

Издание 2-е.

Январь

# РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ

## ГАЗЕТА

ЕЖЕМЪСЯЧНОЕ ИЗДАНИЕ

(СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ).

18



95 Г.

ГОДЪ ВТОРОЙ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Н. Финдейзена, Малая Морская, 9.

1895.

743  
/ 0

# СОДЕРЖАНІЕ.

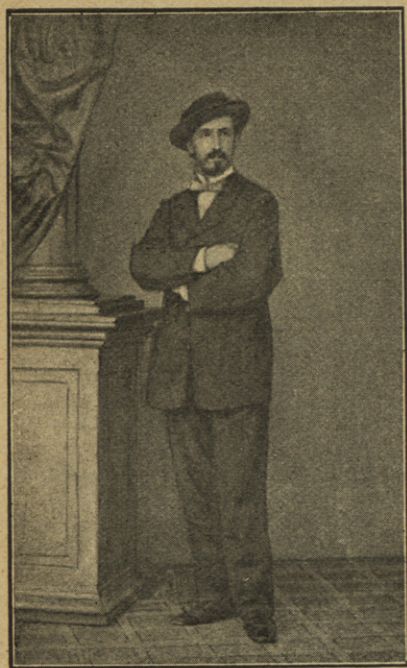
—(\*)—

	стр.
I. На новый годъ. Отъ Редакціи . . . . .	1
II. Милій Алексѣвичъ Балакиревъ (очеркъ его музыкальной дѣятельности Н. Финдейзена. . . . . Съ портретомъ М. А. Балакирева.	4
III. Trois moments musicaux (Воспоминанія о П. И. Чайковскомъ) В. Стровой . . . . .	20
IV. Письма А. Н. Строва къ его сестрѣ С. Н. Дютуръ (№№ 25—26) . . . . .	25
V. Глинкиана I Письма кн. В. Ө. Одоевскаго и Н. В. Кукольника по поводу дружъ романсовъ М. И. Глинки. . . . .	33
II Библиографія . . . . .	38
VI. О музыкальномъ воспитаніи юношества. (вступленіе). Статья Э. Эпштейна	39
VII. Къ портретамъ композиторовъ новой русской школы . . . . .	51
VIII. Хроника.—1) «Дубовскій». Новая опера Э. Ф. Направника.—2) <i>Концерты и опера</i> . Концерты И. Р. М. О.—Русскіе симфон. концерты. Концерты Н. Блейхмана.—Н. Ф.—Два духовныхъ концерта хора Архангельскаго. П. Веймарна.—2-й Бетховенскій вечеръ. А. Оссовскаго. Замѣтки о концертахъ и проч. . . . .	53
IX. Библиографія.—Музыкальный критикъ особаго рода.—Аренскій оп. «Рафаэль».—Риманъ, Г. Катехизисъ музыкальнаго диктанта. А. В. Оссовскаго. . . . .	64
X. Музыка въ провинціи. Корреспонденціи: изъ Кіева (Л. Гончарова) Рига (Е. Чехихина) и Харькова (Е. Б.) . . . . .	74
XI. Заграничная хроника. П. Е. Объявленія. <i>Приложенія</i> а) 1-й листъ «Мемуаровъ» Г. Берліоза. А. Оссовскаго. 2) 23 портрета композиторовъ новой русской школы въ разные эпохи изъ жизни (М. А. Балакирева, А. П. Бородина. Ц. А. Кюи. М. П. Мусоргскаго, Н. А. Римскаго-Корсакова).	

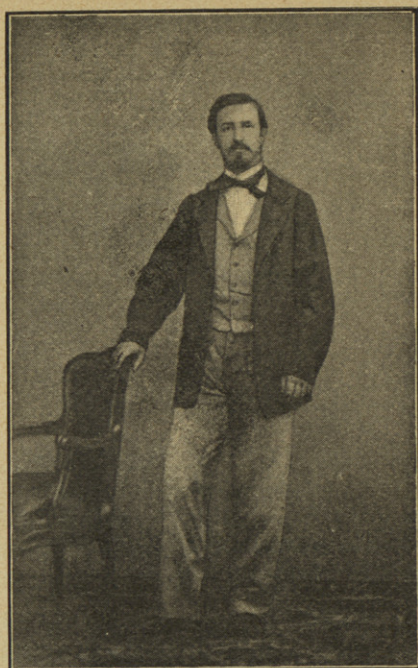
При настоящемъ № разсылается подписчикамъ бесплатное приложеніе Музык. календарь-альманахъ (съ иллюстраціями на 1895 годъ.







(1859)



(1860)

А. П. БОРОДИНЪ.

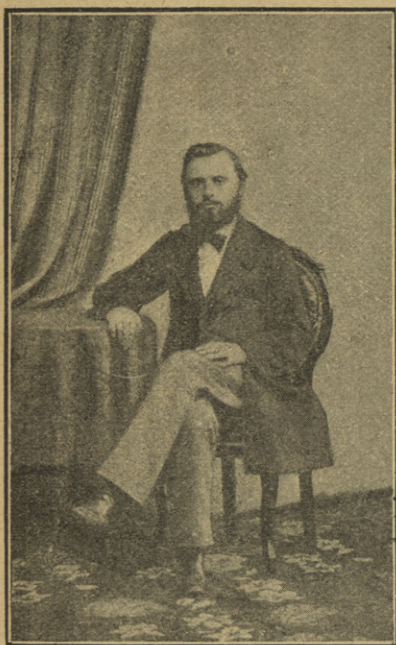


(1860)

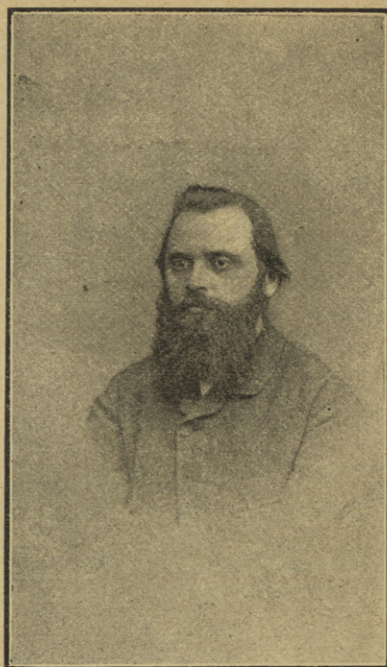


(1860)





(1858)



(1867)

**М. А. БАЛАКИРСКИЙ**

(род. 21 дек. 1836 г.).



(1867)



(1878)



(1861)



(1866)

Ц. А. КЮН

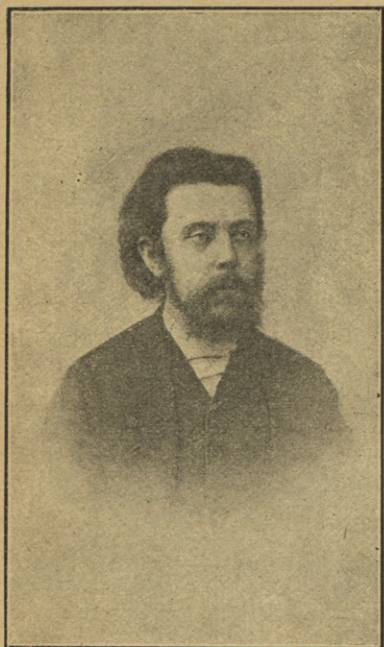
(род. 6 янв. 1835 г.)



(70 гг.)



(1893)



(1865)



(1873)

**Ж. П. ЖУКОВСКИЙ**

(род. 16 марта 1839 г. † 16 марта 1886 г.)



(1874)

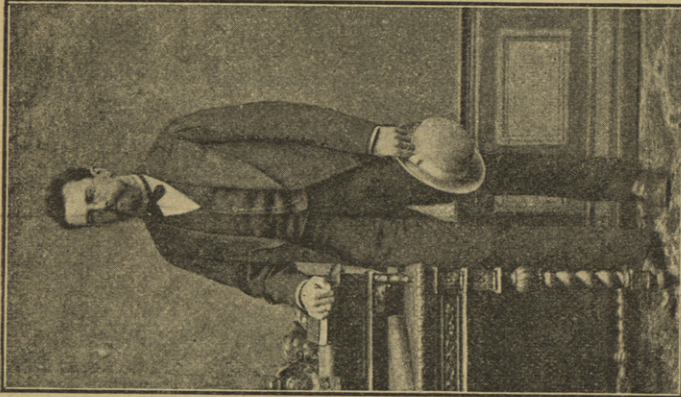


(конец 70 гг.)





(1871)



(1874)

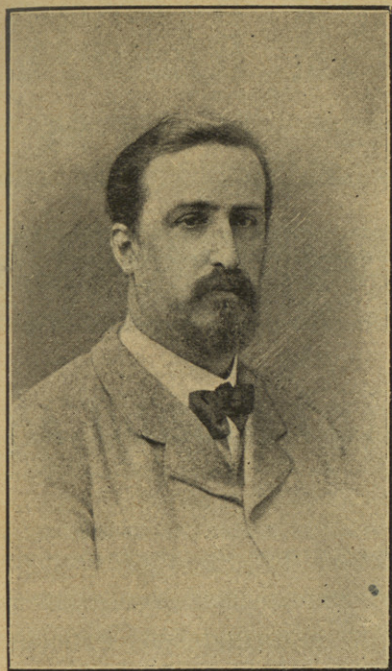


(1891)

**Н. А. РИЖСКИЙ-КОРСАКОВЪ**

(родъ 6 марта 1844 г.)





(1871)

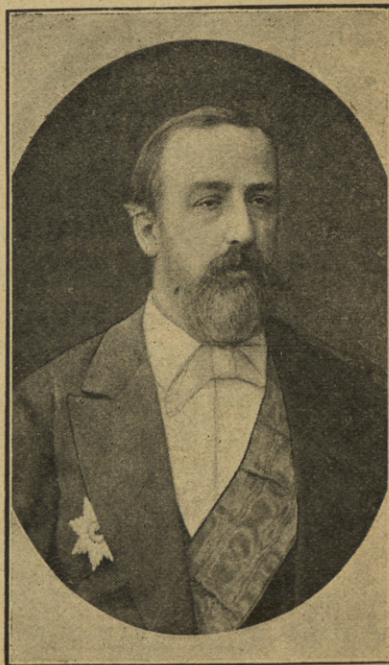


(1872)

А. П. БОРОДИНЪ.



(кон. 70 гг.)



(1885)



## РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА

№ 1.

ВТОРОЙ ГОДЪ.

1895.



## НА НОВЫЙ ГОДЪ.

Существуетъ старый обычай: съ наступленіемъ каждаго новаго года, приносить поздравленія и пожеланія своимъ ближнимъ. Этотъ обычай укоренился и въ печати, и здѣсь роль ближняго исполняютъ читатели (а иногда главнымъ образомъ *подписчики*), — ихъ поздравляютъ, имъ сулятъ всякія блага, въ числѣ которыхъ не послѣднее мѣсто занимаютъ тѣ улучшения и тѣ прелести, которыя ожидаютъ читателей въ наступающемъ году изданія.

Не знаемъ—сколько *у насъ* настоящихъ, искреннихъ ближнихъ, которые вѣрятъ тому, чему и мы вѣримъ, которые надѣются на то же, на что уповаешь и редація. Журналъ спеціальныи, а тѣмъ болѣе имѣющій дѣло съ областью искусства, поставленъ въ совершенно иныя условія, нежели обычная періодическая печать. Въ искусствѣ, а особенно въ музыкѣ, то же, что и по пословицѣ—«что ни колокольня, то новый законъ»,—что ни те-

атръ, скажемъ мы, то новая публика, что ни музыкантъ—новое мнѣніе, другое убѣжденіе, или... предубѣжденіе.

Цѣлой массой вопросовъ можно это подтвердить. Отчего ни одинъ, до сихъ поръ, у насъ журналъ, посвященный искусству, не выдержалъ равнодушія публики? Отчего хорошіе концерты остаются безъ посѣтителей, а какая либо пустяшная итальянская опера, или восхваленный виртуозъ (кто бы онъ ни былъ: піанистъ, пѣвецъ, или инструменталистъ), привлекаютъ постоянно толпу? Почему на русской оперной сценѣ царствуютъ бездарныя иностранныя оперы, а родныя русскія произведенія изгнаны или изгоняются? Почему—если Русское Музыкальное общество составляетъ концертъ изъ болѣе слабыхъ произведеній Рубинштейна—зало полно и публика рукоплещетъ, а когда въ Русскихъ симфоническихъ концертахъ чествуютъ память того же художника и въ составъ программы вечера входятъ его *лучшія* сочиненія—публики нѣтъ? Отчего бездарность и ложь торжествуютъ, а разумное слово встрѣчается или протестомъ, или молчаніемъ? Отчего все это происходитъ? Не доказываетъ ли все это, что *правда* со-

тоить лишь въ томъ, что нѣтъ общаго, цѣльнаго убѣжденія, а у каждаго свой предразсудокъ, свой аршинъ, часто не вывѣренный? Не доказываетъ ли все это какъ далеки мы еще отъ истины, что еще много осталось закоренѣлыхъ ошибокъ и предубежденій? ..

Мы не начнемъ новаго года, *второго года нашего изданія*, цѣлымъ рядомъ обѣщаній. Старый годъ кончился—въ немъ (особенно у насъ) было не мало ошибокъ, промаховъ, — мы будемъ благодарны нашимъ читателямъ, если сами они не отнесутся къ нимъ слишкомъ строго, слишкомъ пристрастно... Быть можетъ Новый Годъ принесетъ исправленіе ошибокъ, дастъ возможность исполнить то, что лежитъ въ задачахъ «Русской Музыкальной Газеты»: *служить русскому искусству, давать по возможности больше матеріаловъ для его исторіи и честно относиться къ современному движенію музыки въ Россіи...*

Съ Новымъ Годомъ, читатели! Пусть Новый Годъ сотретъ хотя нѣсколько старыхъ, закоренѣлыхъ ошибокъ, предубѣжденій, пусть онъ дастъ побольше правды и свѣта въ жизни искусства!

Редакція.



## Милій Алексѣевичъ БАЛАКИРЕВЪ.

(Очеркъ его музыкальной дѣятельности).

Посвящаемъ настоящій біографическій очеркъ одному изъ замѣчательныхъ русскихъ музыкальных дѣятелей недавняго прошлаго, — М. А. Балакиреву, который какъ композиторъ, искренній и глубокій представитель «русланизма», какъ одинъ изъ основателей новой русской музыкальной школы и славный боецъ въ минувшую борьбу за національное искусство, — представляетъ изъ себя одну изъ интереснѣйшихъ музыкальных личностей. До сихъ поръ, какъ всегда у насъ, отсутствовалъ болѣе или менѣе подробный очеркъ его жизни, а потому давно пора исправить, хоть до нѣкоторой степени, эту ошибку.

### I.

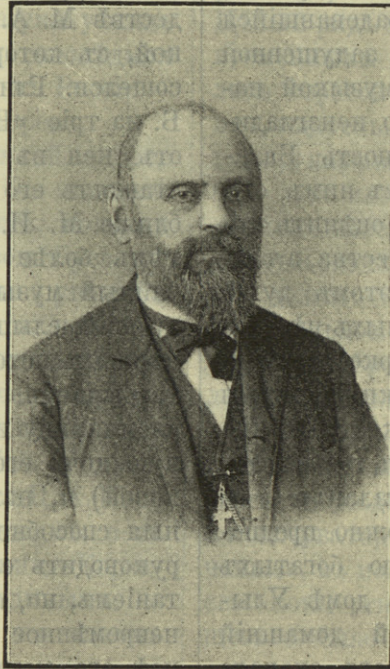
Милій Алексѣевичъ Балакиревъ родился въ Нижнемъ-Новгородѣ 21 Декабря 1836 г. Дѣтство свое онъ провелъ въ домѣ знаменитаго въ свое время панегериста Моцарта А. Д. Улыбышева (1795 — 1858), въ Нижнемъ-Новгородѣ.

По свидѣтельству одной близко знающей его особы, въ Балакиревѣ уже съ четырехлѣтняго возраста была замѣтна склонность къ музыкѣ. Слышанные имъ мотивы, онъ старался подобрать на фортепіано и, во всякомъ случаѣ, склонность его къ музыкѣ была настолько очевидна, что его мать, знавшая музыку, стала съ ребенкомъ заниматься,

руководя его первыми шагами при обучении игрѣ на фортепiano, а затѣмъ, вѣроятно не надѣясь на личныя силу и способность, поѣхала съ мальчикомъ въ Москву, гдѣ ему стали давать уроки музыки уже музыкантъ, хорошо знавшій свое дѣло.

Вѣроятно, эти занятія музыки не продолжались долго, т. к. М. А. былъ помѣщенъ въ Нижегородскій дворянскій институтъ, а затѣмъ перешелъ въ Казанскій Университетъ, который окончилъ, по математическому факультету, 18 лѣтъ, въ 1855 году. Но вообще музыку Балакиревъ не оставялъ; это показывается уже тѣмъ, что, пріѣхавъ 1855 г. въ Петербургъ, онъ привезъ совсѣмъ готовую фортепiанную фантазію на мотивы тріо «Не томи родимый», изъ «Жизни за Царя» Глинки. Балакиревъ пріѣхалъ сюда почти сформированнымъ музыкантомъ, или, во всякомъ случаѣ, уже носившимъ въ себѣ всѣ планы его будущихъ музыкальныхъ дѣйствій. Въ домѣ Улыбышева Б. познакомился съ произведениями европейскихъ классиковъ, преимущественнаго же съ Моцартомъ, «новая біографія» котораго уже была Улыбышевымъ издана и готовилась къ печати его книжка противъ Бетховена. Нѣтъ сомнѣнія, что и музыку Глинки («Руслана» онъ врядъ ли зналъ еще тогда) онъ узналъ также благодаря покойному дил-

летанту, такъ какъ въ своемъ сочиненіи «*Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*» — этотъ «русскій меломанъ изъ захолустныхъ помѣщиковъ», какъ справедливо назвалъ Улыбышева г. Ларошъ, — высоко ставилъ Глинку, говоря, что «Жизнь за Царя», «одно изъ величайшихъ произведеній нашего столѣтія, одинъ изъ наиболѣе рѣшительныхъ шаговъ впередъ драматической музыкѣ вообще». И если



М. А. Балакиревъ  
(современный портретъ).

молодой Балакиревъ не заразился моцартизмомъ, которымъ, несомнѣнно, дышала Улыбышевъ, то, быть можетъ, послѣдній, хотя нѣ сколько способствовалъ скорѣйшему уразумѣнію поэтическихъ красотъ музыкальнаго генія Глинки. Да, къ тому же, старый дипломатъ \*) Балакирева познакомилъ и самимъ Глинкой. Но объ этомъ ниже.

