поэтъ долженъ быть истолкованъ музыкантомъ, если желательно вполне выяснитъ настроеніе его произведенія. Поэтому намъ не покажется страннымъ, что и музыкантъ иногда бываетъ поставленъ въ необходимость прибавленіемъ извѣстнаго заглавія дать фантазіи слушателя опредѣленное направленіе, въ предѣлахъ котораго она можетъ свободно вращаться, предполагая конечно при этомъ, что и музыкальная фантазія композитора находилась подъ вліяніемъ указанныхъ въ заглавіи картинъ или душевныхъ состояній, и что послѣднія, по крайней мѣрѣ въ своихъ существенныхъ чертахъ, представляютъ удобный матеріалъ для музыкальнаго аналогизированія.

Но подобно тому какъ дѣйствительную помощь можно оказать только человѣку дѣльному, попавшему въ нужду вслѣдствіе случайныхъ несчастныхъ обстоятельствъ, иначе говоря такому человѣку, который въ случаѣ крайности и самъ-бы себѣ помогъ, такъ и объясняющее слово можетъ содѣйствовать пониманію произведенія только тогда, если, во первыхъ, само произведеніе, помимо всякаго объясненія, имѣетъ право на существованіе, какъ художественное произведеніе искусства, и во вторыхъ, если само произведеніе не обличаетъ свое заглавіе во лжи, т. е. если оно не возбуждаетъ такихъ чувствъ или представленій, которыя не имѣютъ съ заглавіемъ ничего общаго или даже прямо противорѣчатъ ему. Только при этихъ условіяхъ прибавленіе пояснительнаго слова можетъ одновременно освѣтить и углубить впечат-



тлѣніе. Музыкальное произведение должно вполнѣ содержать въ себѣ чувства, входящія въ составъ изображаемаго объекта, и притомъ въ прекрасной формѣ; съ одной стороны оно должно вполнѣ удовлетворять насъ въ музыкальномъ отношеніи, а съ другой стороны его объектъ долженъ какъ-бы просвѣчивать настолько ясно, чтобы опытный слушатель могъ угадать его и безъ помощи слова, или, во всякомъ случаѣ, могъ бы угадать цѣли композитора; прибавляемое слово должно служить болѣе подтвержденіемъ, чѣмъ объясненіемъ. Чисто фотографическое изображение грозы посредствомъ звуковъ или смѣсь пушечнаго грома и боевыхъ фанфаръ оставлять слушателя холоднымъ и неудовлетвореннымъ, хотя-бы онъ и угадалъ ихъ значеніе; музыка, по выраженію Моцарта, прежде всего должна быть музыкой. Съ другой стороны композиторъ конечно показался-бы смѣшнымъ, если бы онъ выдалъ прекрасный, нѣжно прочувствованный ноктюрнъ за боевую музыку.

#### Понятія и воззрѣнія въ музыкѣ.

4. Оставимъ теперь программную музыку, въ которой самъ композиторъ указываетъ ходъ дѣйствія, и вернемся къ музыкѣ, упомянутой въ началѣ предыдущаго параграфа, къ той музыкѣ, которая сама по себѣ вызываетъ въ насъ мысль о томъ, что за ней скрывается извѣстная программа. Въ этой области мы опять должны поставить на первомъ мѣстѣ Бетховена, геройскія усилія котораго завоевали музыкѣ это новое поле. Языкъ тоновъ, благодаря Бетховену, получилъ бѣольшую опредѣленность выраженій. Уже отдѣльныя мысли дѣйствуютъ на душу и на фантазію (музыкальную) съ бѣольшей живостью