Мнѣ кажется, что слѣдуетъ обратить также вниманіе на другой источникъ музыкальнаго дарованія Балакирева — любовь его къ музыкѣ въ народномъ духѣ. Дѣтство свое и первую юность М. А. провелъ въ Нижнемъ-Новгородѣ и въ родовомъ помѣстьѣ Улыбышева — *Лукинѣ*, т. е. въ деревнѣ. Нужно припомнить, также, что изданный Балакиревымъ въ 1866 году *сборникъ* русскихъ народныхъ

\*) А. Д. Улыбышевъ служилъ въ Министерствѣ Иностранныхъ Дѣлъ и едва не сдѣлался посланникомъ. Ему даже предлагали, по смерти Грибоѣдова, занять его дипломатическую постъ въ Персін.

пѣсенъ составленъ, главнымъ образомъ, изъ напѣвовъ *Нижегородской* губерніи, т. е. окрестностей того мѣста, гдѣ родился и провелъ свое дѣтство Балакиревъ. Другія пѣсни записаны имъ изъ смежныхъ съ Нижегородской губерніяхъ—Симбирской и Тамбовской (остальныя—Тульской, Псковской и др.—были, вѣроятно, сообщены). Такимъ образомъ Балакиревъ какъ бы жилъ съ народной пѣсней, дышалъ тѣмъ же воздухомъ, какъ и крестьянинъ, радовавшійся и плакавшій въ своей задушевной пѣснѣ. Это родство съ музыкой народнаго склада положило неизгладимую печать на дѣятельность Балакирева—онъ сблизился съ нимъ, онъ могъ скорѣе понять и оцѣнить сокровища народнаго творчества, а также создавать вещи въ этомъ духѣ, въ этой сферѣ національныхъ пѣсенъ. Первая попытка въ оркестровымъ сочиненіи была опять таки «фантазія для фортепіано съ оркестромъ на *русскія темы*». Наконецъ третья сторона Б.—оркестровый талантъ.

Не безъ основанія можно предположить, что, по обычаю богатыхъ баръ того времени, и въ домѣ Улыбышева находился свой домашній оркестръ. Если Балакиревъ сначала прислушивался къ оркестровому ансамблю, а затѣмъ и самостоятельно сталъ управлять имъ, то нѣтъ ничего удивительнаго, что при его замѣчательной любознательности къ выдающимся произведеніямъ, а также превосходнымъ музыкальнымъ способностямъ, онъ скоро понялъ суть и важность оркестровки, и мало по малу доказалъ свой талантъ на дѣлѣ. И такъ—юность, проведенная имъ въ провинціи и, главнымъ образомъ, въ деревнѣ, поселила въ немъ, помимо природнаго музыкальнаго дарованія, любовь въ Глинкѣ, народнымъ

пѣснямъ и дала ему способность оркестровки. Все это проявилось на дѣлѣ: онъ поѣхалъ въ Петербургъ (о чемъ уже было сказано выше) съ двумя фантазіями: *оркестровой*, на народныя темы и *фортепіанной* (съ оркестромъ) на тріо изъ «Жизни за Царя».

## II.

Балакиревъ пріѣхалъ въ Петербургъ вмѣстѣ съ Улыбышевымъ, въ концѣ Декабря 1855 года. На Рождествѣ М. А. познакомился съ Глинкой, съ которымъ онъ скоро близко сошелся. Глинка слышалъ фантазію Б. на тріо «Не томи родимый», былъ отъ нея въ восхищеніи и часто заставлялъ его играть эту пьесу. Чѣмъ ближе М. И. узнавалъ Балакирева, тѣмъ болѣе вѣрилъ въ его чрезвычайный музыкальный талантъ. Слѣдующій, слышанный мною изъ достовѣрныхъ источниковъ, фактъ это подтверждаетъ. Глинка обожалъ свою племянницу и крестницу Олю (покойную дочь его сестры Л. И. Шестаковой) и, находя въ ней музыкальныя способности, намѣревался самъ руководить ея музыкальнымъ воспитаніемъ, но, при этомъ, высказывалъ непремѣнное желаніе, чтобы въ случаѣ его смерти—его мѣсто занялъ М. А. Балакиревъ.

Въ Публичной Библіотекѣ (въ Спб.) хранится автографъ Глинки: «*Народный Испанскій Маршъ*», на немъ, рукой М. А. Балакирева, сдѣлана слѣдующая приписка:

«Тема увертюры, данная Михаиломъ Ивановичемъ Глинкой 26 Апрѣля 1856 года. Она въ 1-й разъ должна быть въ оркестрѣ въ *unisono* по его приказанію».

Глинка привезъ этотъ мотивъ, въ собраніи другихъ, изъ Испаніи и подарилъ его Б., даже, очевидно, совѣтовался съ нимъ относительно сочи-



ненія пьесы на эту тему. И дѣйствительное, въ послѣдствіи этотъ мотивъ былъ разработанъ Б. въ формѣ увертюры, которая теперь пользуется извѣстностью. Близость Глинки, слѣдовательно, еще усилила любовь М. А. къ творцу «Руслана»; Б. позналъ эту оперу и сталъ однимъ изъ первыхъ проповѣдниковъ величія ея музыки.

Замѣчательно, что автографъ былъ подаренъ Глинкой Балакиреву—наканунѣ отъѣзда М. И. въ Берлинъ—27 апрѣля 1856 г. Глинка уже уѣхалъ за границу. Быть можетъ послѣдняя мысль о музыкѣ Глинки въ Россіи—была надежда на Балакирева.

Одновременно съ Глинкой, а быть можетъ и черезъ него, Б. познакомился съ Даргомыжскимъ, который въ то время ставилъ свою Русалку. Балакировъ чрезвычайно уважалъ Даргомыжскаго и былъ съ нимъ въ очень дружественныхъ отношеніяхъ. Но едвали не большее значеніе имѣетъ встрѣча (на одномъ изъ вечеровъ у тогдашняго инспектора Спб. Университета—А. И. Фицтума) съ Ц. А. Кюи, затѣмъ съ М. П. Мусоргскимъ, а въ 60 годахъ съ Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ и покойнымъ Бородинымъ.

Читатели уже знаютъ въ какомъ положеніи находилась музыкальная жизнь М. А. въ первый годъ его пріѣзда въ столицу. Когда къ нему присоединись Кюи и Мусоргскій—болѣе Балакирева новички въ этомъ искусствѣ, — и когда увидѣли эти юноши, что между ними есть нѣчто общее, есть звено, скрѣпляющее ихъ музыкальныя направленія—тогда всѣ втроемъ принялись изучать музыку. Стасовъ въ своей статьѣ «Наша музыка за послѣднія 25 лѣтъ» говоритъ, что «у Балакирева была всегда такая необыкновенная жадность узнавать все, что появляется въ музыкѣ новаго, какую наврядъ ли мож-

но указать у какого-нибудь другого музыканта». Сюда нужно присоединить еще тѣ познанія, которыя М. А. добылъ въ юности, находясь въ домѣ богатаго любителя музыки—Улыбышева. Тогда станетъ понятнымъ, почему руководителемъ кружка былъ М. А., не смотря на то, что, напр., Кюи былъ нѣсколько старше его. Но Б. обладалъ какой то чрезвычайной способностью анализировать скоро и вѣрно музыкальныя сочиненія. Цѣлый рядъ мастеровъ прежнихъ и современныхъ композиторовъ подверглись строгой критикѣ; Б. разбиралъ ихъ, тщательно пересматривалъ партитуры, указывалъ на техническое строеніе того или другого произведенія и дѣлалъ выводы; учась самъ — онъ училъ и своихъ товарищей. Только послѣ долгаго изученія установилось музыкальное вѣроисповѣданіе этого кружка, вѣроисповѣданіе,—въ началѣ—общее, положительное и искреннее.

Въ концѣ 50 годовъ было основано Русское Музык. Общ., уставъ котораго былъ утвержденъ 1 мая 1859 г. (а скоро и консерваторія въ С.-Петербургѣ), начавшее, въ ноябрѣ того же года давать свои концерты. Направленіе этого общества было извѣстно и этому строгому, безвозвратному консерватизму должны были противустать Балакиревъ и его партія. Но не одной Консерваторіи — въ этоже время Сѣровъ, благодаря своимъ дружественнымъ сношеніямъ съ Рих. Вагнеромъ, а также внимательному изученію его всѣхъ извѣстныхъ въ то время произведеній, сталъ исповѣдывать, отчасти справедливо, но во многомъ чрезвычайно ошибочно (поклоненіе такой слабой музыкальной драмѣ, даже лишенной вообще Вагнерской красоты, — какъ напр. «Тангейзеръ» — просто необъяснимо. Удивительно, что и Листъ впалъ въ ту же самую

ошибку) — исключительно культ Вагнера, носившаго въ основѣ своей много ложного, невѣрнаго и неискренняго. Балакиревскій кружокъ сгруппировался на совершенно противоположномъ концѣ и центромъ своимъ избралъ Глинку (и въ особенности его «Руслана»), а затѣмъ Даргомыжскаго, съ его послѣдней оперой — «Каменнымъ Гостемъ». Но останавливаться *только* на этихъ художниковъ — было бы крайней односторонностью. Напротивъ — среди прежнихъ мастеровъ оказались гени, которыхъ любить и которымъ поклонялся Балакиревскій кружокъ — Бетховень, Бахъ, Фр. Шубертъ, а также Веберъ; другіе же старики пользовались его симпатіей лишь настолько, насколько въ нихъ было живого, не отзывающаго исключительно мертвенностью, париками и минуэтами. За то изъ новѣйшихъ художниковъ запада вошли, главнымъ образомъ, тѣ, которыхъ консерваторія чуралась и продолжаетъ чураться едва ли не до сего дня: это Листъ и Берліозъ; Шумана (участвовавшаго въ этомъ триумvirатѣ современныхъ боговъ кружка) зато ненавидѣлъ Сѣровъ и опять таки не справедливо, не умѣя оцѣнить всего вдохновенія, всей прелести шумановской музыкальной поэзіи, часто глубокаго смысла и даже ѣдкаго остроумія, заключеннаго во многихъ его произведеніяхъ: музыкальныхъ и критическихъ. Въ этомъ отношеніи должно было-бы возвысить Шумана надъ Вагнеромъ, который, не смотря на свои красоты, не смотря на дивный колоритъ, во многихъ отношеніяхъ, былъ грубѣе Шумана, заключалъ въ себѣ не мало пошлости и еще больше неискренняго творчества.

Таково было вѣроученіе молодого кружка и въ то время, какъ къ не-

му присоединились авторы (въ послѣдствіи) «Псковитянки» и «Князя Игоря». И это вѣроученіе было причиной раздора среди всего тогдашняго музыкальнаго міра (въ Петербургѣ, т. к. музыкальная жизнь въ провинціи едва ли и зарождалась). Но не только это одно заставляло всѣхъ каркать и шипѣть на кружокъ — если бы онъ остался *только* «кружкомъ» (хотя и самый фактъ его существованія уже имѣетъ значеніе), то горькихъ слезъ и желчныхъ нападокъ уменьшилось бы болѣе, нежели на половину. Не въ этомъ вся сила. Дѣло въ томъ, что изъ «кружка» постепенно образовалось нѣчто необычайное, сильное мощное — это была «*новая русская школа*». Простить того небывалаго скопленія выдающихся талантовъ, вышедшихъ изъ этой школы почти заразъ — простить этого противники не могли.

Однимъ изъ главныхъ и первыхъ основателей «новой русской школы», долженъ считаться М. А. Балакиревъ. Онъ, съ безпримѣрной энергіей, работалъ для нея, боролся за нее и старался распространить, исполненіемъ въ концертахъ, все то, что было ему и его кружку дорого.

III.  
Неразрывно съ созданіемъ новой русской школы связана и композиторская дѣятельность Балакирева. Здѣсь онъ является настоящимъ представителемъ школы. Художникъ, носившій глубокой національный отпечатокъ, тонкій гармонистъ и при всемъ этомъ талантливый оркестраторъ — вотъ основныя стороны его дарованія. Потомству и исторіи принадлежитъ полная и безпристрастная оцѣнка всѣхъ его произведеній. Но здѣсь должно сказать о главныхъ изъ нихъ, изъ которыхъ, къ сожалѣнію, не всѣ изданы до сихъ поръ.

Читатели знают уже о двухъ фантазіяхъ Балакирева, привезенныхъ имъ изъ Нижняго-Новгорода. Послѣ нихъ, первымъ изъ инструментальныхъ произведеній, явилась «Увертюра на три русскія темы» (1858), извѣстная всеѣмъ русскимъ музыкантамъ, талантливая по своей прелестной, свѣжей обработкѣ. Это чудесный pendant къ «Камаринской» Глинки и оркестровымъ фантазіямъ Даргомыжскаго. Затѣмъ идетъ цѣлый рядъ романсовъ, изъ которыхъ многіе полны поэзіи и красоты, а нѣкоторые носятъ вполне національный колоритъ. Между послѣдними «Пѣснь Селима» и «Грузинская пѣсня» выдержаны въ восточномъ стилѣ.

Но все же—въ инструментальной музыкѣ Б. является настоящимъ мастеромъ. Сюда относятся его увертюра и антракты къ «Лиру» (1858—1861), увертюра «1000 лѣтъ», фортепіан. фант. «Исламей» и гениальная «Тамара», не говоря о двухъ оркестровыхъ увертюрахъ (Чешская и на тему испанскаго марша, о которой было говорено выше). Къ сожалѣнію вся музыка къ Шекспировскому «Лиру» до сихъ поръ неиздана. Нынѣшнее поколѣніе музыкантовъ совершенно незнакомо съ этимъ произведеніемъ Б., которое, въ свое время, вызывало не мало споровъ, похвалъ и порицаній; было бы крайне желательно, чтобы въ недалекомъ будущемъ и это произведеніе появилось бы въ программахъ «Русскихъ симфоническихъ концертовъ». Это было бы заслугой съ стороны учредителей этихъ собраній. Здѣсь же я долженъ ограничиться слѣдующей выпиской программы этой музыки изъ статьи В. Стасова («Наша музыка»):

Увертюра къ «Лиру» — великолѣпная поэма. Здѣсь нарисована дикая эпоха и полу-варварскій дворъ Лира, и на этомъ фонѣ является величавая фигура бѣднаго старика Лира съ великою

любящею душою, непонятнаго и оттолкнутаго двумя дочерьми. Въ самой серединѣ увертюры предстаетъ Лиръ съ шеманищимъ своимъ страданіемъ, среди свирѣпой бури въ полѣ, подъ громомъ и молніями. Подъ него — кроткій, любящій и преданный образъ Корделии. Въ концѣ увертюры трогательная смерть страдальца. Антракты прибавляютъ нѣсколько чертъ къ этой картинѣ: ссоры и вражда двухъ сестеръ, придворный ширъ, шествіе всего двора, съ пластическими изображеніями всеѣхъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, битва и, наконецъ, апоэозъ Лира—вотъ ихъ содержаніе.

Увертюра «1000 лѣтъ» болѣе извѣстна музыкантамъ; къ тому недавно появилась въ печати партитура этого произведенія, которое было написано въ виду приближавшагося тогда (1862 г.) торжества 1000-лѣтія Россіи.

Что касается «Исламея», (соч. 1869 г.) то къ сожалѣнію, еще далеко не все оцѣнили и поняли эту дивную, замѣчательную фантазію. Болѣе всего здѣсь виноваты піанисты, слишкомъ мало положившіе труда, чтобы распространить это произведеніе, которое такъ обожалъ Листъ и которое онъ такъ рекомендовалъ своимъ ученикамъ.

Но лучшимъ и замѣчательнѣйшимъ произведеніемъ Б. справедливо считается его гениальная фантазія для оркестра, на сюжетъ поэмы Лермонтова: «Тамара». Это созданіе вполне самобытное, полное такого совершеннаго вдохновенія, какъ и лучшія изъ симфоническихъ поэмъ великаго Фр. Листа. Глубокая и нѣжная страсть, дивный восточный колоритъ, поэтичнѣйшая гармонія и чарующая оркестровка—все это придаетъ этому созданію исключительное положеніе, дѣлаютъ его принадлежащимъ къ произведеніямъ высшаго порядка. «Тамара» была начата М. А. еще въ 1867 г., но затѣмъ долгое время оставалась неоконченною. Окончаніе ея было вызвало Л. И. Шестаковой, любившей это произведеніе и старавшейся подвинуть автора къ окончанію \*). Это и было со-

\*) Въ этомъ отношеніи любопытно слѣдующее письмо Балакирева, адресованное Л. Шестаковой: «Я счастливъ, что

вершено М. А. уже въ 1882, когда оно, вскорѣ послѣ этого, было исполнено подъ его личнымъ управленіемъ въ концертѣ 7-го марта 1883 г.

Размѣры настоящей статьи не позволяютъ вдаваться въ подробности и лишаютъ меня возможности привести отзывы Сѣрова и другихъ критиковъ о произведеніяхъ Б. Но ничто не мѣшаетъ сдѣлать это въ другое время, при другомъ удобномъ случаѣ.

#### IV.

*Биографическій* очеркъ еще далеко не полонъ—въ немъ есть еще крупный пробѣлъ: обо всей остальной дѣятельности и жизни Балакиревъ (начиная съ 60 гг.) еще не было говорено. Съ основаніемъ музыкальнаго кружка вся дѣятельность М. А. получила особенную, важную фізіономію. Онъ сталъ сильнымъ и значительнымъ представителемъ русскаго національнаго искусства, онъ сталъ во главѣ борющейся партіи противъ консерватизма. По его мысли и благодаря его стараніямъ была открыта извѣстная Безплатн. музык. школа.

Въ своихъ автобіограф. запискахъ Г. Я. Ломакинъ (1812—1885) вспоминаетъ, что «въ 80-хъ годахъ онъ часто видался съ М. А. Балакиревымъ, В. В. Стасовымъ и А. Н. Сѣровымъ. Разговоръ обыкновенно шель у нихъ о музык. прогрессѣ... М. А. Балакиревъ проводилъ мысль *открыть безплатную музык. школу*, гдѣ роль его была бы управлять оркестромъ, а Ломакина—хоромъ». Скоро (11 марта 1862 г.) въ залѣ Дворянскаго собранія въ пользу открытія «Безпл. музык. школы» былъ данъ

на этотъ разъ, въ день вашего ангела, могу вамъ поднести изданную партитуру и 4-хъ ручное переложеніе «Тамары». Наконецъ, это многолѣтняя мечта перешла въ дѣйствительность, благодаря вамъ и вашему сильному желанію—на меня очень подѣйствовала ваша просьба нѣсколько лѣтъ тому назадъ и тѣ, которые признають за «Тамарой» значеніе въ искусствѣ, должны поблагодарить за нее васъ». (Л. Шестакова «Мои вечера»—въ Ежегодникъ Импер. Театровъ—сез. 1893—94 гг. 2-я книга приложений).

Ломакинымъ—концертъ, съ участіемъ хора гр. Шереметева, и уже черезъ 7 дней—18 марта—было объявлено объ открытіи этого учрежденія. Исторія (первое 25-лѣтіе) этой школы описано Стасовымъ въ его статьѣ: «Двадцатипятилѣтіе Безплатной музык. школы» (Истор. Вѣстн. 1887 г.).