и силой; онѣ доходятъ почти до порога логическаго или созерцательнаго сознанія, не будучи однако въ состояніи достигнуть его и подстрекнуть этимъ къ поэтическому подражанію. На языкѣ у насъ вертится горячее желаніе; лишь одинъ шагъ дальше, и мы чувствуемъ не только радость или горе, выражающіяся въ этихъ звукахъ, но мы узнали-бы также, какія силы вызвали эти чувства, но—съ нами бываетъ тоже, что было съ Микель Анджело, когда онъ, окончивъ своего Моисея и самъ пораженный живымъ выраженіемъ статуи, воскликнулъ: *adesso parla!* Но статуя говорила только по столѣку, по скольку можетъ говорить камень. «Музыка Бетховена стремится могучими усиліями къ опредѣленности выраженія; она — заколдованный духъ, освобожденіе котораго зависитъ отъ произнесенія одного лишь слова тѣмъ, кому онъ является; самъ онъ не смѣетъ сказать этого слова, и другой стоитъ передъ видѣніемъ въ молчаніи, отгадывая, даже съ страстнымъ участіемъ отыскивая настоящее слово. Неотразимая прелесть загадки, закрытой мистеріи, таинственной глубины, обнаруживается и здѣсь\*).

Благодаря такому энергичному звуковому языку музыка получила возможность кромѣ типичныхъ элементарныхъ душевныхъ состояній изображать также индивидуально ограниченные, развивающіеся съ психологической необходимостью характеры и личности. Въ сонатахъ Моцарта и Гайдна нельзя отрицать извѣстнаго однообразія; кто знаетъ нѣсколько изъ нихъ, тотъ знаетъ всѣ, тогда какъ сонаты Бетховена всѣ представляютъ какъ-бы отдѣльныя индивидуумы, изъ которыхъ каждый совершенно отли-

\* Амброзъ: Предѣлы музыки и поэзіи, стр. 136,



чается отъ всѣхъ другихъ произведеній композитора; насколько различно въ каждой сонатѣ основное настроеніе, настолько-же детальное исполненіе богато образами, которые принадлежать только ей, да и могутъ принадлежать только ей.

Притомъ эта музыка насильно побуждаетъ насъ не останавливаться на одномъ музыкальномъ наслажденіи, но стараться выслѣдить психологическую почву, на которой выросли эти захватывающіе насъ звуки. Подобно тому какъ, по выраженію Фишера, вступленіе музыки въ область живописи уже настолько подготовлено, что, можно сказать, шаги ея уже слышны у входа, такъ и въ инструментальной музыкѣ Бетховена намъ кажется, что мы уже чувствуемъ близость слова; «тонъ съ усиленіемъ стремится къ слову, какъ къ освобожденію».

Въ противоположность Гайдну и Моцарту, инструментальная музыка которыхъ, какъ прекрасная сама по себѣ, но имѣющая въ основѣ почти исключительно элементарныя настроенія, не давала повода къ поэтическому истолкованію, музыка Бетховена вызвала уже цѣлую литературу комментаріевъ, картинъ и поэтикофилософскихъ парафразъ. Надъ этими толкованіями (вѣрнѣе—quasi—толкованіями) много издѣвались, и не безъ основанія, такъ какъ они часто довольно странны, противорѣчатъ другъ другу и даже прямо должны быть отвергнуты, если они, вмѣсто того, чтобы явиться какъ личное измышленіе комментатора, выступаютъ съ претензіей на то, что они одни разгадали тайну, что композиторъ думалъ именно объ этомъ при созданіи своего произведенія, что именно эти картины онъ хотѣлъ изобразить своими звуками. Такіе ком-

ментаторы оказываютъ вредное вліяніе, такъ какъ они этимъ навязываніемъ своей программы нѣкоторымъ образомъ преграждаютъ слушателю свободу фантазіи. Совсѣмъ другое дѣло, скажу-ли я: «при первыхъ звукахъ 4-й симфоніи Бетховена я испытываю такое-же чувство, какъ будто я въ жаркій лѣтній день изъ подъ лучей солнца вступаю въ прохладный тѣнистый лѣсъ», или-же я бойко и самоувѣренно утверждаю: «Бетховенъ хотѣлъ изобразить въ своей симфоніи именно это». Всякій комментарий музыкальнаго произведенія можетъ считаться только примѣрнымъ сравненіемъ и ничѣмъ больше.