Съ февраля 1868 г. управленіе школой принялъ на себя Балакиревъ и концерты его 1869—1872 гг. занимаютъ важное мѣсто въ его дѣятельности. Онъ исполнялъ самыя замѣчательныя произведенія западныхъ композиторовъ, а также всѣ новыя композиціи своихъ товарищей по кружку. Но еще раньше этого, въ жизни М. А. было нѣсколько важныхъ моментовъ, которые, какъ бы подготавливали его къ концертамъ безплатной школы.

На Рождествѣ 1865 г. М. А. отправился въ Прагу, чтобы наблюдать за постановкою «Руслана» на Чешскомъ театрѣ и дирижировать на его первыхъ представленіяхъ. Это дѣло было уже раньше подготовлено сестрой Глинки; въ Петербургѣ съ напряженіемъ слѣдили за успѣхомъ предпріятія. Цѣлый рядъ писемъ М. А. (которые публиковать еще преждевременно) показываетъ—какого труда стоило ему добиться тщательной постановки такого сложнаго произведенія, каковъ «Русланъ». Особенно тормозилъ дѣло чешскій композиторъ Сметана, старавшійся всевозможными интригами затянуть дѣло. Но, благодаря энергіи Б. и помощи многихъ чешскихъ артистовъ—3 февраля (нов. ст.) 1867 г. состоялось, съ большимъ успѣхомъ, первое представленіе «Руслана». Крики «слава» оглашали чешскій національный театр; «вызовамъ петроградскаго капельника» \*) не было конца. Балаки-

\*) Капельмейстеръ.

ревъ первый познакомилъ Европу съ настоящимъ «Русланомъ», И въ исторіи русской музыки это заслуга не малая.

Въ томъ же 1867 г. въ Петербургѣ былъ съѣздъ представителей славянскихъ націй. Въ честь славянскихъ гостей былъ устроенъ концертъ, которымъ управлялъ М. А. Балакиревъ. Кромѣ романсовъ Глинки и Балакирева въ этомъ концертѣ были исполнены слѣдующія оркестровыя пьесы: 1) Камаринская—Глинки 2) «Козачекъ» — Даргомыжскаго; 3) Уверт. на чешскія темы—Балакирева (для этого конц. написанная); 4) Сербская фантазія—Р.-Корсакова; 5) Фантазія Листа и 6) арія Монюшки. Чехи привезли изъ Праги и подали М. А. передъ 2-мъ отдѣленіемъ — дирижерскую палочку изъ слоновой кости. Внизу выпуклыми буквами было написано: Прага 1867 \*). Выше на ручкѣ: Пушкинъ—Глинка. Затѣмъ къ верху шли имена всѣхъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ оп. «Русланъ и Людмила». На ящикѣ мозаичной работы былъ вырѣзано: «Славянскому умѣльцу \*\*\*) М. А. Балакиреву». Въ томъ же концертѣ Б. былъ поднесенъ роскошный лавровый вѣнокъ, перевитый золотыми лентами, перехваченный рѣзнымъ золотымъ аграфомъ, съ портретомъ Глинки и надписью: «М. А. Балакиреву, 12 мая 1867 г.».

Слѣдствіе всѣхъ этихъ триумфовъ Б. было для него чрезвычайно важно. Во первыхъ публика узнала ближе одного изъ талантливыхъ своихъ музыкантовъ, а затѣмъ — Русское Музыкальное Общ., вслѣдствіе выхода изъ нея А. Рубинштейна, сочла необходимымъ пригласить въ дирижеры (одновременно съ Берліозомъ) М. А.

Концерты Б. отличались, кромѣ художественнаго исполненія, тщательно обдуманной программой, новизной исполняемыхъ произведеній и присутствіемъ въ программахъ многихъ лучшихъ русскихъ композицій. Два сезона Б. управлялъ концертами Р. М. О., но затѣмъ, нѣкоторыя неблагоприятныя (со стороны дирекціи этого общества) обстоятельства заставили М. А. уйти въ апрѣлѣ 1869 г. Между прочимъ, Берліозъ писалъ В. Стасову объ этомъ обстоятельстве: «Я получаю письма изъ Россіи и Германіи, гдѣ съ меня требуютъ вещей невозможныхъ. Хотятъ, чтобы я сказалъ много хорошаго про одного нѣмецкаго артиста (Зейфрица), но съ тѣмъ, чтобы я худо отзывался объ одномъ русскомъ артистѣ (Балакиревъ), который, напротивъ, имѣетъ право на величайшія похвалы»...

Тогда, еще съ большей энергіей, предпринялъ Балакиревъ концерты въ пользу бесплатной школы, о которыхъ было говорено выше. 30 мая 1869 г. въ Бесплатной школѣ было торжественное собраніе, въ которомъ чествовался М. А. Ему были поднесены адресъ, серебрянный вѣнокъ и серебрянная груша, а также было произнесено нѣсколько рѣчей. — До 1872 г. М. А. управлялъ этими концертами, когда онъ, по разстроенному здоровью, долженъ былъ удалиться, на нѣкоторое время, отъ всѣхъ музыкальныхъ дѣлъ, а въ 1871 г. сложилъ съ себя званіе Директора школы.

Лишь въ 1881 г. М. А. снова является дѣятельнымъ руководителемъ школы, а затѣмъ и дирижеромъ ея концертовъ. Первый концертъ состоялся 15 февраля 1882 г. и Б. кромѣ нѣсколькихъ вѣнковъ и подношеній, былъ прочитанъ слѣдующій адресъ:

\*) Годъ постановки въ Прагѣ «Руслана».

\*\*) Художнику.

«Создатели русской музыки, Глинка и Даргомыжский, еще в дни первой вашей молодости, признали въ васъ своего преемника и продолжателя. Многолѣтнюю свою дѣятельностью вы осуществили ихъ ожиданія. Собственными высокими созаніями и благотворнымъ вліяніемъ на современное музыкальное наше поколѣніе, вы, во главѣ даровитыхъ товарищей, упрочили за русскою музыкальною школою такое самобытное и народное значеніе, которое громко призвано и у насъ на родинѣ, и среди высшихъ представителей музыки на западѣ. Немало враждебности и даже невагодъ привелось вамъ испытать, вмѣстѣ со всею новою нашею школою, со стороны упорнаго музыкальнаго консерватизма. Друзья и почитатели съ горестью видѣли временное и добровольное удаленіе ваше съ поприща истиннаго служенія вашей родинѣ, и радостно привѣтствуя сегодня ваше возвращеніе къ прежней дѣятельности, горячо надѣются, что отнынѣ вы не покинете болѣе того пути, на которомъ вы несомнѣнно поможете отечественной музыкѣ шагнуть еще далѣе впередъ.»

Въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ В. продолжалъ управлять съ прежней талантливостью концертами, исполняя въ ихъ все новое, появлявшееся изъ подъ пера лучшихъ русскихъ композиторовъ и выдающихся твореній Бетховена, Листа, Берліоза, Шумана и Шуберта. Изъ числа этихъ концертовъ должно отмѣтить замѣчательный и небывалый вечеръ въ память Франца Листа (22 ноября 1886 г.).

Послѣдній концертъ (послѣ нѣкотораго перерыва) Балакиревъ далъ 8 апрѣля 1891 г. въ залѣ Дворянскаго Собранія, въ которомъ исполнилъ «Te Deum» Берліоза—одно изъ великолѣпнѣйшихъ созданій французскаго гения. Кромѣ этого концерта, М. А. далъ (въ залѣ Кредитнаго Общества) 2 концерта гдѣ съ большимъ успѣхомъ выступилъ въ качествѣ пианиста. Съ тѣхъ поръ М. А. въ концертахъ (въ Петербургѣ) не выступалъ.

Въ прошлое царствованіе (въ 1883 г.) М. А. Балакиревъ былъ назначенъ управляющимъ Пѣвческою капеллою, которую должность онъ оставилъ лишь въ настоящемъ году.

Къ сожалѣнію, въ послѣдніе годы онъ не писалъ или, вѣрнѣе, ничего новаго изъ своихъ сочиненій не публиковалъ. По слухамъ, М. А. окан-

чиваетъ въ настоящее время начатую имъ когда то симфонію. Можно лишь пожелать, что бы послѣдняя скорѣе пришла къ концу.

Послѣднимъ (по времени) замѣчательнымъ музыкальнымъ дѣломъ В.—была инициатива его по устройству памятника, обожаемому имъ, великому польскому художнику Фр. Шопену. Это случилось у всѣхъ на глазахъ. Послѣ освященія памятника (когда В. исполнилъ нѣсколько пьесъ Шопена—на вольномъ воздухѣ—подъ любимой Шопеномъ елью), 5 октября 1894 г., состоялся концертъ въ Варшавѣ и въ немъ М. А. также явился исполнителемъ. Даровитому художнику былъ поданъ великолѣпный серебрянный вѣнокъ съ польскою надписью: «М. Балакиреву, въ память открытія памятника Шопену въ Желязовой Волѣ 14 октября 1894 г. отъ Варшавскаго музыкальнаго общества».

Въ декабрѣ прошлаго года въ Парижѣ, подъ управленіемъ Ламурэ, было исполнено лучшее созданіе Балакирева — симф. поэма «Тамара» съ такимъ успѣхомъ, что въ слѣдующемъ концертѣ ее пришлось повторить. Такимъ образомъ и за границей Балакиревъ заслужилъ славу и уваженіе, которымъ онъ уже давно пользуется въ Россіи.

Н. Финдейзенъ.



### TROIS MOMENTS MUSICALS.

(Воспоминанія о П. И. Чайковскомъ).

#### I.

Маленькія комнаты въ четвертомъ этажѣ петербургской дешевой квартиры были ярко освѣщены; старинная мебель, далеко не салонная, была разставлена не по хозяйственному: въ одной комнатѣ стояли шкафъ съ книгами и бюро, въ другой—рояль, диванъ, письменный

столь, а обѣдненный—положительно отсутствовалъ, будто обитатели квартиры не нуждались въ недуховной пищѣ. Въ тускло освѣщенной дѣтской, гдѣ сохлѣ новорожденный, стоялъ единственный столикъ, закиданный разными дѣтскими принадлежностями; его, конечно, нельзя было трогать. Гости ставили чай на подоконники, боясь нарушить порядокъ господствовавшего бумажнаго царства. А. Н. Сѣровъ, вѣчно въ сѣромъ своемъ пиджакѣ, съ легкою поступью переходилъ отъ одной группы собравшихся къ другой и что-то горячо доказывалъ, переплетая серьезность съ комизмомъ такъ неожиданно, такъ ловко, что слушатели покатывались со смѣху, изрѣдка вставляя реплику на задаваемые Сѣровымъ вопросы; большею частью онъ самъ говорилъ во весь вечеръ и хорошо говорилъ: его рѣчь почти всегда дышала смѣлостью, юморомъ и остроуміемъ.

Въ этотъ вечеръ собралось на нашъ четвергъ не особенно много посѣтителей, но одно новое лицо, пришедшее въ первый разъ къ намъ, обратило вниманіе Сѣрова и онъ сталъ особенно усердно явить консерваторское ученіе, нападаль на рутину, энергично протестовалъ противъ всего учебнаго строя своего времени. Новый посѣтитель, для котораго такъ распинался Сѣровъ, былъ—Петръ Ильичъ Чайковскій. Не помню теперь, какое впечатлѣніе на него произвели всѣ эти бурныя рѣчи; онъ только что кончилъ консерваторію, не составилъ себѣ даже славы экстраординарнаго воспитанника (какъ наприм. пріятель его Г. Ларошъ, который его привелъ къ намъ); робко смотрѣлъ онъ своимъ открытымъ, юношескимъ взоромъ на разгоряченнаго оратора—хозяина и, хотя не протестовалъ словомъ, но видимо былъ не согласенъ съ Сѣровымъ.

«Oper und Drama», «Programm - Symphonie», «Zukunftsmusik» — были темы еще не избитыя, даже не модныя, до

многихъ еле дошли отзвуки германской пропаганды. Повидимому, Чайковскаго не особенно близко затрагивали эти разговоры: онъ также безучастно отнесся къ этимъ, какъ и къ предыдущимъ. Проникнуть въ его душу было трудно сквозь оболочку молчаливаго вниманія, хотя его симпатичная наружность и особенно милое выраженіе глазъ невольно вызывали сочувствіе каждаго, одареннаго мало-мальски чуткой душой. Во время чаепитія Чайковскій подошелъ къ роялю и разсѣянно провелъ пальцами по клавишамъ, видимо унесясь куда-то въ сторону отъ всего окружающаго. Не знаю, что побудило меня подойти къ нему и вырвать его изъ состоянія самозабвенія, но помню только, что я подошла бойко, смѣло и съ безпечной самоувѣренностью, присущею еще весьма юному, неустановившемуся существу, спросила его тономъ, вызывающимъ на бой:

— А ваши какіе идеалы въ музыкѣ, Петръ Ильичъ?

Онъ вздрогнулъ, оглянулся и не торопясь отвѣтилъ:

— Мой? мои идеалы... да развѣ непременно нужно имѣть идеалы въ музыкѣ? Я объ этомъ никогда не думалъ.

Онъ окинулъ меня своимъ яснымъ взоромъ, носящимъ отпечатокъ почти дѣтской наивности и прибавилъ твердо, отчетливо:

— У меня никакихъ нѣтъ идеаловъ!

II.

— Ахъ? какъ у васъ тутъ мило!—воскликнулъ Петръ Ильичъ,—входя въ мою комнату, занимаемую мною въ Москвѣ, во время постановки оперы «Уріэль Акоста». Обычная обстановка мебелированныхъ комнатъ на меня всегда навѣваетъ неимоверную тоску; при всякой другой ситуаціи, вѣроятно, я примирилась бы съ этой тоскливостью, но по-

станровка оперы ставить человекъ въ исключительныя условія и вотъ мои родственники рѣшили, что непременно нужно скрасить этотъ невзрачный скучный квадратъ,— не стану грѣха таить— и я увлеклась убранствомъ этихъ глупыхъ стѣнъ; дорогими тканями удалось замаскировать стереотипную перегородку, а безобразное углубленіе для спанья мы обратили въ нишу украшенную коврами, вышитыми полотенцами, съ миниатюрнымъ канапé и висячей крохотной лампой. Нѣсколько оригинальныхъ деревенскихъ рисунковъ, рѣзное зеркальце въ русскомъ стилѣ, дополнили миловидность уютнаго уголка.

— А сюда можно войти?— спросилъ Петръ Ильичъ простодушно улыбаясь,— ужасно люблю всякіе закоулки во французскомъ вкусѣ. Французы умѣютъ ихъ устраивать красиво и удобно. Скажите, что вы подѣлываете? когда пойдетъ Акоста? довольны вы репетиціями? Я молчала и удивленно глядѣла на голову собесѣдника, не будучи въ состояніи промолвить ни единого слова.

— Что вы такъ странно смотрите на меня?

Онъ провелъ рукой по головѣ, точно желалъ убѣдиться въ томъ, что ничего необычнаго на ней не находится и, снова уловя мой бѣглый взоръ, который какъ бы недоумѣвая, скользнула нечаянно по его волосамъ, воскликнула шутя:

— Положительно, вы что-то необычайное открыли на моей головѣ.

Онъ подошелъ къ зеркалу и пригладилъ свои волосы.

— Мы такъ давно не видѣлись!— проговорила я, наконецъ, въ сильномъ смущеніи, и голосъ мой задрожалъ.

— Понимаю,— разсмѣялся Петръ Ильичъ;— вы меня еще не видѣли старикомъ!! Да, я постарѣлъ, сильно постарѣлъ!! Сколько времени мы не видѣлись? съ 65-го года? это давно, очень

давно?! Помню, помню: я былъ юношей у васъ кончалъ тогда консерваторію. А вѣдь лѣтъ двадцать слишкомъ пожалуй прошло съ тѣхъ поръ.

— Помните, я васъ огорошила вопросомъ: какой у васъ идеалъ въ музыкѣ? вставила я смѣясь.

— Что же я вамъ отвѣтилъ?— улыбнулся Чайковскій.

— Что у васъ ихъ нѣтъ...

Мы оба расхохотались. Что-то милое, привѣтливое засвѣтилось въ его лицѣ; уютный уголокъ, воспоминаіе о молодости, моя искренняя радость при встрѣчѣ съ нимъ— все это вмѣстѣ расположило его очень тепло и онъ, закинувъ голову на спинку дивана, задумчиво процѣдилъ сквозь зубы:

— Да у меня и сейчасъ ихъ нѣтъ.

— Если безъ нихъ можно написать «Ромео и Джульетту», «Франческу ди Римини», то Богъ съ ними, съ идалами,— воскликнула я горячо.

— Вы любите эти вещицы?

Онъ приподнялъ голову.

— Люблю! люблю до безумія...

— Однако... какая вы увлекающаяся!

— Да я не всемъ увлекаюсь; простите меня, Петръ Ильичъ, а я вѣдь «Евгенія Онѣгина» не... я не поклонница этой оперы.

— Вотъ какъ! отчего же? можно узнать?

— Быть можетъ, что тутъ мнѣ недостаетъ идеала, безъ котораго не могу себѣ представить оперную композицію.

— Не знаю, почему я люблю такъ «Юдию» и не особенно долюбиваю «Вражью силу», которая, навѣрно, написана по опредѣленному идеалу; я не могу вспомнить «Юдию» безъ особеннаго чувства умиленія: точно меня весеннимъ солнышкомъ обдастъ; когда я ее слышу, я переживаю свою молодость, забываю объ этихъ сѣдинахъ, которыя васъ такъ озадачили— усмѣхнулся онъ.— Я наслаждаюсь вполне, глядя на это

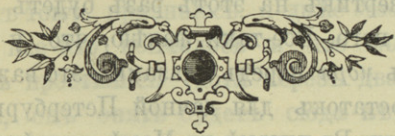


чудесное произведение. При чемъ тутъ идеалы? Человѣкъ чувствуетъ себя пріятно или непріятно—вотъ критеріумъ для нашихъ симпатій. Композитору хочется сочинять на извѣстную тему или не хочется—вотъ мотивъ, побуждающій его взяться за перо. Другаго я не постигаю...

Пожелавъ мнѣ всякаго благополучія, выразивъ полное свое удовольствіе отъ встрѣчи, которая его поразила своею душевностью (онъ себя представлялъ меня все еще въ боевой позиціи передовицы 60-хъ годовъ), П. И. между прочимъ сообщилъ, что еще никогда не чувствовалъ себя такимъ бодрымъ и воодушевленнымъ, какъ именно въ этотъ свой пріѣздъ въ Россію. Оно и понятно: его всѣ баловали, доходы значительно увеличились (до сихъ поръ ему пришлось терпѣть порядочную нужду), въ эти годы Чайковскій явно переступалъ порогъ, ведущій отъ простаго композиторства во всесвѣтныя знаменитости (хотя въ Россіи его давно любили). На прощанье я пристально взглянула на него; лицо сияло довольствомъ, походка смѣлая, осанка бодрая, при всемъ томъ—благодушная улыбка чередовалась съ тѣмъ-же открытымъ, почти дѣтски-наивнымъ взоромъ.