Съ другой стороны многіе (особенно музыканты по специальности), слыша о какомъ-нибудь новомъ толкованіи, тотчасъ готовы воскликнуть: «ну ужъ объ этомъ композиторъ навѣрно не думалъ!» Это, конечно, весьма возможно, но не исключаетъ также возможности существованія того, что утверждаетъ комментаторъ. Вѣдь художника вдохновляетъ къ творчеству не односторонній, хладнокровно взвѣшивающій разумъ, но вся духовная сила, сосредоточенная могуществомъ воодушевленія; «она заставляетъ его высказывать или изображать вещи, которыя онъ самъ не вполне прозрѣваетъ и смыслъ которыхъ безконечен. Гете сказалъ, когда ему указали на одну характерную черту одного лица изъ его романовъ: «я долженъ сознаться, что я совсѣмъ не думалъ объ этомъ, но замѣчаніе вполне вѣрно».

Въ заключеніе мы еще разъ напомнимъ читателю, чтобы онъ при выслушиваніи музыкальнаго произведенія не отыскивалъ въ немъ картинъ. Если онѣ не являются ему сами, если онѣ, такъ сказать, не на-



вязываются ему даже противъ его воли, то онѣ ничто иное, какъ пустая игра, только отвлекающая отъ истиннаго музыкальнаго наслажденія.

Сколько-бы ни доставляли музыкальному наслажденію прелести и полноты историческіе или живописные элементы, имѣющіе отдаленное отношеніе къ музыкѣ, все-таки они не суть настоящая родина искусства; послѣдняя на вѣчныя времена указана вѣрно поэтомъ въ словахъ: «отъ поэта я требую духовности, живописецъ долженъ дышать жизненностью, но душу можетъ выразить только Полигимнія».

*(Продолженіе будетъ).*



## ЛѢТНИЕ КОНЦЕРТЫ.

Лѣто—время отдыха; музыкѣ, этому бѣдному искусству, которое въ теченіе долгаго сезона (зимняго и весенняго) треплется изрядно, право не мѣшаетъ также передохнуть, хотя-бы въ теченіе нѣсколькихъ лѣтнихъ мѣсяцевъ. Но такъ какъ интеллигентная публика (всѣхъ странъ и народовъ) скучать, болтать, даже объѣдать, привыкла подъ легкій шумокъ музыки, то послѣдней приходится трепаться и лѣтомъ... Хорошо еще если бы трепалась извѣстная часть этого искусства, но нѣтъ—теперь даже болтаютъ, курятъ, гуляютъ или скучаютъ не иначе, какъ подъ 9-ю симфонію, или симфонію Шумана, «Реквиемъ» Моцарта, подъ фрагменты изъ лучшихъ Вагнеровскихъ оперъ! Къ лѣтнимъ концертамъ мы не относимся серьезно, полагая, что и публика къ нимъ серьезно не относится; поэтому мы и не давали подробныхъ отзывовъ о всѣхъ вокзалахъ, садахъ и пр.

Безспорно, лучшее мѣсто среди всѣхъ нихъ занимаетъ г. Галкинъ въ Павловскѣ, все болѣе и болѣе осваивающійся съ ролью капельмейстера; программы его чрезвычайно разнообразны, подчасъ даже

излишне разнообразны. Г. Галкинъ тщательно исполняетъ и большіе сочиненія, въ томъ числѣ даже 9-ю симфонію Бетховена, Реквиемъ Моцарта, «Кн. Холмскаго» Глинки и пр. Въ концертахъ Павловска въ нынѣшнемъ сезонѣ участвовали такія музыкальныя силы, какъ прекрасный пианистъ Грюнфельдтъ, превосходно сыгравшій d-moll'ный конц. Рубинштейна, гг. Вержиловичъ Фигнеръ. Нѣкоторыя программы г. Галкина были бы вполне умѣстны и въ зимнемъ сезонѣ. Отраднымъ также долженъ считаться тотъ фактъ, что Павловскій дирижеръ съ большимъ вниманіемъ относится къ русской музыкѣ и удѣляетъ достаточное мѣсто начинающимъ нашимъ композиторамъ: гг. Шенку, Казанли, Танѣву и др.

Въ нѣсколькихъ концертахъ сада Монплезира выступилъ, послѣ долгаго перерыва, г. Главачъ, исполнившій между прочимъ, новую мазурку, собственнаго сочиненія.

Въ Ораніенбаумѣ Ф. Келлеръ также привлекалъ публику и также старался разнообразить программу, которая изъ года въ годъ становится все серьезнѣе.

Наконецъ, чтобы быть полными, намъ хотѣлось бы еще сказать нѣсколько словъ о наименѣе серьезномъ изъ лѣтнихъ оркестровъ—именно о румынскомъ—Саввы Падуріана, подвизавшагося (обыкновенно поздней ночью послѣ кафешантаннаго отдѣленія) передъ буфетными столиками въ Крестовскомъ саду. Оркестръ состоитъ всего изъ 8—9 человекъ, играющихъ, кромѣ струнныхъ и деревянныхъ духовыхъ, на цимбалахъ и на иструментѣ, напоминающемъ флейту-панну. Исполненіе у Саввы Падуріана не только стройное, но часто виртуозное, горячее, увлекательное. Листовскую рhapsодію онъ исполняетъ съ такимъ воодушевленіемъ и съ такой живостью, что слушателю кажется, будто онъ присутствуетъ въ настоящемъ венгерскомъ таборѣ. Къ сожалѣнію этотъ оркестръ играетъ много глупыхъ пьесъ и выступаетъ въ неурочное время и въ увеселительномъ заведеніи.

— 31-го Августа начались спектакли въ Маринскомъ театрѣ. Въ этомъ году, вопреки установившейся традиціи, дали въ день открытія «Евгенія Онегина» Чайковскаго, вмѣсто «Жизни за Царя».



— 8-го августа состоялся конкурс на премию А. Г. Рубинштейна в Берлине. Председателем жюри был, согласно положению о конкурсе, директор петербургской консерватории Ю. П. Югансон, который в свою очередь разослал 28 лицам, наиболее известным в музыкальном мире, приглашения участвовать в качестве членов жюри.

Заседание проходило в концертном зале Бехштейна. Число желающих участвовать в состязании было довольно значительно: 8 композиторов и 33 пианиста; заранее отказались, по случаю болезни, 2 композитора и 6 пианистов. Первый приз в 5,000 франков за сочинение получил Генрих Мельцер из Варшавы, ученик тамошней консерватории по классу профессора Псковского; почетным отзывом удостоено сочинение Гольгер-Гомана из Копенгагена. За игру на фортепиано наилучшими исполнителями признаны были гг. Иосиф Левин из Москвы, Виктор Штауб из Парижа и Константин Игуменов из Москвы. После окончательной переклассификации, большинство голосов получил Иосиф Левин, которому и присужден приз в 5,000 франков. (Нов. Вр.).

Дирекция Императорских театров объявляет нижеследующую программу конкурса на соискание места концертмейстера балетного оркестра. От желающих принять участие в соревновании на получение упомянутого места требуется:

- 1) Исполнение концерта.
  - 2) Исполнение соло текущего репертуара балета (на скрипке и альт).
  - 3) Исполнение одного из Бетховенских квартетов.
  - 4) Чтение с листа.
  - 5) Русское подданство и знание русского языка.
- Избранное лицо подвергается годовому испытанию, для оценки его способностей на практике при исполнении служебных обязанностей.

Лица, желающие принять участие в конкурсе, могут прислать свои заявления завывающему оркестрам К. А. Кучера (в Центральную Музыкальную Библиотеку, дом Дирекции Императорских Театров), не позже 12-го сентября.

Конкурс иметь быть 15-го сентября, в 10 часов утра, на сцене Мариинского театра.

*Примечание.* Концертмейстер балета обязан в случае надобности играть соло на скрипке и альт.

— 1-го сентября 1895 года открылась в С.-Петербурге, утвержденная Министерством Внутренних Дел, *драматическая школа* б. артистки Императорских Театров Анны Алексеевны Вренко. Курс 2-х летний; предметы преподавания:

I. Правильная постановка голоса (для рчи: сценической, ораторской, обыкновенной разговорной, публичных чтений и беседы).

II. Правильная русская рчь и выговор (исправление недостатков произношения, провинциального и национального акцентов и ознакомление с литературно-художественною рчью).

III. Выразительное чтение литературных произведений (стихов) и прозы для сцены, публичных собраний, учебных классов и общества).

IV. Пластика (для сцены и жизни, выправка

жестов, манер, тьлдвижений, походки, умьня держать стань и голову в цблях изящества и красоты всей фигуры).