В. Строва.

(Продолженіе будетъ).



Письма А. Н. СЪРОВА, къ его сестрѣ С. Н. Дютуръ \*).

№ 25.

Симферополь, 3 Юля 1847.

Chère Sophie.

Послѣднее время я все что-то неисправенъ немножко въ перепискѣ съ вами—все опаздываю, противъ обыкно-

веннаго срока по полу-недѣли. Да вотъ и сегодня, врядъ ли напишу такъ, какъ бы хотѣлось, долго не бесѣдовавши съ тобой,—потому что нѣсколько разсѣянъ. Ты поймешь причину этой разсѣянности, когда узнаешь что третьяго дня прибылъ къ намъ въ Симферополь нѣкто *Парисъ*, прекрасный скрипачъ, гораздо лучше Дмитріева, Доплера и многихъ, многихъ, кого мнѣ удавалось слышать. Конечно, это не Эрнстъ и даже не Вьетанъ. Онъ проѣзжалъ чрезъ Керчь и Феодосію (изъ Тифлиса, гдѣ давалъ много концертовъ) и вчера явился прямо ко мнѣ съ прекраснымъ рекомендательнымъ письмомъ отъ нашего губернатора Пестеля (который теперь пользуется моремъ въ Феодосіи). Губернаторъ проситъ меня содѣйствовать этому артисту и уладить для него концертъ. Теперь это уже все обдѣлано, потому что дѣло всегда останавливается за *аккомпаниментомъ*, все равно оркестръ или ф. п., а во мнѣ онъ нашелъ такой аккомпаниментъ, какого, какъ онъ говоритъ, онъ не могъ ожидать нигдѣ въ Россіи, а тѣмъ менѣе—въ *Симферополь!*

Вчера же вечеромъ мы достаточно познакомились музыкально. Онъ игралъ à livre ouvert—чудную сонату Бетховена со скрипкой (которую я только что оркестровалъ и посылаю Вольдемару)—и какъ *мастерски* сыгралъ!—а я ему, также, конечно, съ листа, аккомпанировалъ его концертныя пьесы. Слушала насъ только *М. П.*, которой уже давно не случалось наслаждаться хорошими *скрипичными* звуками, а скрипку, при добромъ исполненіи и *виртуозности*, нельзя не любить. Такъ и забирается поглубже въ душу. Натурально, что и теперь я еще въ какомъ-то чаду отъ этихъ неожиданныхъ, въ моей крымской жизни, впечатлѣній. Этотъ *Парисъ*, конечно, не похожій на того, который вооружилъ противъ себя Юнону и Ми-

\*) См. «Русск. Муз. Газ.» за 1894 г. (№№ 1—12).

нерву — маленькій человѣчекъ на пол-вершка пониже меня, однихъ со мною лѣтъ, черненькій, съ славными масляными глазками, маленькими усиками, довольно длинными и довольно жидкими шелковистыми волосами, — полякъ изъ окрестностей Варшавы, хорошо говоритъ по французски, по русски и по нѣмецки, и вообще хорошо образованъ и очень уменъ (сколько можно замѣтить въ такое короткое время). Онъ останется здѣсь, вѣроятно, болѣе недѣли; я надѣюсь въ эти дни переиграть съ нимъ все, что можно играть со скрипкой изъ тѣхъ нотъ, которыя у меня (напр. бездну квартетовъ и квинтетовъ Моцарта и Бетховена, гдѣ онъ будетъ играть *приму*, а я остальные партіи съ партитуры — на ф. п.). Вообще мы совершенно *пришлись* другъ по другу — оба маленькіе и когда играемъ, точно два бѣсенка (выраженіе М. П.) — глаза у обоихъ хотятъ выскосить — только онъ во время игры блѣднѣетъ, а я, какъ всегда, раскраснѣюсъ какъ ракъ. Въ немъ бездна души и огня, прекрасный широкій смычекъ, чистота изумительная, — а главное, онъ, хотя и играетъ разные фокусы — для вульгарной публики, — внутренно то презираетъ все это и на сторонѣ *настоящей* музыки, т. е. любитъ и *хорошо* передаетъ Моцарта и Бетховена. Въ воскресенье я ему аккомпанирую въ его концертъ въ залѣ нашего Двор. Собранія. Жаль, что теперь лѣто и почти всѣ наши *аристократическія* (!) семейства разбѣхались. Публики будетъ, вѣроятно, очень немного, такъ что мнѣ жалко за него. Впрочемъ, онъ все не *интересанъ* (какъ почти всѣ эти разбѣзжающіе виртуозы), но играетъ за деньги потому, что этимъ живеть. Проживаетъ онъ въ годъ тысячъ до 3-хъ серебромъ и, между тѣмъ, всегда въ достаткѣ и проводитъ жизнь самымъ пріятнымъ образомъ. Изъ Крыма онъ поѣдетъ въ Одессу, а тамъ въ Констан-

тинополь и Грецію. Отъ М. П., т. е. кромѣ ея безподобной наружности, отъ ея ума, обращенія и прекраснаго пониманья музыки, онъ просто въ восторгѣ и рѣшительно *завидуетъ* мнѣ, что я такъ часто вижу *такую* даму. Досадно также, что на это время нѣтъ здѣсь сестры М. П. и родственницы ихъ Mlle Blagambeg, о которой я писалъ. Онъ теперь всѣ въ Чоргунѣ (за 80 верстъ) — и если дадутъ имъ знать, то все-таки не поспѣютъ къ первому концерту. Ты видишь, какъ я занятъ нашею *nouvelle du jour*. Невольно наполнилъ этимъ все письмо. Хорошенько поцѣлуй за меня Маму за ея милыя письма, которыя каждый разъ совершенно переносятъ меня *къ вамъ* и каждый разъ заставляютъ восхищаться этой доброй, чудесной душой, которая у Мамы просвѣчиваетъ въ каждомъ словѣ, въ каждомъ движеніи. Я радъ за тебя, что тебѣ нравится верховая ѣзда, которую ты такъ счастливо начала — *moi je ne serai jamais un Français*. Въ этомъ меня еще недавно убѣдилъ одинъ маленькій опытъ, послѣ котораго *совѣстно* и на лошадь садиться. Изъ всѣхъ *управленій* чѣмъ нибудь видно мнѣ далось одно музыкальное. У М. П. заготовленъ для Мамы хорошенькій цвѣтокъ съ крымскихъ полей, — но, кажется, конвертикъ на этотъ разъ будетъ малъ для него. Все-таки жалѣю, что у васъ нѣтъ *моря* передъ глазами — это важный недостатокъ для дачной Петербургской жизни. Въ письмѣ къ Мамѣ, послѣднемъ, я забылъ написать, что ей и бабушкѣ очень усердно кланяется Дмитрій Натара, у котораго я, наконецъ, обѣдалъ на его хуторѣ. Обѣдалъ гастрономически, а хуторъ его это точно петербургскій дачный домикъ (лучшаго впрочемъ *sortu*) среди *крымскихъ* лѣсистыхъ холмовъ и высокихъ окраинъ. Я хотѣлъ бы чтобы вы хоть мелькомъ на это взглянули — даже и *послѣ* Заманиловки.

Это письмо *не въ счетъ*. Скоро опять напишу и тебѣ, и Мамѣ. Нельзя ли мнѣ, хоть для курьезу, получить послѣднее письмо Юрія къ Мамѣ. Я совѣмъ начинаю позабывать его оригинальныя замашки. Поклонись отъ меня Пьеру— т. е. (что я) *поцплуй* его за меня.

№ 26.

Симферополь, 14 Юля 1847.

Понедѣльникъ.

*Chère Sophie.*

Въ прошедшій разъ я писалъ къ тебѣ тотчасъ послѣ прїѣзда къ намъ въ Симферополь скрипача Париса, теперь пишу тотчасъ послѣ его отъѣзда. Онъ уѣхалъ вчера вечеромъ, давъ два концерта (въ послѣднемъ было больше 100 человекъ—по здѣшнему и по лѣтнему, это много) и угостивъ насъ своею игрою каждый вечеръ. Онъ славный виртуозъ, какъ я уже и писалъ, особенно по *вѣрности* интонаціи и по широкому, чудесному *смычку* въ адажіо и во всѣхъ долго тянутыхъ нотахъ. (Именно *эти* достоинства *для меня* важнѣе всѣхъ прочихъ въ скрипкѣ). Разумѣется, онъ доставилъ намъ бездну удовольствія вообще и нѣсколько въ самомъ дѣлѣ восхитительныхъ минутъ, — онъ будетъ жить въ нашемъ воспоминаніи, и при всемъ томъ, признаюсь, я даже *доволенъ*, что все это кончилось и что мы съ нимъ простились (хотя черезъ два мѣсяца, онъ опять будетъ сюда къ дворянскимъ выборамъ, въ Октябрѣ). Его пребываніе здѣсь уже слишкомъ вывело мою жизнь изъ обыкновенныхъ ея пазовъ и эти полторы недѣли я жилъ, точно въ какомъ то чаду отъ вѣчной суетни съ концертами, и проч. Притомъ же, *каждый* вечеръ слушаетъ скрипача *солиста*—хотя бы и при довольно обширномъ его репертуарѣ—все таки прїѣтся. Онъ *не прочь* и отъ настоящей музыки, любить и какъ я уже писалъ, хорошо выполняетъ Бетховена

(особенно *не съ* перваго разу, а когда пойметъ всѣ намѣренія), но на бѣду мою, изъ сонатъ со скрипкой, у меня была только *одна*. (Теперь онъ изъ Одессы пришлетъ мнѣ ихъ побольше), а изъ квартетовъ и квинтетовъ, на которые я рассчитывалъ, ничего не вышло, по многимъ причинамъ, между прочимъ и потому, что они у меня въ маленькихъ партитурахъ, изъ которыхъ *невозможно* читать *двумъ* за разъ; надо имѣть микроскопическое зрѣніе. Такимъ образомъ, кромѣ вышерѣченной, чудной сонаты, все ограничивалось «Элегіей» Эрнста, романсами и вариациями Эрнста. «Меланхоліей» Прюма и концертами и дуэтами съ ф. п. Беріо. (Ты вѣрно еще хорошо помнишь 1-й конц. Беріо, которымъ такъ часто потчивали насъ Донплеръ и А. О.). Все это и мило, и хорошо, но прискучиваетъ. Главное же, что въ это время я рѣшительно избаловался въ отношеніи своихъ ежедневныхъ работъ. Я было пріучилъ себя вставать до 5 часовъ утра и работать прилежно до 11<sup>1/2</sup>, также послѣ обѣда отъ 4-хъ или 5 до 8,—теперь все это разладилось. Я рѣшительно *ничего* не дѣлалъ цѣлыхъ полторы недѣли, да и невозможно было приняться за что нибудь, при этой вознѣ съ утра до вечера съ билетами, программами и проч. 2-й его концертъ (и самый интересный) былъ въ четвергъ 10-го. (Посылаю его программу). Я рѣшился тутъ выступить и *одинъ* на сцену, по убѣдительной просьбѣ самого Париса, а также М. П. и ея сестеръ. Но, какъ я и ожидалъ, это былъ *бисеръ* для Симферопольской публики, кромѣ весьма — весьма немногихъ.

Вечера остальные мы проводили большею частію на фортепіанной фабрикѣ здѣшняго мастера, Гаане, чтобъ имѣть въ своемъ распоряженіи *прекрасный* рояль, только что оконченный работою. Рояль такой, что сдѣлалъ бы честь

своему мастеру *въ любой* столицѣ. На немъ я игралъ и въ концертѣ (2-мъ, а въ 1-мъ игралъ на роялѣ Славинскій, того же мастера — но не такъ хорошемъ). Въ одномъ изъ этихъ вечеровъ—которые были вмѣстѣ съ нашими репетиціями, мы провели время особенно хорошо. Разумѣется, что слушателями нашими были только М. П. и сестры ея (родныя и M-lle Blaraberg изъ Одессы—огненная энтузиастка). Вечеръ на небѣ былъ дивный — луна въ полной красотѣ — Гаане живетъ на какой-то дачѣ подь самымъ Симферополемъ (такъ что изъ оконъ моихъ видны его окна) — подь горой, за Салгиромъ (это одинъ изъ домиковъ, что на картинѣ, которую я прислалъ прошлаго года) — и мы пили чай на открытомъ воздухѣ подь тѣнью вѣковыхъ, 10-саженныхъ тополей и каштановъ. Наше маленькое общество, стѣснившееся около чайнаго стола, на которомъ, какъ въ комнатѣ, спокойно горѣли 2 свѣчки (какова тишина воздуха!), суетня людей съ раздуваньемъ красныхъ углей для самовара въ густой тѣни мрачныхъ деревьевъ—яркій лунный свѣтъ на лужайкѣ передь домомъ, самый домъ французской сельской архитектуры, старый, отчасти похожій на развалину — и все это перемѣшанное и впечатлѣніями музыкальными и поэтическими всякаго рода—все это надолго останется въ моей памяти. Я нѣсколько разъ тогда высказывалъ желаніе, чтобъ *вы* хоть мухой взглянули на эту картину, гдѣ дѣйствующія лица не *безразличны* для васъ. Парисъ въ тотъ вечеръ сыгралъ, между прочимъ, «la romance du Saule» изъ «Отелло» и такъ, что дай Богъ самой первѣйшей кантатрисѣ въ мірѣ, спѣть *лучше* его. Я былъ просто внѣ себя. Прекрасно тоже провели мы и вчерашній день, день прощанья съ Парисомъ. Это было рожденіе Катерины Павловны. и она захотѣла сдѣлать совѣмъ особую

partie de plaisir. Пригласила сестеръ (и разумѣется M-lle Blaraberg, сестру мужа) и насъ съ Парисомъ обѣдать на дачѣ князя Воронцова, въ двухъ верстахъ отъ города. Мы обѣдали на открытой галереѣ довольно пышнаго дома, заслоненные имъ отъ солнца, такъ что было вовсе не жарко. Обѣдъ былъ, разумѣется, какъ слѣдуетъ, и заключился крымскимъ десертомъ, изъ всѣхъ поспѣвшихъ въ это время фруктовъ (грушъ, абрикосовъ, вишенъ и проч.) и мороженымъ. Было и шампанское на сценѣ — и все это въ высшей степени *свободно и эстетически*, какъ у древнихъ Грековъ. Всѣ хозяева — и всѣ дружны. Ни малѣйшей тѣни принужденія, или какой-нибудь неприятности. Хозяйственною частью распоряжалась *одна* М. П., которая славно знаетъ все это. Погулявъ по хорошему саду, потомъ отдохнувъ по домамъ, вечеромъ мы отправились въ залу Дворянскаго Собранія, гдѣ рояль оставленъ былъ нарочно еще съ Четверга. Тутъ было *музыкальное* пиршество, не длинное, но чудесное. Кромѣ главныхъ слушательницъ, была еще M-me Ершова (отъ которой Катерина Павловна не могла отвязаться и должна была пригласить) и пріѣзжій изъ Петербурга Герке, родной братъ извѣстнаго Антона Герке,—знакомецъ Париса, а теперь и мой, и нашъ. (Онъ самъ не музыкантъ; но, конечно, всего вдоволь наслышался у брата, и мнѣ было пріятно дать ему понятіе, каково музицируютъ въ Симферополѣ). Сперва мы сыграли съ Парисомъ, въ послѣдній разъ, сонату Бетховена — и сыграли *лучше несравненно*, чѣмъ во всѣ предъидущіе раза — это былъ какой-то вулканъ. Потомъ я одинъ сыгралъ Sonata quasi fantasia. На этомъ роялѣ, d'un timbre un peu *voilé* \*), эта соната такъ удалась мнѣ, какъ быть можетъ, ни-

\*) Нѣсколько матоваго тэмбра.

когда еще не удастся. Восторгъ былъ общій. (Пусть Вольдемаръ распросить объ этомъ Герке, который въ концѣ Августа будетъ уже въ Питерѣ). Потомъ Парисъ сыгралъ элегію Эрнста на прощанье и лучше всѣхъ разовъ. А заключеніемъ была, чрезвычайно кстати пришедшая изъ Одессы, Пасторальная Симфонія, арранжированная Листомъ. Я сыгралъ, начиная съ плясокъ крестьянъ—до конца, и *славно*. М. П. и ея сестры подарили Парису прекрасную золотую цѣпочку, рублей въ 200 <sup>1)</sup>.



### Письма Кн. Одоевскаго и Н. Кукольника по поводу двухъ романсовъ Глинки.

Въ 1862 г. Стелловскимъ (извѣстнымъ, въ свое время, издателемъ) были изданы нѣсколько неизвѣстныхъ до того времени произведеній М. И. Глинки, а въ томъ числѣ и два романа о которыхъ идетъ здѣсь рѣчь («Сѣверная звезда» и «Зацвѣтетъ черемуха»). При выходѣ этихъ произведеній въ свѣтъ Н. В. Кукольникъ напечаталъ въ № 50 «СПБ. Вѣдом.» статью «Музыкальный вопросъ», въ которой осуждалъ издателя, называя его изданія спекуляціей и пр., и сомнѣвался въ подлинности этихъ пьесъ Глинки. Къ Кукольнику примкнулъ и покойный Стрѣвъ. Печатаемая переписка объясняетъ происхожденіе 2-хъ романсовъ Глинки, но вмѣстѣ съ тѣмъ даетъ интересный взглядъ на это дѣло одного изъ замѣчательнѣйшихъ людей того времени Кн. Одоевскаго, близкаго знавшаго, къ тому же, и Глинку.

Кромѣ Одоевскаго, *печатно* отвѣчалъ (вмѣсто Стелловскаго и за его подписью) В. В. Стасовъ. Его статья напечатана во III томѣ недавно изданнаго собранія его сочиненій.

<sup>1)</sup> Оригиналъ письма безъ подписи—вѣроятно, конецъ его затерялся.

1.

Письмо Кн. Одоевскаго къ Н. В. Кукольнику.

Милостивый Государь  
Несторъ Васильевичъ!

Пьесы: «Сѣверная Звѣзда» и «Зацвѣтетъ черемуха» дѣйствительно принадлежатъ Михаилу Ивановичу; онъ написалъ ихъ на слова Графини Растопчиной для предполагавшагося концерта въ пользу Дѣтскихъ Приютовъ, въ 1839 г. учреждавшихся, и которыхъ дѣлами я тогда завѣдывалъ. Исполненіе не состоялось, сколько помнится потому, что мы не нашли никого, кто бы могъ пропѣть порядочно эту музыку; такъ дѣло и осталось; въ послѣдствіи, копія съ этого романа пропала у Глинки, а подлинникъ затерялся у меня въ переѣздахъ. Лишь въ 1860 году, т. е. послѣ 20 лѣтъ, я нашелъ этотъ любопытный автографъ случайно, разбирая мои старыя бумаги. Хотя онъ былъ написанъ собственно для меня, но я счелъ его *общимъ достояніемъ* и потому положилъ въ Императорскую Публичную Библиотечку, гдѣ онъ помѣщенъ въ одной изъ витринъ хранилища рукописей, на видѣніе всякому мимондущему; Г. Стелловскому оставалось лишь списать этотъ автографъ.