V. Мимика (искусство красиво выражать мускулами лица душевныя состояния, исправление дурных привычек, искажающих черты физиономии и управление ими произвольно).

VI. Гримировка (искусство безвредными, портящими кожу красками придавать разнообразный характер и типъ лицу).

VII. Теорія драматическаго искусства (съ самага начала возникновенія ея до нашего времени и ея эстетическо-художественное значеніе).

Пріемъ лицъ обоего пола будетъ производиться съ 15-го Августа сего года, въ помьщени школы, Невскій пр., 131, ежедневно, отъ 1 до 4 час. дня и отъ 6 до 8 час. вечера. Занятія въ школѣ съ 1-го Сентября по 1-е Мая. Въ продолженіе учебнаго года постоянныя сценическія упражненія и, соответственно подготовкѣ учащихся,—публичныя спектакли. Окончившіе курсъ школы получаютъ особые свидѣтельства.

Въ Среду 30-го Августа въ музыкальной школѣ Даннемана и Кривошеина будетъ молебень передъ началомъ учебнаго года; съ 1-го Сентября начались занятія.



А. С. Фаминцынъ. Начатки теоріи музыки. Спб., 1895. Ц. 85 коп.

Учебникъ А. С. Фаминцына составленъ примьнительно къ программѣ *среднихъ учебныхъ заведеній*; этимъ обуславливается отличие его отъ существующихъ учебниковъ элементарной теоріи музыки (Н. Кашкина, А. Спасской и др.), принаровленныхъ къ цблямъ спеціального изученія и рассчитанныхъ на дальнѣйшее, болѣе основательное знакомство съ музыкальною теоріей. Такъ, въ новой книгѣ одинъ отдѣлъ болѣе сжатъ по сравненію съ указанными руководствами,—напр., о сокращеніяхъ нотнаго письма, такъ называемыхъ мелзмахъ и т. д.,—другіе же, наоборотъ, расширены или даже добавлены; сюда относятся параграфы о сочетаніяхъ тоновъ (начатки ученія о гармоніи) и объ органахъ музыки (основныя понятія о характерѣ и протяженіи голосовъ и музыкальныхъ инструментовъ). По объему содержанія и общему плану,—но, конечно, не по подробности и многословію,—учебникъ г. Фаминцына ближе всего подходитъ къ известному «Всеобщему учебнику музыки» А. Б. Маркса.

Къ весьма существеннымъ достоинствамъ книги относятся большая сжатость, опредѣленность и ясность изложенія, разумная планировка содержанія и обиліе нотныхъ примьровъ, взятыхъ, къ



тому же, по большей части изъ русскихъ народныхъ напѣвовъ, что придаетъ своеобразный видъ учебнику.—Надо, однако, сказать, что составитель, желая достигъ наибольшей краткости опредѣленій, употребляетъ иногда тяжелыя и малоудачныя отглагольныя существительныя: родной языкъ отъ этого немного страдаетъ. (См., напр., въ § 87, «сдвигеніе», «слитіе» и т. п.).

Для наглядности изображенія лѣстницы тоновъ авторъ счастливо придумалъ *столцій монохордъ*.

Въ виду всего сказаннаго, новому учебнику слѣдуетъ пожелать наибольшаго распространенія, тѣмъ болѣе, что, какъ само собою понятно, онъ можетъ употребляться и въ спеціально музыкальныхъ заведеніяхъ. А. В. Оссовскій.

**А. Суловъ.** Первые уроки пѣнія съ дѣтьми, знающими азбуку, по буквенной системѣ А. Н. Карасева. Тифлисъ, 1895. (14 стр.).

Брошюра представляетъ опытъ примѣненія, на пространствѣ 15 уроковъ, буквенной системы А. Н. Карасева при обученіи дѣтей хоровому пѣнію. Система эта, при своихъ достоинствахъ, имѣетъ лишь ограниченное и спеціальное значеніе. Книжка г. Сулова ничего новаго и самостоятельнаго не даетъ. Будемъ ожидать появленія общаго въ заключительныхъ строкахъ ея сборника «Молитвъ и школьныхъ пѣсень» съ приложеніемъ «Методическихъ замѣтокъ» къ нему.

А. В. О.



## МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦІИ.

**Батумъ.** (Отъ нашего корреспондента). Небодатый разумными развлечениями городъ Батумъ посѣтилъ прозадомъ извѣстный оперный пѣвецъ теноръ г. Шахламанъ, который въ субботу 5-го августа въ залѣ общаго собранія далъ всего одинъ концертъ. Несмотря на популярность, которую заслужено пользуется г. Шахламанъ и несмотря на разнообразную и интересную программу, публика отнеслась къ концерту названнаго артиста недостаточно внимательно и собралась слушать его въ ограниченномъ количествѣ.

Впрочемъ, насколько мы успѣли замѣтить, здѣшняя публика всегда къ такимъ развлечениямъ относится какъ-то скептически. Такъ же равнодушно отнеслась она и къ недавно гастролировавшей здѣсь труппѣ Харьковскихъ драматическихъ артистовъ, съ г. Петипа во главѣ; такъ же относилась она и раньше еще къ товариществу малороссовъ.

Концертъ г. Шахламана въ смыслѣ исполненія прошелъ очень удачно и артистъ, вызывая въ публикѣ массу аплодисментовъ, долженъ былъ спѣть сверхъ программы много №№ «на бисъ».

А. Р.

*Корреспонденція изъ Вятки.* Можетъ быть, окажется не лишнимъ поговорить въ музыкальной газетѣ о нашемъ отдаленномъ краѣ, считающемся въ полной мѣрѣ захолустнымъ. А между тѣмъ сама Вятка, какъ увидите, довольно интересна по значительному развитію въ ней музыкальной жизни. Начнемъ съ того, что въ Вяткѣ есть свой концертный залъ. Много ли ихъ всѣхъ въ Россіи? Залъ этотъ построенъ на средства, собранныя любителями музыки и драмы, при чемъ 30,000-й капиталъ былъ погашенъ въ нѣсколько лѣтъ. Есть у насъ оркестръ любителей, есть хоръ, есть солисты и даже виртуозы. Но этого еще мало; надо знать въ чемъ проявляется ихъ дѣятельность, а для этого достаточно взглянуть на афиши нашихъ концертовъ и прочесть отзывы нѣкоторыхъ газетъ. Наши концерты, въ особенности когда ихъ устраиваетъ г. В. С. Васильевъ, чрезвычайно охотно посѣщаются публикой, такъ какъ въ этихъ случаяхъ и программа и исполненіе ея вполне удовлетворяютъ эстетическимъ требованіямъ публики. Изъ числа концертовъ послѣдняго сезона нельзя не отмѣтить двухъ, устроенныхъ г. Васильевымъ въ память нашихъ скончавшихся композиторовъ: Чайковскаго и Рубинштейна. Первый концертъ состоялъ весь изъ произведеній П. И. Чайковскаго, а именно: Коронаціонной кантаты «Москва» для хора, оркестра и солистовъ, пѣсни безъ словъ для оркестра, скрипичнаго концерта (исполнилъ г. Васильевъ уже во 2-й разъ въ Вяткѣ), «Думки» (исполнила на роялѣ г-жа В. А. Васильева). Нѣсколько романсовъ и оперныхъ арій исполнили г-жа З. Ф. Ратькова-Рожнова и П. Д. Фроловъ; они же были и солистами въ кантатѣ. Концертъ этотъ прошелъ при полномъ сборѣ (около 700 р.) и съ громаднымъ успѣхомъ. Въ оркестрѣ и хорѣ принимало участіе около 300 челов., подъ управленіемъ г. Васильева. Второй концертъ, въ честь А. Г. Рубинштейна, былъ исполненъ только двумя супругами Васильевыми съ участіемъ, въ трио, г. А. А. Рудольскаго. Въ программу вошли слѣдующія пѣснь: трио для скрипки, виолончели и фортепіано, соната для скрипки съ фортепиано, нѣсколько салонныхъ пѣсней для фортепіано соло, романсъ для скрипки въ перелож. Венявскаго, Левгинна въ переложеніи Сорэ. Затѣмъ были исполнены пѣснь для скрипки Бородина (Ноктюрнъ и Rêverie), Кюп (Сюита), Чайковскаго (вальсъ изъ серенады для струннаго оркестра въ переложеніи Ауэра для скрипки) и др.