Нельзя, конечно, приписывать большой важности этимъ произведеніямъ, но нельзя, по моему мнѣнію, ихъ назвать и слабыми; и, позвольте сказать попросту,—искусство требуетъ откровенности,—вашъ способъ оцѣнки въ этомъ случаѣ, мнѣ, съ моей точки зрѣнія, кажется вполне ошибочнымъ. На главной мелодіи лежитъ печать Глинки; между десятками разныхъ пьесъ, можно тотчасъ угадать, что она принадлежитъ его перу. Тутъ не можетъ быть и спора; но сверхъ того, эта музыка интересна уже потому, что въ ней зародышъ прекрасной вставной контральтовой аріи въ «Жизни за Царя» (сцена Вани передъ мона-

стырскими воротами), а равно первой части «Камаринской».

Такъ точно мы находимъ зародышъ многихъ нумеровъ Модартова Донъ Жуана въ Идоменеѣ, зародышъ финала 9-й симфоніи Бетховена въ его фортепианной фантазіи. Но ни Идоменей, ни Бетховенова фантазія нисколько отъ того не теряютъ самобытнаго достоинства.

Въ живописи мы съ эстетическимъ любопытствомъ ищемъ эскизовъ или этюдовъ, предшествовавшихъ картинамъ, великаго живописца и съ горячимъ участіемъ слѣдимъ за *претвореніемъ* художественной мысли; такое участіе точно также разумно, также поучительно и въ области музыки. Вообще, все что вышло изъ подъ пера гениальнаго художника имѣетъ свое значеніе, особливо для соотечественниковъ; къ произведеніямъ такихъ личностей нельзя прикладывать какую-либо произвольную табель о рангахъ, — это значило бы разрушать цѣльный организмъ жизни художника, обнимающій все его произведенія въ ихъ послѣдовательной связи. — Замѣчу мимоходомъ, что такому историческому изученію твореній Глинки, много способствуетъ похвальное обыкновеніе Г. Стелловскаго, выставлятъ на нихъ годы сочиненія. Такимъ образомъ, никто не вводится въ заблужденіе. Такія цифры, основанныя на автографахъ, на автобіографіи, писанной самимъ Глинкою (и находящейся также въ Императорской публичной Библиотекѣ), — вѣрнѣе простыхъ воспоминаній.

Посему, не могу раздѣлять Вашихъ мнѣній и о розыскахъ коммерческой спекуляціи; она дѣлаетъ свое дѣло полезное: выводитъ на свѣтъ Божій то, что забывается друзьями или затеривается у нихъ, какъ это случилось со мною. За такіе розыски, мнѣ кажется, слѣдуетъ быть благодарными; если они не всегда пріумножаютъ славу даровитаго отечественнаго лица, то все-таки драгоцѣн-

ны какъ матеріалы — для исторіи его художественной жизни, и для его біографіи вообще, а наконецъ и для исторіи его времени.

Наконецъ, какъ мнѣ сдается, можетъ быть ошибочно, изъ Вашей статьи, что далеко не все работы Глинки Вамъ извѣстны.

Я не охотникъ пускаться, безъ крайней нужды, въ журнальныя демонстраціи; хотите ли сами принести въ газетахъ повинную и объяснить всю исторію публикѣ? — сознаться въ ошибкахъ ни когда не грѣхъ — или предоставите эту скучную операцію мнѣ, ибо понятно, что я не могу промолчать о томъ, что прошло чрезъ мои руки, и въ чемъ не могу имѣть ни малѣйшаго сомнѣнія.

Примите увѣреніе въ совершенномъ моемъ почтеніи и преданности.

В. Одоевскій.

9 Марта 1862 г.  
Его Превосходительству Н. В. Кукольнику на В. О. 7 линия въ д. Малиновскаго въ кварт. Профессора Пузыревскаго.

2.

Отвѣтъ Н. В. Кукольника

Милостивый Государь  
Князь Владиміръ Ѳеодоровичъ!

Я получилъ въ Москвѣ Ваше письмо, за которое благодарю душевно. — Вашего одного слова, безъ ссылокъ на Публичную Библиотеку, было бы довольно, чтобы утвердить за двумя романсами Глинки, достовѣрную ихъ подлинность. Я собственно этого и добиваюсь, чтобы, пока мы все, знавшіе Глинку близко, еще живемъ, сочиненія его могли очиститься отъ подлоговъ и сомнѣній. *Повинной* мнѣ приносить не въ чемъ, если Вамъ будетъ угодно вникнуть въ смыслъ моей статьи.

Конечно, я встрѣтилъ сомнѣніе, и оно еще не уничтожено Вашимъ обязатель-

нымъ письмомъ, что точно ли всё отмѣченныя мною произведенія Глинки, даже тѣ, о которыхъ упоминаетъ въ своихъ запискахъ, напечатанныхъ съ автографовъ, или же съ чужой руки, которая, согласитесь, могла поспекулировать, пошутить надъ издателемъ и многочисленными теперь, слава Богу, поклонниками Глинки. Въ этомъ собственно смыслъ, чтобы вызвать доказательство подлинности автографовъ, съ которыхъ напечатаны многія извѣстные мнѣ, и многія вовсе неизвѣстные сочиненія Глинки, и написана моя статья—и на самыхъ первыхъ порахъ она достигла своего назначенія. Вотъ вы, князь, первый сообщил мнѣ доказательства подлинности двухъ пьесъ, о чемъ я немедленно сообщу во всеобщее свѣдѣнiе, хотя бы Вы и того не требовали; точно также если и г. Стелловскій—напечатаетъ гдѣ и какъ онъ добылъ остальные автографы, или сообщить о томъ мнѣ, я буду радъ радехонекъ, потому что это необходимо для дѣла.

Думаю, что я объяснилъ мою мысль значенiи моей статьи удовлетворительно.

Если бы еще при жизни Глинки не было поддѣлокъ, о которыхъ протестовалъ самъ Глинка, въ друзьяхъ не зародилось то сомнѣнiе, которое отъ лица—многихъ, я одинъ встрѣтилъ печатно. Нечего дѣлать, поскучайте, а я вамъ расскажу анекдотъ. Въ альбомѣ одной Смоленской помѣщицы, есть романсъ Глинки и мазурка Глинки; что дама была знакома съ Глинкой—это я знаю, но что онъ написалъ ей въ альбомѣ ни ноты, это я тоже знаю отъ самого Глинки. Какъ прикажите тутъ быть, когда эти штуки явятся уже въ свѣтъ? Не въ правѣ ли послѣ этого мы просить гг. издателей—утвердить подлинность издаваемыхъ ими сочиненiй Глинки—доказательствами неопровержимыми?

На счетъ художественнаго значенiя двухъ романсовъ, я не вхожу въ раз-

сужденiя, потому что это дѣло вкуса и музыкальныхъ убѣжденiй, которыя я всегда уважаю, хоть и не соглашаюсь съ ними.

Примите увѣренiе въ совершенномъ моемъ почтенiи и преданности,

Несторъ Кукольникъ.

Москва, 12 Марта 1862 г.



## БИБЛИОГРАФІЯ.

Прологъ или кантата на кончину Императора Александра I и восшествіе на престолъ Императора Николая I. Музыка *М. Глинки* (Русскій текстъ Н. Тюменева) Изд. П. Юргенсона.

Фирма П. Юргенсона отлично поступила, издавъ одно изъ раннихъ, совершенно неизвѣстныхъ произведенiй Глинки и тѣмъ обогативъ библіотеку его сочиненiй. Эта кантата написана М. И. въ 1826, по случаю, выписанному въ заголовкѣ ея и была исполнена (весной этого года) въ Смоленскѣ въ домѣ генерала Апухтина. Французскій текстъ былъ сочиненъ губернаторомъ въ домѣ генерала. Исполнилась она хоромъ, соло (арію В-dur исполнилъ Глинка, одѣтый геніемъ) съ аккомпан. контрабаса и фортеп., на которомъ игралъ К. Ф. Гемпель. Глинка сообщаетъ въ своихъ запискахъ объ этомъ произведенiи: «я считаю эту кантату первымъ удачнымъ опытомъ въ вокальной музыкѣ большого размѣра. Я писалъ искренно и помню, что эта пьеса довольно вѣрно выражаетъ слова». Кантата состоитъ изъ слѣдующихъ частей: 1) хоръ «Pleurons sur la Russie» 2) терцетъ безъ аккомпанимента «Ardre des coeurs» (послѣ котораго повторяется вступительный хоръ); 3) Арія тенора «Terminez vos regrets», которая заключается общимъ хоромъ (въ  $\frac{3}{4}$ ) «Cessons nos chants funébrés».

Конечно, это произведенiе очень далеко отъ тѣхъ созданiй Глинки, которыя увѣковѣчили его имя, но какъ опытъ и опытѣ весьма педурной—эта кантата имѣетъ большое значенiе, показывая складъ и направленiе творца «Руслана» въ ту, почти неизслѣдованную до сихъ поръ, эпоху его юности. Кантата представляетъ много общаго съ произведенiями добраго классическаго времени—въ ней сказываются Гайднъ и Моцартъ не въ послѣднихъ своихъ произведенiяхъ. Богъ знаетъ—явился она въ свое время въ Германiи и подъ нѣмецкимъ пениемъ—она не заглохла бы и пользовалась бы нѣкоторою извѣстностью, тогда какъ у насъ ее навлекли изъ подъ спуда лишь черезъ 70 лѣтъ послѣ ея сочиненiя.

Издатель снабдилъ (очень кстати) кантату русскимъ текстомъ И. Тюменева и издалъ ее въ очень изящномъ видѣ. Остается пожелать, что бы за этой кантатой слѣдовали и другія юношескія произведенiя Глинки (напр. 2 симфонiи). Это было бы положительной заслугой со стороны г. Юргенсона,

2) «Жизнь за Царя» (12 рисунковъ Н. Каразина). Изданіе книж. магазина Ф. Щепанскаго. Цѣна 60 коп.

Это небольшой, очень изящно изданный альбомъ представляетъ изъ себя хромофотографированное изданіе 12 рисунковъ Н. Каразина, удачно иллюстрирующихъ главные моменты великой оперы Глинки. Это кажется первый опытъ (и вполне удачный) подобнаго изданія.

Благодаря своему изящному виду, альбомъ этотъ можетъ составить пріятный подарокъ дѣтямъ, подарокъ полезный, т. к. знакомитъ ихъ съ однимъ изъ лучшихъ произведеній отечественнаго искусства.



## О МУЗЫКАЛЬНОМЪ ВОСПИТАНІИ ЮНОШЕСТВА.

Статья Э. Эпштейна.

### ВВЕДЕНІЕ.

Въ теченіе послѣднихъ годовъ появилось много сочиненій о музыкальномъ воспитаніи, отчасти даже превосходныхъ, которыя, однако, по моему мнѣнію, не достигаютъ тѣхъ результатовъ, какихъ они должны были бы достигать, по своему настоящему содержанію, по той причинѣ, что для пониманія ихъ у читателя уже предполагается значительный запасъ музыкальныхъ познаній, каковой можно предположить только у учителя, т. е. у музыканта по профессіи. Эти сочиненія, конечно, весьма интересны и поучительны для учителя, но обществу, отъ котораго въ сильной степени зависитъ осуществленіе всякихъ педагогическихъ реформъ, они могутъ принести лишь очень ограниченную пользу. Нѣтъ, конечно, сомнѣній въ томъ, что если существующее до сихъ поръ обученіе *ири* должно, наконецъ, замѣниться дѣйствительнымъ обученіемъ *музыки*, то инициатива должна исходить прежде всего отъ учителей; однако и родители должны понимать въ этомъ дѣлѣ хоть столько, чтобы не противодействовать стараніямъ учителя, но, напротивъ, содѣйствовать, насколько воз-

можно, своимъ авторитетомъ его предписаніямъ. Поэтому желаніе мое при составленіи этого руководства заключалось именно въ томъ, чтобы прежде всего ознакомить нѣсколько съ сущностью музыки такихъ родителей и воспитателей, которые не получили сами музыкальнаго образованія; затѣмъ дать имъ масштабъ, по которому они могли бы измѣрить и оцѣнить дѣятельности учителя, и, наконецъ, обратить ихъ вниманіе на тѣ воспитательныя мѣры, посредствомъ которыхъ слѣдуетъ развивать музыкальные задатки ребенка еще до начала музыкальнаго обученія, или, по крайней мѣрѣ, предохранять ихъ отъ ранней порчи.

Результаты музыкальнаго обученія обнаруживаются поздно, часто даже спустя нѣсколько лѣтъ. Если учитель шелъ по ложному пути, то потеряны, по крайней мѣрѣ, время, трудъ и деньги, не говоря уже о причиненномъ этихъ духовномъ и физическомъ вредѣ. Очевидно, что для родителей очень тяжело, если они должны быть только праздными свидѣтелями обученія, не имѣя возможности контролировать его надлежащимъ образомъ. Къ сожалѣнію, большинство родителей и теперь еще не думаютъ, что они уже исполнили всѣ свои обязанности, если пригласили учителя. «Мы не хотимъ вмѣшиваться въ дѣло учителя», говорятъ они. Этого они и не должны дѣлать, и я очень далекъ отъ того, чтобы склонять родныхъ или воспитателя ученика къ несвоевременному и безосновательному вмѣшательству въ дѣло обученія, также какъ и составители популярныхъ медицинскихъ сочиненій вовсе не задаются цѣлью сдѣлать изъ необразованныхъ людей пачкуновъ-лекарей, которые хотятъ все знать лучше, чѣмъ врачъ. Но умѣть выбирать учителя, отъ времени до времени совѣтоваться съ нимъ и опредѣлять мѣру музыкальныхъ занятій такъ, чтобы и здо-



ровые ученика не страдало, а также не отнималось бы у него время, нужное для его школьных занятий—это можно требовать отъ родителей съ полнымъ правомъ. Для этого же необходимо знаніе какъ главныхъ цѣлей, къ которымъ должно стремиться, такъ и путей, ведущихъ къ нимъ. Часто, къ сожалѣнію, случается, что родители, которые сами получили недостаточное или неправильное музыкальное образованіе, считаютъ старанія учителя—излишними и отнимающими лишь—напрасно время, если они не направлены исключительно на то, чтобы усилить внѣшней навѣкъ въ игрѣ. Это обстоятельство ставитъ меня въ необходимость излагать общепонятнымъ образомъ какъ основныя положенія методики, такъ и главнѣйшіе предметы, подлежащіе изученію, такъ какъ ничто не возмущаетъ и не разстраиваетъ учителя больше, чемъ претензіи, проистекающія отъ незнанія дѣла. Если я въ нѣкоторыхъ параграфахъ захожу дальше и иногда предполагаю въ читателѣ нѣкоторыя музыкальныя познанія, то это дѣлается съ тою цѣлью, чтобы обратить также вниманія на тѣ большія выгоды, которыя могутъ доставлять своимъ дѣтямъ родители, сами, быть можетъ, получившіе музыкальное образованіе.

Но стоитъ ли труда говорить или даже писать такъ много объ музыкѣ? Развѣ музыка не есть дѣло настолько невинное, что она не можетъ принести ни пользы, ни вреда?—Такъ думаютъ не только многіе не понимающіе вообще ничего въ музыкѣ, но также многіе «практичные люди», которымъ музыка, при случаѣ, пожалуй доставляетъ удовольствіе, которые даже, чтобы не отстать отъ моды, обучаютъ ей своихъ дочерей, но со вздохомъ относятъ истрачиваемыя на это деньги къ жертвамъ, приносимыя ради предметовъ роскоши или туалета.

О пользѣ или бесполезности музыки намъ придется говорить подробное во второмъ отдѣлѣ. Достаточно ли будетъ приведенныхъ тамъ аргументовъ, чтобы выяснитъ также человѣку непричастному къ дѣлу положительныя качества нашего искусства,—этого я не знаю; но съ большею достовѣрностью я разсчитываю убѣдить читателя въ томъ, что общераспространенное мнѣніе о «невинности» музыки составляетъ прямое заблужденіе, подчасъ даже опасное.

Всякій допускаетъ, что существуютъ вредныя книги или картины, т. е. такія, которыя могутъ замѣнить легковоспримчивый духъ молодежи; но что существуетъ также вредная музыка или вредное обученіе,—этому вѣрятъ лишь очень немногія. Конечно, музыка не можетъ внушать ни революціонныя идеи, ни представлять безнравственные предметы, какъ это могутъ сдѣлать родственныя ей искусства; ея опасныя стороны заключаются совсѣмъ въ другомъ (объ нихъ мы поговоримъ ниже).

Если бы—что многимъ уже кажется самымъ худшимъ—результаты музыкальнаго обученія дѣйствительно равнялись нулю, то, конечно, пришлось бы только пожалѣть о напрасно принесенныхъ матеріальныхъ жертвахъ; однако, эти результаты, къ сожалѣнію, часто стоятъ ниже нуля, т. е. дурное обученіе портитъ чувство и вкусъ, причѣмъ оно или совершенно отнимаетъ у учащагося безыскусственное наслажденіе музыкой, ставя на его мѣсто пустое стремленіе ко внѣшнему эффекту, или же оно затягиваетъ душу ученика въ тину ложнаго искусства, вмѣсто того, чтобы подкрѣплять и возвышать ее изъ чистаго источника. Ученикъ или ученица, при такого рода музыкальныхъ занятіяхъ, становятся тщеславными, вилыми, нервными, капризными, уклоняются отъ всякаго серьезнаго размышленія, и, въ концѣ концовъ, теряютъ даже расположеніе

къ музыкѣ, которое врождено всѣмъ неиспорченнымъ людямъ, такъ что въ такихъ случаяхъ лучше совсѣмъ прекратить музыкальныя занятія. Только въ новѣйшее время съ изумленіемъ узнали (что, впрочемъ, древнимъ грекамъ было очень хорошо извѣстно) какое гибельное вліяніе можетъ имѣть это искусство, кажуцееся столь невиннымъ. Причину же этого продолжительнаго невѣдѣнія нужно видѣть, по всей вѣроятности, въ томъ, что дурныя послѣдствія неправильнаго занятія музыкой выступаютъ не вдругъ (какъ это иногда бываетъ отъ произведеній поэзіи или живописи), но лишь постепенно. Отсюда, тѣмъ болѣе, возникаетъ настоящая необходимость имѣть нѣкоторое понятіе о сущности музыки, и если то, что мы предлагаемъ въ этомъ сочиненіи, и не можетъ претендовать на совершенство, то всетаки возможно, что наша книга побудитъ добросовѣстныхъ родителей и воспитателей къ чтенію большихъ и лучшихъ сочиненій. Когда идетъ рѣчь о вліяніи музыкальнаго искусства на духъ и характеръ человѣка, то нельзя основываться только на опытѣ (слѣдовательно на результатахъ обученія), но нужно признать также нѣкоторое право за теоріей. Мы высказали выше, что достаточно одной дурной книги или картины чтобы испортить юную душу. Но въ нашемъ искусствѣ причина и слѣдствіе не слѣдуютъ такъ быстро другъ за другомъ. Здѣсь слѣдствіе совершается медленнымъ, вначалѣ, едва замѣтнымъ образомъ. Но утверждать, что занятіе искусствомъ, продолжающееся 8 — 10 лѣтъ ежедневно, въ продолженіи нѣсколькихъ часовъ и дѣйствующее на нервную систему болѣе, чѣмъ какое бы то ни было другое занятіе, остается безъ всякаго вліянія на нѣжный впечатлительный организмъ юношества, — утверждать это можетъ только человѣкъ, не сознающій того, что онъ говоритъ. Далѣе, въ

теченіе долгаго періода воспитанія, музыкальная педагогика перекрещивается множествомъ другихъ вліяній, которыя, смотря по ихъ качеству, или способствуютъ или препятствуютъ благотворному или вредному дѣйствію музыки, такъ что относительно взрослого человѣка трудно утверждать, будто его хорошія или дурныя качества имѣютъ своимъ основаніемъ то или другое занятіе. При физическихъ болѣзняхъ скорѣе можно указать причины, чѣмъ при душевныхъ отклоненіяхъ; при послѣднихъ довольно трудно провести вѣрно границу между тѣмъ, что врождено, и тѣмъ, что приобрѣтено воспитаніемъ; извѣстно, какъ часто, въ послѣдствіи, одно принимается за другое. Кромѣ того, невозможно ввести такой же строгій планъ въ развитіе душевной жизни, какъ въ развитіе мыслительной способности и силы сужденія; здѣсь слишкомъ много зависитъ отъ внѣшнихъ, часто даже случайныхъ вліяній, смотря по тому, каковы родители, братья и сестры, товарищи и т. д. Природа, окружающая обстановка, удачи или несчастія всякаго рода, — все это принимаетъ участіе въ воспитаніи. Справедливо говоритъ Г. Гриммъ: «нашъ духъ получаетъ, кромѣ сознательнаго воспитанія, также еще безсознательное. Если уже и безъ того душевная жизнь воспитанника подвержена столь многимъ вліяніямъ, измѣнить или устранить которыя внѣ нашей власти, то тѣмъ болѣе желательно имѣть ясное представленіе о томъ, какими средствами можно парализовать или усиливать тѣ или другія вліянія въ томъ случаѣ, когда это зависитъ вполне отъ насъ».

Если, впрочемъ, у ребенка музыкальныя дарованія обнаруживаются такъ ясно, что онъ, какъ говорятъ, прямо родился музыкантомъ, то въ такомъ случаѣ, конечно, всѣ опасенія относительно того, какое дѣйствіе можетъ имѣть му-

зыка, должны быть оставлены въ сторонѣ. Въ этомъ случаѣ челоуѣка безповоротнo увлекаетъ его судьба, хорошая или дурная, и тогда дѣло воспитанія состоитъ только въ томъ, чтобы позаботиться также о временныхъ занятіяхъ другими дисциплинами, чуждыми музыкѣ; иначе субъектъ можетъ совершенно погрузиться въ односторонность. Если же музыка должна служить только образовательнымъ средствомъ, на ряду съ другими дисциплинами, то она подлежитъ тому же контролю, которому долженъ подчиняться каждый педагогическій элементъ.

Мы охотно соглашаемся съ вышеупомянутыми «практичными» людьми, что было бы совсѣмъ излишне входить въ разсужденія о благодѣтельномъ и вредномъ дѣйствиіи музыки съ людьми, незнающими музыки если бы только какъ это было лѣтъ за 50—все музыкальное обученіе дилетантовъ ограничивалось выучиваніемъ нѣсколькихъ танцевъ или безхитростныхъ салонныхъ пѣсень, если бы оно не требовало много времени и труда, и при этомъ считалось бы роскошью, встрѣчающейся только въ самыхъ исключительныхъ кружкахъ. «Счастливыя были времена, пишетъ одинъ нѣмецкій журналистъ, нерасположенный къ музыкѣ, когда въ юной Германіи еще было не мало значительныхъ городовъ съ 15 до 20 тыс. жителей, въ которыхъ съ трудомъ можно было найти три фортепiano». Эти идиллическія времена прошли безвозвратно; теперь музыкѣ удѣляется весьма значительное мѣсто (хотя пока, главнымъ образомъ, въ женскомъ воспитаніи). Если бы ею занимались надлежащимъ образомъ, то она была бы превосходнымъ, ничѣмъ не замѣнимымъ образовательнымъ средствомъ между тѣмъ какъ, при неправильной постановкѣ дѣла, она не только даетъ дурные плоды, но также понижаетъ уровень общаго духовнаго развитія.

Если нужно опасаться этого послѣдняго обстоятельства, то не лучше ли совсѣмъ вычеркнуть обученіе музыкѣ изъ числа образовательныхъ предметовъ, или же, по примѣру другихъ націй (французовъ, англичанъ и пр.), заниматься музыкой такъ же, какъ занимались въ прежнее время и у насъ? «Лучше совсѣмъ отказаться отъ одного изъ образовательныхъ предметовъ, скажутъ намъ, чѣмъ рисковать тѣмъ, что, злоупотребляя имъ, мы можемъ лишитъ юношество той энергіи воли и разума, которая такъ необходима ему въ жизни».

По отношеніи къ чрезмѣрному культу фортепiанной игры, которой теперь занимаются почти вездѣ (притомъ такъ, что даже не изучаются предварительно основанія музыки вообще), такой взглядъ дѣйствительно имѣетъ вполне справедливыя основанія. Но отказаться совсѣмъ отъ музыкальнаго образованія юношества на томъ только основаніи, что теперь его добиваются ложнымъ, а слѣдовательно не ведущимъ къ цѣли путемъ,— это было бы совершенное непониманіе того высокаго значенія, какое имѣетъ музыка въ духовной жизни новѣйшаго времени. Конечно, одностороннее увлеченіе фортепiанной игрой,— не болѣе какъ модная глупость; но предпочтеніе, которое нынѣ оказывается музыкѣ передъ другими искусствами, и которое уже въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ все болѣе и болѣе усиливается, столь же мало есть дѣло моды, какъ предпочтеніе пластики въ древности или живописи эпоху возрожденія. Не вдаваясь пока въ объясненіе причинъ, произведшихъ это предпочтеніе музыки, мы здѣсь укажемъ только на одинъ фактъ, достовѣрность котораго не можетъ подлежать сомнѣнію: величайшіе художественные гени, дарованные челоуѣчеству въ послѣднихъ двухъ вѣковъ, принадлежатъ музыкѣ. Начиная съ 18-го вѣка ни скульптура, ни живопись не имѣютъ

ни одного представителя, котораго бы можно было поставить наравнѣ съ Моцартомъ или Бетховеномъ. Этимъ доказывается то, что духъ искусства или художественный геній новѣйшаго времени сосредоточился специально въ музыкѣ и въ ней дошелъ до своего высокаго развитія, и что по этому музыкальное образование (подъ которымъ мы, конечно, разумѣемъ не механическую дрессировку) въ наше время составляетъ такую же существенную часть всеобщей культуры міроваго гражданина, каковую въ древней Греціи составляло развитіе вкуса въ пластическихъ произведеніяхъ. Кто теперь остается холоднымъ и безучастнымъ при исполненіи классическаго музыкальнаго произведенія, тотъ не стоитъ на высотѣ нашего времени.

Далѣе, если музыка въ жизни нѣкоторыхъ націй занимаетъ лишь незначительное мѣсто, то изъ этого еще не слѣдуетъ, что и другія націи должны руководиться ихъ примѣромъ. Можно всегда убѣдиться въ томъ, что люди имѣющіе сильную склонность къ музыкѣ, гораздо меньше увлекаются живописью или скульптурой, и наоборотъ. Это явленіе, замѣчаемое въ отдѣльныхъ личностяхъ, распространяется также на цѣлыя націи. Отсюда легко понять, почему, напр., характеръ французовъ, подвижной и направленный на внѣшнюю сторону жизни, рѣдко соединяется съ болѣе глубокимъ музыкальнымъ дарованіемъ, имѣющимъ своимъ предметомъ искусство по преимуществу внутреннее, между тѣмъ какъ, благодаря именно этому своему характеру, французы занимаютъ выдающееся мѣсто во многихъ другихъ отрасляхъ знанія и искусства.

Спонтини говаривалъ: *les Allemands traitent la musique comme une affaire d'état*. Но если природа дѣйствительно внушила нѣмцамъ любовь и восприимчивость къ этому искусству, то они и должны относиться къ нему серьезно,

если не хотять, чтобы этотъ небесный даръ оказался вредоноснымъ. Это относится въ одинаковой степени и къ русскимъ. Они также должны относиться серьезно къ музыкѣ, потому что въ глубинѣ сердца этой націи живетъ могущественное, неистребимое влеченіе къ этому искусству. Это доказывается любовью къ музыкѣ, которую мы встрѣчаемъ даже въ самыхъ низшихъ классахъ народа въ Россіи; далѣе это доказывается богатымъ запасомъ народныхъ пѣсенъ, заключающихъ въ себѣ неизсякаемый источникъ чудныхъ мелодій, пѣсенъ, которыя, на ряду съ лучшими народными пѣснями другихъ націй распространились по всему земному шару; наконецъ это доказывается множествомъ творческихъ талантовъ, которые въ послѣднее время стали выступать въ большомъ числѣ и которые оказываютъ неоспоримое вниманіе на дальнѣйшее развитіе искусства. Было бы также неразумно, какъ и бесполезно, разсуждать о томъ, желательна ли музыкальное дарованіе, или нѣтъ. Оно существуетъ, и только отъ васъ будетъ зависѣть, какой онъ дастъ результатъ: проникнетъ ли оно, какъ оживляющій сокъ, въ духовный ростъ націи, или же оно, подобно ржавчинѣ, губящей все, къ чему она пристааетъ, погибнетъ также и само.

Цѣль настоящаго сочиненія уже указана мною выше. Но, говоря откровенно, у меня былъ еще другой мотивъ нѣсколько эгоистичнаго свойства, побудившій меня взяться за перо. Давно уже мнѣ наскучили вѣчные споры съ рутинерами всевозможныхъ направленій; постоянно я долженъ былъ противопоставлять ихъ ограниченнымъ и извращеннымъ взглядамъ — принципы истинно-музыкальнаго воспитанія, и вотъ я, наконецъ, рѣшилъ привести въ удобобозримый порядокъ все то, о чемъ мнѣ

уже несчетное число разъ приходилось проповѣдывать, и изложить это въ видѣ общедоступной брошюры для тѣхъ, кто интересуется даннымъ вопросомъ. Съ этой, именно, точки зрѣнія долженъ быть оцѣненъ предлагаемый мною опытъ, и имѣя въ виду, насколько трудно излагать музыкальныя принципы въ формѣ понятной также непосвященному, прошу судить о немъ снисходительно. Я всегда помнилъ прекрасныя слова Миллера (Оксфордъ): «кто въ популярныхъ сочиненіяхъ высказывалъ такія вещи, которыхъ онъ долженъ былъ бы стыдиться передъ своими коллегами, у того нѣтъ научной (въ данномъ случаѣ артистической) честности». Точно также я старался воздерживаться отъ всякаго поэтическаго краснобайства, такъ какъ цѣлью моею было не услажденіе читателя, но просвѣщеніе. Музыкантъ, конечно, не найдетъ въ моей книгѣ ничего новаго, но она и написана не для него, а для непосвященнаго, который относится серьезно къ воспитанію своихъ дѣтей или ввѣренныхъ ему питомцевъ. Такой читатель, при внимательномъ просмотрѣ, вѣроятно научится многому изъ этой статьи. Но она могла бы также заставить призадуматься о своемъ призваніи нѣкоторыхъ учителей, мозгъ которыхъ еще не утратилъ способность къ здоровому сужденію, вслѣдствіе рутины и педантизма, причѣмъ безразлично, согласится ли онъ вездѣ съ воззрѣніями автора или нѣтъ.

Сочиненіе это написано мною не «однимъ духомъ»; напротивъ, отдѣльные параграфы возникли въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ, по мѣрѣ того, какъ они вызывались моими ежедневными занятіями или бесѣдами о музыкѣ и музыкальномъ воспитаніи. Отсюда неизбежно должны были вкрасться частыя повторенія, особенно въ главныхъ пунктахъ; однако я, сводя все въ одно цѣлое, не нашелъ удобнымъ ихъ опу-

стить, такъ какъ это нарушило бы характеръ цѣлаго. «Своимъ прилежаніемъ каждый можетъ гордиться». Этого прилежанія я, право, не щадилъ. Учебная дѣятельность, продолжающаяся уже сорокъ лѣтъ, снабдила меня нужнымъ опытомъ. Не смотря на это, я очень хорошо знаю и чувствую, что для основательнаго литературнаго произведенія недостаточно одного только прилежанія и опыта; точно также я хорошо знаю что единичный голосъ не въ состояніи устранить уже укоренившееся зло: для этого нужны соединенныя усилія всѣхъ единомыслящихъ и болѣе частое и настойчивое повтореніе однихъ и тѣхъ же основныхъ истинъ; вѣдь очень нерѣдко приходится не только наставлять несвѣдущихъ, но и бороться съ тщеславіемъ родителей, которые хотятъ блеснуть искусствомъ своихъ дѣтей, не заботясь о томъ, что послѣдніе отъ этого могутъ пострадать душой и тѣломъ. Этому злу можетъ быть положенъ конецъ тогда только, когда убѣжденіе въ пустотѣ подобной музыкальной дрессировки получить самое широкое распространеніе. При этомъ стремленіи не всегда возможно будетъ избѣгнуть упрека въ тривіальности; но развѣ ежедневный опытъ не показываетъ намъ, что именно тѣ простыя и давно уже извѣстныя каждому образованному человѣку истины, которыя даже неловко и повторять, все еще остаются безъ всякаго вліянія на дѣятельность воспитателей?

«Необходимо все снова повторять истину, такъ какъ и заблужденіе все снова проповѣдуется вокругъ насъ», говоритъ Гете.

Мы не требуемъ, чтобы музыкальному обученію жертвовалось больше времени и денегъ, чѣмъ это дѣлалось до сихъ поръ, но мы требуемъ лучшаго примѣненія того и другого. Радикальная реформа, какую предлагалъ напр. нѣкогда Тремеръ, въ настоящее время

едва ли исполнима. Поэтому будемъ лучше стремиться къ тому, чтобы, вмѣсто очень трудно осуществимаго единственнаго числа «реформа», доставить доступъ гораздо болѣе легко достижимому множественному числу «реформамъ», т. е. оставимъ фортепианную игру, какъ центръ музыкальнаго обученія, но постараемся расширеніемъ этого центра а также изученіемъ образованіемъ слуха и пѣніемъ теоріи и исторіи музыки приблизиться къ идеалу дѣйствительнаго музыкальнаго воспитанія.

(Продолженіе будетъ).



## Портреты композиторовъ новой русской школы.

Прилагая при настоящемъ № «Русской Музыкальной Газеты»—23 портрета: Балакирева, Бородина, Кюи, Мусоргскаго и Римскаго-Корсакова;— Редакція считаетъ своимъ долгомъ принести глубокую благодарность Владимиру Васильевичу Стасову, собравшему эту цѣнную и рѣдкую коллекцію и доставившему Редакціи возможность напечатать это собраніе портретовъ композиторовъ новой русской школы и тѣмъ сохранить ее на всегда.

Что касается до самыхъ портретовъ, то въ поясненіе къ нимъ слѣдуетъ прибавить слѣдующее.

Биографія **М. А. Балакирева** (род. 26 Декабря 1836 г.) напечатана въ настоящей тетради нашего журнала. Это основатель и первый членъ того кружка, изъ котораго, впоследствии, образовалась «новая русская школа»...

Первый портретъ Б. относится ко времени написанія музыки къ «Лиру», т. е. къ 1858 г. слѣдующій представляетъ Б. въ эпоху постановки «Руслана» въ Прагѣ, гдѣ онъ и былъ снятъ фотографомъ Tiedler'омъ въ Январѣ 1867 г. Въ томъ же году М. А. снялся въ кавказскомъ костюмѣ, во время лѣтняго путешествія своего на Кавказъ. 4-й портретъ относится къ концу семидесятыхъ годовъ.

**Ц. А. Кюи** (род. 6 Января 1835 г.) второй (по времени вступленія) членъ Балакиревскаго кружка<sup>1)</sup>. Наиболѣе ранній портретъ его относится къ 1861 г., когда Ц. А. только что приступилъ къ сочиненію оперы «Вильямъ Ратклиффъ». слѣдующій портретъ Кюи представляетъ его въ 1866 г., когда онъ былъ—уже блестящимъ и остроумнымъ критикомъ. 3-й—снятъ нѣсколькими годами позже. послѣдній—это уже современный портретъ автора лирической комедіи «Le Flibustier».

**М. П. Мусоргскій** (род. 16 Марта 1839 г. † 16 Марта 1881 г.) вступилъ третьимъ въ Балакиревскій кружокъ.

Первый портретъ—наиболѣе ранній изъ собранныхъ—снятъ (по имѣющейся на немъ собственноручной надписи Мусоргскаго) въ 1855 г., въ фотографіи Захарьина, бывш. Шпаковского (Б. Морская, уг. Кирпичнаго). слѣдующій, портретъ—едва ли не самый интересный (снятъ фотографомъ Шенфельдомъ) и изображающій Мусоргскаго во весь ростъ, снятъ въ Апрѣлѣ 1873 г. На экземплярѣ, подаренномъ В. В. Стасову, находится слѣдующая автографная надпись композитора: «*Такъ Мусорянинъ слушалъ «Бориса» въ чемъ и подписуется»*.. (Въ Февралѣ 1873 г. были даны въ бенефисъ г. Кондратьева, 3 сцены изъ Бориса: Корчма, у Марины и у фонтана. Къ этому времени и относится портретъ № 2).

Въ слѣдующемъ году «Борисъ» былъ поставленъ цѣликомъ. послѣ первой репетиціи, 9 Января 1874 г., Мусоргскій, по словамъ В. В. Стасова «сильно оживленный, довольный, весь «распаленный» (какъ онъ много тогда писалъ) снялъ съ себя у Лоренца лучшій свой фотографическій портретъ. Мнѣ, по уговору, онъ подарилъ *первый* экземпляръ»<sup>2)</sup>.