Объ этихъ концертахъ въ свое время было много писано въ газетахъ и все хвалебномъ тономъ; но дѣло не въ похвалѣ, а въ томъ, что въ такомъ захолустѣ какъ Вятка находится сила, дающая возможность устраивать такіе незаурядные концерты. За послѣдніе 20 лѣтъ Вятка сильно прогрессируетъ, въ то время какъ ея сосѣдка, Казань, ушла назадъ, несмотря на дѣятельность отдѣленія Русскаго Музыкальнаго Общества съ такимъ крупнымъ артистомъ-художникомъ, какъ Орловъ-Соколовскій, во главѣ. Стоитъ только взглянуть на программы концертовъ въ Вяткѣ семи-



десятих годовъ и сравнить съ настоящимъ. Откуда же все это музыкальное богатство въ Вяткѣ? Оно результатъ трудовъ нѣсколькихъ горячихъ любителей искусства, изъ коихъ назовемъ: В. П. Аленицына \*), Н. Д. Дмитриева, З. Ф. Ратькову-Рожнову, В. С. Васильева, А. А. Рудольскаго и въ последнее время Н. А. Шубина, совместно съ Я. П. Поскребышевымъ (оба ученики Г. Васильева). Въ 1874 году въ Вяткѣ поселился Н. Д. Дмитриевъ (членъ окружнаго суда), замѣчательный пианистъ-виртуозъ и композиторъ романсовъ, который въ продолженіе 10 лѣтъ трудился на пользу искусства (въ 1884 году онъ переведенъ въ Таганрогъ, гдѣ и умеръ недавно). Плоды его трудовъ обильны и благотворны; онъ приучилъ мало по малу Вятскую публику, до сего времени не шедшую далѣе молитвы дѣвы, Монастырскихъ колоколовъ, фантазій Горня, Беера и т. д., слушать музыку серьезную; сумѣлъ привить въ средѣ мѣстныхъ музыкантовъ любовь къ камерной музыкѣ и потому серьезно изучать свои инструменты. Два вечера камерной музыки, данные имъ совместно съ И. Васильевымъ (скрипачемъ) и Рудольскимъ (виолончелистомъ) за годъ до выѣзда изъ Вятки, и прошедшіе съ успѣхомъ, были хорошииъ и нагляднымъ доказательствомъ плодотворности его труда. Дмитриевъ оставилъ по себѣ также хорошую память и какъ благотворитель, такъ какъ его концерты дали не мало средствъ нашему благотворительному обществу. Къ сожалѣнію Н. Дмитриевъ не занимался преподаваніемъ фортепианной игры и не оставилъ учениковъ; но зато подъ его руководствомъ воспитался и развился нашъ нынѣшній музыкальный дѣятель В. С. Васильевъ, который и продолжаетъ съ успѣхомъ дѣло своего наставника. Къ слову сказать, Г. Васильевъ представляетъ изъ себя не зауряднаго скрипача любителя, а артиста виртуоза на своемъ инструментѣ и съ этой стороны онъ не безызвѣстенъ и въ столицѣ, въ Вяткѣ же цѣлыхъ 15 лѣтъ остается незамѣнимымъ любимцемъ публики и необходимымъ участникомъ всякаго концерта.

\*) Умеръ 8 лѣтъ назадъ.

Редакторы: *А. В. Оссовскій.*  
*Ник. Финдейзенъ.*

Кромѣ того, онъ въ одномъ себѣ заключаетъ какъ бы цѣлую школу музыки, такъ какъ, кромѣ своего спеціального инструмента, скрипки, обучилъ и обучаетъ массу учениковъ на всевозможныхъ инструментахъ (не говоря уже о его оркестровомъ классѣ въ гимназій), причѣмъ большая часть всѣхъ его учениковъ были безплатными. Теперь въ лицѣ нѣкоторыхъ изъ своихъ учениковъ онъ имѣетъ своихъ послѣдователей; такъ напримѣръ Н. А. Шубинъ, который сумѣлъ въ бѣдной талантими средѣ своихъ родственниковъ и знакомыхъ развить такую любовь къ музыкѣ и ученію, что въ нѣсколько лѣтъ подъ его руководствомъ образовалось цѣлое общество, замѣчательно дружное и стройное, состоящее наполовину изъ его учениковъ. На общія средства были заведены хорошіе инструменты, приобретена довольно большая нотная бібліотека и сформированъ оркестръ, которымъ при участіи хора любителей, руководимаго Г. Поскребышевымъ, были даны два концерта въ прошломъ году и одинъ въ настоящемъ.