Четвертый снимокъ представляетъ Мусоргскаго въ послѣдній періодъ его жизни и также снятъ въ фотографіи Лоренца.

**Н. А. Римскій-Корсаковъ** (род. 6 марта 1844 г.) четвертый представитель новой русской школы. Первый портретъ представляетъ намъ Р.-Корсакова

<sup>1)</sup> Биографія его была напечатана въ первыхъ №№ «Русск. музык. газеты» за 1894 г.

<sup>2)</sup> См. Биографію Мусоргскаго, В. В. Стасова.

морякомъ офицеромъ въ замѣчательную эпоху его творчества: окончаніи оперы «Псковитянки» (1871). Въ 1874 г. (которымъ помѣченъ 2-й портретъ) Н. А. Римскій-Корсаковъ управлялъ Безплатной Музыкальной Школой. Снимокъ № 3 — позднѣйшій портретъ талантливаго автора «Млада», относится къ началу этого десятилѣтія.

**А. П. Бородинъ** (род. 31 Октября 1834 † Февраля 1887)—пятый (по времени вступленія) членъ балакиревскаго кружка. Всѣ печатаемые здѣсь портреты, за исключеніемъ лишь одного (последняго), едва ли не впервые появляются въ печати. Здѣсь представлены наиболѣе интересные и лучше сохранившіеся экземпляры изъ коллекціи, доставленной В. В. Стасовымъ. Первые четыре снимка принадлежатъ, кажется, всѣ къ одному времени—къ концу 1859 и 1860 гг., когда Бородинъ находился за границей (въ октябрѣ 1859 г. Б. былъ посланъ за границу, для «усовершенствованія въ своихъ ученыхъ познаній» какъ пишетъ Стасовъ въ біографіи Бородина. Онъ прожилъ тамъ до осени 1862 г.). 1-й портретъ снятъ въ Гейдельбергѣ, у I. Schulze, слѣдующій у Marzocchi въ Ливорно. 3-й и 4-й не имѣютъ фирмы фотографій, почему трудно опредѣлить гдѣ они сняты.

Слѣдующая группа уже вся принадлежитъ Россіи, при чемъ 5, 6 и 7-й портреты сняты въ 70 л. (5-й снятъ въ Москвѣ),—а послѣдній—наиболѣе распространенный портретъ, снятъ въ 1885 г. и приложенъ (въ гравюрѣ Маттэ) къ чудесному изданію М. Бѣльева—партитуры «Князя Игоря» Бородина.



## «ДУБРОВСКІЙ».

Новая опера Э. Ф. Направника.

3-го января состоялось первое представленіе новой оперы Э. Ф. Направника, на сюжетъ повѣсти Пушкина «Дубровский». Есть произведенія скучныя, вымученныя, капельмейстерскія, или же просто опыты въ сочиненіи большой оперы—о нихъ можно говорить немного, или лучше ничего не говорить. Но если это не первое произведеніе и если оно принадлежитъ лицу, стоящему долгое время во главѣ

русской оперы, композитору имѣющему за собой солидный опытъ (правда, знаніе еще не создаетъ музыки), то о такой оперѣ молчать нельзя, обойти ее неловко, а нужно отнестись къ ней строго и серьезно.

Новое произведеніе г. Направника также принадлежитъ къ разряду безпросвѣтныхъ, скучныхъ, дюжинныхъ произведеній. Первое представленіе, несмотря на нѣкоторую торжественность обстановки, подогрѣтое чувство публики (очень симпатизирующей дирижеру Направнику) и интересъ новинки—поражало скукою, неопредѣленностью. Это была не музыка, не опера, это было насилуваніе звуковъ, доказательство *will und kann nicht* настоящей композиціи. Это произведеніе мертворожденное.

Сюжетъ «Дубровскаго» общезвѣстенъ, по конецъ повѣсти Пушкина совершенно измѣненъ: Дубровскийъ убитъ солдатами, а Маша собирается идти въ монастырь. Въ оперѣ 4 дѣйствія, изъ нихъ первое въ 2-хъ картинахъ. Первый актъ представляетъ Кистеневку (имѣние Дубровскаго): здѣсь—встрѣча съ отцомъ, прѣздъ Троекурова, смерть старика Дубровскаго, а во 2-й картинѣ поджогъ дома. 2-е дѣйствіе въ лѣсу—встрѣча Дубровскаго съ Машей (дочерью Троекурова), далѣе онъ добываетъ отъ Дефоржа (слабая эпизодическая роль) паспортъ. 3-й актъ—въ домѣ Троекурова; послѣдній объявляетъ дочери о сватовствѣ кн. Верейскаго; въ этомъ дѣйствіи большая и довольно удачная сцена между Дубровскимъ и Машей. Послѣдній актъ—балъ, объясненіе между Машей и Дубровскимъ и смерть послѣдняго.

Мнѣ кажется, что своимъ сочиненіемъ опера «Дубровскій» обязана «Пиковой Дамѣ» Чайковскаго. Авторъ «Гарольда» искалъ, вѣроятно, сюжета подобнаго послѣдней оперѣ; его привлекли тамъ особенно сцена пасторали, романсъ съ аккомпанементомъ фортепіано на сценѣ и вся салонность, которая такъ мило удалась Чайковскому. Но отъ безъ-идейнаго подраженія ничего хорошаго ожидать нельзя. Композиторъ совершенно искажилъ «Дубровскаго» Пушкина, искажилъ этотъ простой интересный рассказъ, сдѣлавъ изъ него рядъ грубыхъ, некрасивыхъ сценъ. Больше всего г. Направникъ былъ естественъ въ «Гарольдѣ»; нѣкоторыя ситуации ему тамъ удалось. Въ этой оперѣ походила и обычная капельмейстерская музыка, а въ «Дубровскомъ» она была неумѣстна, такъ же, какъ и весь сюжетъ совершенно не годился для оперы. Направникъ этого не понималъ. Въмѣсто Дубровскаго онъ имѣлъ въ виду г. Фигнера, дуэтъ его съ Машей, контрдансъ, интермеццо ночи и т. д.

Что касается до послѣдняго то—если г. Направникъ считаетъ себя серьезнымъ музыкантомъ, то прибѣгать къ подобнымъ уловкамъ, какъ введеніе Масканы «интермеццо»,—пріемъ не особенно симпатичный, хотя не непріятный: интермеццо—не дурно инструментованное, но крайне слабое въ музыкальномъ отношеніи—повторяется на спектакляхъ.

Разбирать музыку оперы по актамъ не слѣдуетъ—она не носитъ на себѣ ни малѣйшаго отпечатка оригинальности, ни просто рельефности, выпуклости; вся партитура какое то безцвѣтное пятно, безъ красокъ; въ оперѣ всего

одна действительно недурная тема (характеристика любви Дубровскаго и Маша), но и та слишком навязана Чайковским и въ особенности имѣетъ рисунокъ общій съ извѣстнымъ мотивомъ его VI симфоніи, хотя я и далекъ отъ мысли, чтобы здѣсь было прямое заимствованіе. Партитура «Дубровскаго» это (со стороны оркестра) образцовое произведеніе чрезвычайно опытнаго капельмейстера; но въ ней сильныя мѣста замѣнены громкой музыкой, паосъ—итальянскими тріолями.

Дѣйствующія лица, какъ уже было сказано, имѣютъ мало общаго съ героями Пушкинской повѣсти. Отецъ Дубровскаго—слишкомъ незначителенъ по своей роли; музыка его мало характеристична.

Дубровскій—совершенно не рельефное, искаженное лицо. Вмѣсто Дубровскаго—слышится Германъ (за исключеніемъ сцены у фортепіано, когда Дубровскій молча аккомпанируетъ Машѣ). Его партія—блѣдный сколокъ съ партіи Германа. Лучшій № его партіи—аріозо «о дай мнѣ забвенья родная», весь эффектъ котораго построенъ только на пѣніи въ полголоса.

Маша—точно также, копія съ Лизы (въ «Пиковой Дамѣ»). Троекуровъ—самый обыкновенный театральнй злодѣй. Но его положеніе въ оперѣ чрезвычайно комично: такъ какъ эта партія поручалась прекрасному баритону Яковлеву, то ему пришлось дать отнюдь не злодѣйское по музыкѣ (хотя ужасное по тексту) аріозо. Во все время спектакля Троекуровъ расхаживаетъ грозно насупившись. Ни одного человеческого движенія—и вдругъ, при послѣдней сценѣ—онъ начинаетъ плакать! Никакого мотивированнаго характера нѣтъ. О князѣ Верейскомъ лучше сказать умолчать.

Изъ эпизодическихъ ролей—интересна и наиболѣе естественно сдѣлана партія Архипа (г. Корякинъ); но это лицо составляетъ собственность Чайковскаго (и другихъ), также какъ и Дефоржъ. Что касается Шабашкина и проч. стряпчихъ—то это русский подъячій въ пѣмецкомъ кафтанѣ. Всякое усиліе въ подражаніи этому типу, такъ превосходно переданному Мусоргскимъ—здѣсь производитъ только удручающее впечатлѣніе.

Вообще вся музыка свелась въ «Дубровскомъ» къ подражанію всѣмъ композиторамъ, партитуры оперъ которыхъ лежали на дирижерскомъ пультѣ г. Направника. Но, повторяю, больше всего здѣсь оказалось присутствія «Пиковой Дамы». Двѣ главныя партіи это доказали вполнѣ. Опера не обошлась даже безъ дуэта, подъ аккомпанементъ фортепіано на сценѣ, и авторъ думалъ усилить старый эффектъ тѣмъ, что засадилъ за клавиши самого Дубровскаго. Если въ «Пиковой Дамѣ» графиня пѣла французскую пѣсенку, то здѣсь потребовались французскіе стихи изъ Сюлли Прюдома. Если въ «Пиковой Дамѣ» вѣтшій эффектъ построенъ на пасторали, разыгрываемой во время великолѣпнаго празднества, то для «Дубровскаго» сочинили благоухающую ночь (NB въ концѣ дѣйствія небо все таки должно хмуриться, въ виду приближающейся смерти Дубровскаго), съ русской (?) пляской, плохимъ полонезомъ и слабымъ контрадансомъ (композитору слѣдовало бы болѣе ознакомиться съ характеромъ старинной танцевальной

музыки, какъ это сдѣлалъ Чайковскій въ «Пиковой Дамѣ» и Рубинштейнъ—въ Горюшѣ).

Даже простой и милой оперы у Направника не получилось; у него разбойники, пожаръ, солдаты, французскіе стихи, контрадансъ—все это грубо и не талантливо перемѣшано, сдѣлано, придумано и только. Это произведеніе неестественное, мертворожденное.

## КОНЦЕРТЫ И ОПЕРА.

— Концертомъ Имп. Русск. Музык. Общ. въ память А. Г. Рубинштейна (1 декабря п. г.) открылся концертный сезонъ послѣ траура. Концертъ можно назвать удавшимся лишь по прекрасному сбору, который предназначался для фонда на сооруженіе памятника покойному музыканту. Въ художественномъ отношеніи конц. былъ лишенъ всякаго интереса несмотря на исполненную въ 1-й разъ новую оркестровую сюиту Р., принадлежащую къ самымъ слабымъ и безцвѣтнымъ произведеніямъ. Публика скучала, но апплодировала... по неволѣ, приличія ради. Г. Ауеру и Направнику (дирижировавшимъ концертомъ) слѣдовало бы представить музыку Р. съ болѣе положительной стороны. Лучшимъ № концерта явился извѣстный D-moll'ный конц. Р., исполненный г-жей Познанской-Рабцевичъ. Талантливая пианистка появляется на эстрадѣ слишкомъ рѣдко и это много вліяетъ на исполненіе.

— 1-й и 2-й русскій симфоническій концерты (3 и 17 декабря) и IV русскій квартетный вечеръ (7 декабря). Первый концертъ былъ также посвященъ памяти А. Рубинштейна, при чемъ были исп. (подъ упр. Р.-Корсакова) — 3-я симф., ари изъ «Моисея», «Донъ-Кихота», IV конц., романсы и 2 танца изъ бал. «Виноградная лоза». Устроители конц. поступили разумно и благородно, отдавъ одинъ изъ концертовъ произведеніямъ Рубинштейна, къ тому же дѣйствительно его лучшимъ произведеніямъ. Нельзя только согласиться съ повтореніемъ фортеп. конц.—D-moll'ный конц. уже былъ исп. въ Р. М. О. 3-я симфонія Р. (ор. 56)—едва-ли не лучшая, наиболѣе цѣльная, болѣе свободная отъ обычной Рубинштейновской пустоты и безцвѣтности, и вообще интересная съ технической стороны. Точно также «Донъ-Кихоть» занимаетъ первое мѣсто среди



симф. картинъ Рубинштейна. Во 2-мъ концертѣ — главный интересъ представляла новая балетная сюита г. Глазунова; въ ней есть и свѣжесть и красота; она инструментована *мастерски*. Каждый № имѣлъ успѣхъ, а нѣкоторые №№ были повторены. Лично мнѣ понравились болѣе всего «Prèambule» прелестные, волшебные «Marionettes» и «Scherzino», но отъ окончательнаго сужденія воздерживаюсь до изданія этой сюиты, когда можно будетъ разобрать ее подробно. Значительный успѣхъ имѣла сюита Р.-Корсакова изъ оп. «Снѣгурочка», но все эти роскошные, великолепные №№ теряютъ много при концертномъ исполненіи (за исключеніемъ «Пляски скомоховъ»). Геніальное вступленіе, съ пѣтухами, лѣшимъ, прилетомъ птицъ — видъ сцены немислимы. Сюита, вѣроятно, имѣетъ цѣлю ознакомить публику (въ оркестровомъ исполненіи) съ однимъ изъ выдающихся русскихъ произведеній, — такъ рѣдко исполняемыхъ у насъ и совершенно неизвѣстныхъ въ провинціи. Тогда ея назначеніе оправдывается.

IV русский квартетный вечеръ представлялъ изъ себя большой интересъ, только потому, что исполнялись *новыя* произведенія молодыхъ русскихъ музыкантовъ гг. Гречанинова, Соколова и Копылова. На послѣднемъ конкурсѣ Камернаго общества они получили преміи, но все же это не гарантируетъ интереса и новизны ихъ сочиненія. Квартеты (за исключеніемъ отчасти г. Копылова, наиболѣе удачнаго) не имѣли успѣха и были приняты малочисленной публикой довольно холодно.

— II и III симфон. концерты Ю. И. Блейхмана. Также какъ и первый концертъ, ихъ нельзя назвать удачными. II концертъ былъ опять посвященъ памяти А. Рубинштейна. Объ этомъ конц. писатъ довольно неловко, если не описывать съ комической стороны. Программа концерта была снабжена цѣлыми диѳирамбами, дресованными *музыкальному генію* Рубинштейна, котораго у этого даровитаго удожника, конечно, не было. Наприм. драматическая (4-я) симфонія — одно изъ кучнѣйшихъ произведеній въ свѣтѣ; но въ какую сторону истолковать смыслъ оясненія въ программѣ: «*съ первыхъ*

*тактовъ Р. говоритъ (въ ней) своимъ языкомъ*»? Похвала ли это, или же убѣжденіе, что это произведеніе такое же скучное и безцвѣтное, какъ и большая часть опусовъ Р.? Ниже въ программѣ можно было прочесть, что Рубинштейнъ «какъ мало кто изъ русскихъ композиторовъ обогатилъ романсовую литературу» (а Даргомыжскій, Мусоргскій, Кюи, Римскій-Корсаковъ, даже Чайковскій?), а выше составитель программы возглашаетъ: «*не стало свѣточа музыки*»!... Это уже просто неделикатно, чтобы не сказать сильнѣе.

Но обратимся къ серьезной сторонѣ концерта. Г-жа Бакмансонъ (одна изъ самыхъ даровитыхъ и симпатичныхъ концертныхъ русскихъ пѣвицъ) прекрасно исполнила Ваххическую пѣсню Зулимы («Лейте полнѣ сокъ благородный»), прелестный романсъ, съ цыганскимъ пошибомъ. Г. Феручіо Бузони также хорошо передалъ тотъ же D-moll'ный концертъ Р.! Но неужели у Рубинштейна нѣтъ другихъ фортепианныхъ произведеній, неужели все пианисты могутъ исполнить только этотъ концертъ его? Не говорить ли это о неособенной любознательности гг. концертантовъ и нежеланіи прибавить къ своему переизвѣстному уже репертуару хотя что-либо новое?

Въ 3-мъ концертѣ г. Блейхманъ исполнилъ музыку Чайковскаго къ «Снѣгурочкѣ». Это настолько не русское, дюжинное, грубое и некрасивое произведеніе, что лучше о немъ вовсе умолчать. Публика, ожидавшая нѣчто другое, недоумѣвала просто, слушая эту чисто капельмейстерскую музыку, отнимавшую всякую картинность, всякую прелесть и поэзію отъ сказки Островскаго. Сравнить эту музыку съ оперой Р.-Корсакова могутъ только полные невѣжды; при сопоставленіи же (даже самомъ поверхностномъ), можетъ быть вызвано лишь чувство жалости и досады къ таланту Чайковскаго. Все же г. Блейхманъ хорошо сдѣлалъ, что далъ, наконецъ, понятіе о этой музыкѣ, но еще лучше сдѣлалъ, что исполнилъ цѣлую сцену (1-ю) изъ 3-го акта «Мейстерзингеровъ» Вагнера, хотя передалъ ее очень не ловко, не отчетливо. Какія это богатая, роскошныя страницы. Что за мощность, какая сила и свѣжесть, какая картинность! Н. Ф.

## Два духовныхъ концерта хора г. Архангельскаго.

Г. Архангельскій, по примѣру прежнихъ лѣтъ, выступилъ со своимъ образцовымъ хоромъ въ залѣ Городскаго Кредитнаго Общества, съ программой, посвященной церковнымъ православнымъ пѣснопѣніямъ. Изъ назначенныхъ трехъ концертовъ, пока состоялись два,—8-го и 21-го Декабря.

Превосходный знатокъ церковнаго пѣнія г. Архангельскій на этотъ разъ предложилъ публикѣ сжатую историческую программу образцовъ нашихъ пѣснопѣній, которыя по ихъ характеру можно было бы подраздѣлить на три вида. Изъ нихъ къ первому относятся, такъ сказать, произведенія безыскусственнаго древняго православнаго пѣнія, отличающіяся наибольшою самобытностью своего суроваго облика; ко второму — переложенія древнихъ напѣвовъ въ духѣ и стилѣ древняго православнаго пѣнія, и, наконецъ, къ третьему виду должны быть причислены произведенія смѣшаннаго, полудуховнаго полусвѣтскаго стиля, въ которыхъ преобладаютъ широкія и сложныя музыкальныя средства, обличающія блестящую технику композиторовъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ совершенно отступающія отъ принциповъ и основъ нашей древней церковной музыки.

Весьма понятно, что первые два вида церковныхъ музыкальныхъ сочиненій, могли служить источникомъ наибольшаго удовлетворенія всѣмъ знатокамъ и цѣнителямъ истиннаго православнаго пѣнія, обращающимъ главное вниманіе на правду музыкальнаго содержанія исполняемаго, а не на чувственную его сторону, выработанную отчасти неумѣстными свѣтскими музыкальными придатками, частью же страстностью отбѣнокъ въ вокальной передачѣ.

Не останавливаясь на каждомъ изъ исполненныхъ хоромъ г. Архангельскаго многочисленныхъ произведеній, и руководствуясь отмѣченными ихъ тремя видами, припомнимъ нѣкоторыя изъ тѣхъ основъ и началъ, на которыхъ зиждется сущность нашей древней церковной музыки; припомнить это будетъ не лишнимъ, во первыхъ, въ виду обилія нашихъ церковныхъ пѣснопѣній, нося-

щихъ предпочтительно свѣтскій, а не духовный характеръ, а во вторыхъ, и въ виду того правильнаго стремленія, какое замѣчается въ трудахъ нашихъ наиболѣе просвѣщенныхъ и талантливыхъ современныхъ композиторовъ, а именно стремленія приблизить ихъ церковное пѣснопѣніе, или вѣрнѣе переложеніе, къ образцамъ истинной православной музыки, чуждой элементовъ и средствъ музыки западной.

Строгий діатонизмъ въ мелодіи и гармоніи—вотъ главный принципъ музыки нашихъ древнихъ пѣснопѣній. Отсюда понятно, что употребленіе тѣхъ музыкальныхъ средствъ, которыми неразлучно сопутствуютъ хроматическіе знаки, здѣсь немислимо. Теченіе мелодіи идетъ плавно, безъ скачковъ на далекихъ интервалахъ; гармонія слагается преимущественно изъ большихъ и малыхъ трезвучій, съ рѣдкимъ употребленіемъ трезвучія уменьшеннаго. Интервалъ септими, какъ самостоятельный элементъ гармоніи, въ нашемъ строгомъ церковномъ стилѣ совершенно не имѣется въ обращеніи, вотъ почему придаatokъ этого интервала къ большимъ или малымъ трезвучіямъ ступеней лада (не говоря уже объ обыденныхъ пятой ступени и седьмой мннора), короче говоря, употребленіе побочныхъ септаккордовъ, несмотря на все громадное ихъ значеніе и на то богатство, разнообразіе и благородство, какое, благодаря имъ, пробрѣтаютъ гармоническія сочетанія,—употребленіе ихъ, часто встрѣчаемое въ красивѣйшихъ гармонизаціяхъ Львова и Бортнянскаго, все-таки незаконно и противорѣчитъ духу нашей древней церковной гармоніи. Въ гармонизаціи древнихъ церковныхъ мелодій въ видѣ рѣдкаго исключенія встрѣчаются задержанія, съ внѣшней стороны, какъ бы образующія септаккорды, но однако, устраяя ихъ, мы все же получимъ гармоническій фонъ, составленный изъ трезвучій, которыя держатся преимущественно на неизмѣняемыхъ ступеняхъ древнихъ церковныхъ ладовъ; древнія церковныя каденціи въ свою очередь являются принадлежностью этого гармоническаго фона. Къ числу отличительныхъ признаковъ характера нашихъ древнихъ церковныхъ пѣснопѣній относится и упорное преобладаніе въ гармоніи одного и того

же строя съ весьма рѣдкимъ уклоненіемъ въ другой строй. Наконецъ медленное движеніе и соответственные продолжительные метрическіе и ритмическіе участки въ музыкальных періодахъ, точно также являются постоянными спутниками древняго православнаго пѣнія.

Указанное употребленіе простѣйшихъ музыкальных средствъ въ гармонизаціи древнихъ церковныхъ мелодій, въ особенности исключительныя употребленія трезвучій въ гармоніи, предполагаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ минимальное число голосовъ, слагающихъ гармонію; обыкновенно встрѣчается трехголосное сложеніе, но бываетъ и двухголосное и даже униссонъ.

Такое сложеніе голосовъ опять таки говоритъ о несоответствіи съ духомъ и стилемъ нашего древняго пѣнія тѣхъ духовныхъ произведеній, которыя имѣютъ своей гармонической основой болѣе, чѣмъ трехголосное сложеніе. Наконецъ, замѣчаемое постоянно стремленіе къ произношенію каждаго слога текста одновременно всѣми голосами, въ связи съ отмѣченными примѣненіемъ простѣйшихъ музыкальных средствъ, указываетъ и на отсутствіе контрапунктческаго склада въ тѣхъ же пѣснопѣніяхъ.

Переходя теперь къ духовнымъ произведеніямъ, исполненнымъ въ названныхъ двухъ концертахъ г. Архангельскаго, отмѣтимъ прежде всего пѣснопѣнія перваго изъ только что разсмотрѣнныхъ видовъ, т. е.—выдержаннаго строгаго характера.

Таковыми были: «Побѣждаются естества уставы», знаменнаго напѣва, «Днесъ вѣрніи ликовствуемъ...», старообрядческае пѣніе (взятое съ крюков.); «Господи помилуй» сугубое, «Елицы во Христа креститися...».

Затѣмъ, переложенія разныхъ композиторовъ, наиболѣе отвѣчающія строгому стилю: «Да молчать...» Турчанинова, «Ирмосы на Вознесенъ», знаменнаго напѣва Львова, «О тебѣ радуется...» киевскаго напѣва, Потулова, и въ особенности «Да исправится молитва моя» греческаго напѣва на три мужскихъ голоса Глинки.

Всѣ остальные пѣснопѣнія и такъ называемые «концерты», входившіе въ обѣ программы, уже рѣзко отличались

своимъ свѣтскимъ складомъ и оперными италіанизмами отъ характера истинной церковной музыки. Среди нихъ своимъ анти-религознымъ настроеніемъ выдѣлялись концерты Сартти, Галуппи и Давыдова. Смѣшаннымъ стилемъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ эффектною свѣтскою гармонизаціею выдѣлялись исполненные концерты Бортиянскаго и Львова, и «Херувимская № 7» Бахметева.

Образцовый хоръ г. Архангельскаго, какъ всегда стоялъ на высотѣ своей художественной задачи.

## П. Веймарнъ.

— Въ программу второго Бетховенскаго вечера г-жи Есиновой и г-на Ауэра вошли три самыхъ капитальныхъ изъ скрипичныхъ сонатъ вѣнценосца новѣйшей музыки и придали концерту еще болѣе интересъ, чѣмъ то было въ первый разъ. Вечеръ открылся С-moll'ной, Александровской сонатой, съ ея полной порыва и увлеченія первой частью, дивно-пѣвучимъ и широко развитымъ *adagio*, свѣтлымъ *Scherzo*, сильно теряющимъ отъ собѣдства смежныхъ съ нимъ частей, и финаломъ, снова взволновывающимъ, успокоившіеся-было послѣ *adagio* и *скерцо*, первы. Взятые исполнителями горячіе темпы первой и послѣдней частей сонаты, тонкость, прочувствованность и прозрачность исполненія второй части представили слушателямъ произведеніе Бетховена въ его совершеннѣйшемъ видѣ (*Скерцо* прошло, однако, пѣсколько неотчетливо, скомкано). Прекрасный и разительный контрастъ давала соната G-dur op. 96, будучи поставлена между этой и Крейцеровой сонатой, сущность характера которой (точнѣе, первой колоссальной ея части) лучше всего опредѣлить понятіями «паоосъ и мощь». G-dur'ная соната носитъ чрезвычайно свѣтлый, покойный, жизнерадостный характеръ: это идиллія, но идиллія, героемъ которой является человекъ современный, т. е. образованный, развитой, способный къ тонкимъ и разнообразнымъ сщущеніямъ.

Эта соната, по своему общему тону, по первой и особенно послѣдней частямъ, не имѣетъ себѣ подходящей среди *всѣхъ* вообще сонатъ Бетховена и является исключеніемъ (я разумію всего болѣе характеръ ея, но не глубину и совершенство). Чрезвычайно любопытна и совершенно-красива послѣдняя часть произведенія. Вся она въ контрастахъ; все движеніе ея—капризъ. Внезапно появляющееся *adagio*, съ его оригинальнѣйшими каденціями, съ его

прихотливымъ и затѣйливымъ мелодическимъ рисункомъ, своею неожиданностію производить одинъ изъ самыхъ свѣжихъ художественныхъ эффектовъ.

Послѣднею поставлена была въ программѣ знаменитая Крейцера соната, пріобрѣвшая нынѣ, благодаря совершенно постороннему и случайному обстоятельству, большую популярность у нашей публики, — конечно, лишь по имени. Общая оцѣнка сонаты, сдѣланная не специалистомъ, но гениальнымъ художникомъ въ другой области, области слова, въ сущности своей вѣрна, хотя и нѣсколько не въ мѣру жестока по отношенію къ двумъ послѣднимъ частямъ произведенія. Будучи сыграны отдѣльно, онѣ, особенно, варіаціи, произведутъ всегда впечатлѣніе; но первая часть, вдохновенная страсть, ихъ убиваетъ. Передъ этимъ первымъ *allegro* можно только остановиться, «благоговѣя богомольно», какъ «передъ святейшей красоты», въ нѣмомъ изумленіи передъ титанической силой и глубиной чувства и страсти. Словамъ здѣсь нѣтъ мѣста... Исполненіе сонаты было технически безукоризнено, а съ внутренней стороны почти неизмѣнно стояло вполне на высотѣ многотрудной задачи. Какъ личное свое впечатлѣніе, скажу, впрочемъ, что г-жа Есипова, по проникновенности и строгости своей передачи, подошла ближе къ идеалу исполненія этой сонаты, чѣмъ г. Ауэръ, у котораго желательны были бы меньшая щеголеватость игры и большая полнота тона. Первое въ его власти, второе же зависитъ отъ *vis maior*, анатомическихъ и физическихъ законовъ.

А. В. О.

— Частная русская опера продолжаетъ свои спектакли въ Паневскомъ театрѣ. Къ сожалѣнію она берется за постановку оперъ, совершенно ей не силамъ и въ вокальномъ, и въ сценическомъ отношеніяхъ, какъ «Робертъ-Дьяволъ», или «Африканка». Репертуаръ состоитъ изъ «Ж. за Ц.» Онѣгина, Демона Русалки, Карменъ, Фауста, Жидовки, Травиата, Анды. Неужели *Русское* товарищество не можетъ послужить *русскому* искусству? Отчего ей не поставить одной изъ оперъ Бларамберга, или молодыхъ московскихъ композиторовъ? Далѣе оперы Ипполитова-Иванова (Русь), Ребикова («Въ Грозу», поставленная въ Февралѣ п. г. въ Одессѣ) совершенно Петербургу неизвѣстны, а оперныя товарищества, кромѣ стараго репертуара, ничего не даютъ.

— 16 Декабря въ Шведской церкви Св. Екатерины состоялся духовный концертъ, въ которомъ, между прочимъ, было исполнено одно изъ выдающихся произведеній І. Брамса — «Реквиемъ» для соло, хора и оркестра. Сольныя партіи исполн. г-жей Сушковой и гг. Бартме-

ромъ и Грибенюмъ; орк. упр. проф. Гомиліуеъ. — 17 Декабря въ залѣ Кредитн. Общ. состоялся музык. вечеръ, посвящ. чествованію памяти А. Г. Рубинштейна, съ уч. г-жи Сушковой, гг. Дубасова, Котони, Цабеля и хора г. Архангельскаго. Для начала былъ исполн. (въ 1-й разъ) хоръ «памяти А. Г. Рубинштейна», В. Врангеля. Программа ничѣмъ отъ обычныхъ программъ ежедневныхъ концертовъ не отличалась.

— Музыкальная школа К. И. Даннемана и Н. М. Кривошеина праздновала 18 декабря п. г. десятилѣтіе существованія учрежденія.

— 27 декабря состоялся духовный концертъ хора русской оперы. Соло исполняли также оперные артисты (г-жи Долина, Мроемна, Славина и Михайлова, гг. Гончаровъ, Серебряковъ, Фигнеръ и Яковлевъ).

— 26 декабря Африканкой открылся сезонъ итальянской оперы въ Акваріумѣ. Въ составъ группы вошли г-жи Зембрихъ, Лина Пакари, Гуэррени и гг. Баттистини, Маркони, Нанетти. Дирижеръ — В. Подести. До сихъ поръ поставлены: Африканка, Травиата, Фаворитка, Паяцы, Фаустъ, Ромео (Гуно) Гугеноты.

— 1 января вышелъ первый № новаго музыкальнаго журнала, (на нѣмецкомъ языкѣ) «*Russlands Musik-Zeitung*», изд. Г. Габриловича. Въ 1 № помѣщены статьи проф. Арнольда, А. Бернгарда, біогр. Лешетицкаго и др. Вѣщность газеты достаточно изъясняя. Среди нѣмецкихъ, консервативныхъ музыкантовъ (въ Россіи) это изданіе, вѣроятно, будетъ имѣть успѣхъ. Пожелаемъ ему забывать назначенія — служить *русскому* искусству.



## МУЗЫКАЛЬНЫЙ КРИТИКЪ ОСОБАГО РОДА.

**В. С. Баскинъ.** Русскіе композиторы. П. И. Чайковскій. (Очеркъ его дѣятельности). Изданіе Л. Ф. Маркса.

Государь ты нашъ, батюшка,  
Государь Петръ Алексѣевичъ,  
Что ты изволишь въ котлѣ варить?  
— Кашицу, матушка, кашицу,  
Кашицу, сударыня, кашицу.

А гдѣ ты изволишь крупы достать?  
— За моремъ, матушка, за моремъ.

Нешто своей крупы не было?  
— Сорная, матушка, сорная.

(Гр. А. К. Толстой).

«Такъ какъ Господь Богъ выдаетъ его за человѣка, то и мы примемъ его за такового», говоритъ Порція въ «Ве-

нецианскомъ купцѣ» Шекспира. Слова эти пришли мнѣ на память, когда я прочиталъ книжку г. Баскина. Такъ какъ послѣдній выдаетъ самъ себя за музыкальнаго критика, то и мы примемъ его за такового,—на время, пока займемся его новымъ произведеніемъ и не убѣдимся, что согласиться съ этимъ положеніемъ навсегда значило бы пойти противъ здраваго смысла и законовъ природы. Займемся же мы имъ недолго и только потому, что имя г. Баскина соединено на обложкѣ «монографіи» съ именемъ композитора, дорогимъ каждому музыканту и каждому русскому. Чайковскій такъ популяренъ, а г. Марксъ такъ ловокъ въ рекламахъ и г. М. М. Ивановъ такъ дружески предупредителенъ по отношенію къ г. Баскину въ своихъ феллетонахъ <sup>1)</sup>, что новая книга можетъ разойтись въ сравнительно большемъ числѣ экземпляровъ среди нашей малообразованной музыкально-публики и принести ей эгизмъ вредъ, сбить ее съ толку и запутать ея представленія о нашихъ музыкальныхъ дѣлахъ. О порядочныхъ музыкантахъ никакого опасенія не возникаетъ, ибо у нихъ послѣ прочтенія Баскинскихъ писаній «въ головѣ только копотъ останется», и Щедринское «андроны ѣдутъ» произвольно вырвется не разъ у каждаго изъ нихъ.

Эпиграфъ «этуда» прекрасенъ: *feci quod potui* и проч. Для лицъ, незнакомыхъ съ латинскимъ языкомъ, смыслъ этого изреченія лучше было бы г. Баскину передать русскимъ двустипіемъ:

«Такого колѣна никто не видалъ,  
Какое я дать собирался» <sup>2)</sup>,

Тогда бы всякому видна была дѣвическая скромность автора.

Обращаемся засимъ къ самой книгѣ. Задача монографіи Баскина, по его собственнымъ словамъ, состоитъ въ обзорѣ музыкальной дѣятельности композитора и его характеристикѣ. Подобная задача, въ правильномъ ея пониманіи, должна быть формулирована такъ: опираясь на опредѣленные музыкально-эстетическіе принципы, монографія разбираетъ всѣ произведенія композитора на основаніи этихъ твердыхъ началъ, выдѣляетъ съ

ихъ помощью, среди массы созданнаго авторомъ, все значительное и типичное для него, отдѣляетъ въ этихъ выдѣленныхъ сочиненіяхъ ихъ индивидуальныя, особенныя, свойственныя одному только данному художнику, черты и устанавливаетъ отношеніе его къ предшественникамъ и современникамъ, работавшимъ на томъ же художественномъ поприщѣ. Такимъ путемъ, совершенно ясно и логично опредѣляются личность и историческое значеніе композитора. Если приложить это нормальное опредѣленіе къ книгѣ г. Баскина, то получится самый разительный изъ существующихъ въ природѣ эффектовъ контраста. Ото всякихъ музыкально-эстетическихъ основныхъ началъ В. С. Баскинъ совершенно свободенъ; его сужденія безпріютно шатаются изъ стороны въ сторону, не зная на что опереться. Больше того: онъ ненавидитъ всякія начала. Человѣкъ, не привыкшій самостоительно и глубоко мыслить, никогда не уважаетъ мысли другого и нагло и цинично насмѣхается надо всемъ, носящимъ ея слѣды. Такъ и г. Баскинъ: ему кажутся смѣшными и ненужными всѣ честныя и убѣжденныя старанія русскихъ музыкантовъ, принадлежащихъ къ такъ неудачно названной «новой русской школѣ», установитъ твердые эстетическіе принципы въ музыкѣ и внесетъ побольше логичности, разумности и свѣжести въ дѣло, гдѣ раньше многое совершалось съ плеча и по привычкѣ.

Всякая необыденная и самостоятельная мысль представляется ему роскошью, которую онъ ругаетъ съ озлобленіемъ нищаго. На каждомъ шагу въ своей книжкѣ о Чайковскомъ г. Баскинъ совершенно неумѣстно позволяетъ себѣ выходки противъ этихъ русскихъ музыкантовъ, развязныя насмѣшки надъ ними. «Надъ чѣмъ смѣетесь? Надъ собою смѣетесь!» Эти выходки лучшее же и позорное осмѣяніе тупости чловѣка, ихъ учиняющаго; онѣ же яркое доказательство его нечестнаго отношенія къ своему дѣлу. Взводя на нашихъ музыкантовъ обвиненія въ томъ, въ чемъ они совершенно неповинны, преувеличивая ихъ мнѣнія до нелѣпости, г. Баскинъ затѣмъ, съ самодовольствіемъ, празднуетъ свой дешевый триумфъ. Такой пріемъ, однако, не мѣшаетъ ему посто-

<sup>1)</sup> См. «Новое Время», 24 Окт. 1894 г., № 6701.

<sup>2)</sup> Гр. А. К. Толстой, «Садко».

янно пользоваться отдѣльными замѣчаніями о произведеніяхъ Чайковскаго, сдѣланными этими, по словамъ