Концерты эти прошли съ полнымъ успѣхомъ и при хорошемъ сборѣ. Въ нихъ были исполнены нѣсколько номеровъ изъ классической литературы оркестра и хоры изъ русскихъ оперъ: «Жизни за Царя», «Игоря» и другихъ. Нельзя не пожалѣть только, что съ отъѣздомъ г. Шубина дѣла этого общества пошли хуже и даже рискуютъ совсѣмъ заглухнуть, если не будутъ поддержаны учителемъ своего организатора, т. е. г. Васильевымъ.

Впрочемъ, въ скоромъ времени предполагается къ открытію въ Вяткѣ музыкально-драматическое общество, но... можно задуматься, къ благо ли это? Ибо у всѣхъ еще на памяти «Вятскій музыкальный кружокъ», просуществовавшій очень немного и достигшій огромныхъ результатовъ анти-музыкальнаго свойства. Проектируемое общество, по мнѣнію одного компетентнаго лица, можетъ только тогда имѣть успѣхъ, когда главную дѣлью своей оно поставитъ распространеніе музыкальнаго образованія посредствомъ школы и когда во главѣ его будетъ стоять вліятельное лицо, и при томъ горячо преданное дѣлу. Иначе конецъ еще неоткрытаго общества можно предвидѣть уже теперь. S.

Издатель *Ник. Финдейзенъ.*

Дозволено цензурою С.-Петербургъ, 4 сентября 1895 года.

Тип. Н. Финдейзена, М. Морская, 9.



# Отъ Редакціи.

Въ виду поступающихъ въ Контору Редакціи требованій на «Русскую Музыкальную Газету» за 1894 годъ, Контора считаетъ своимъ долгомъ заявить, что годовые комплекты 1-го года изданія газеты совершенно разошлись. Осталось лишь, въ незначительномъ количествѣ экземпляровъ: 2-е полугодіе (№№ 7—12) ц. 75 коп. съ перес. 1 руб., которое можно получать только въ Конторѣ Редакціи (СПБ. Малая Морская № 9).

Во всѣхъ книжныхъ магазинахъ и на станціяхъ ж. д. находятся въ продажѣ слѣдующія книги:

К. В. Назарьева.

**П О Р Ы В Ъ**

очерки и эскизы, цѣна 1 р. 50 к.

Н. Д. Павловъ.

**„ Н Е О Б Ъ К Н О В Е Н Н Ы Е Р А С К Х Д З Ы „**

Цѣна 1 р. 25 к.

А. Молотовъ.

**„ О Т Г О Л О С К И 60-ХЪ Г О Д О ВЪ „**

Цѣна за 2 тома 2 р., за 1 томъ 1 р. 50 к.

Домбровский.

**„ С М Е Р Т Ъ „**

Этюдъ. Цѣна 1 р.

М. Гавалевичъ.

**„ Н О Ч Н А Я Б А В О Ч К А „**

и рассказы

Цѣна 1 р. 25 коп.

Отшельникъ.

**„ П Е Т Е Р Б У Р Г С К І Я Г А Д А Л К И „**

Цѣна 60 коп.

К. О. Щербинскій.

**„ В Ъ Х Х В Ъ К Ъ „**

комедія въ 4 дѣйств., въ стихахъ.

Цѣна 50 коп.

В. Щербинскій.

**„ В Ъ Ц А Р С Т В Ъ Ц У Х О В Ъ „**

рассказъ изъ міра преданій

Цѣна 20 к.

Выписываюіце изъ Ред. «Русской Музыкальной Газеты» пользуются уступкою 20% и пересылкою на счетъ издателя.



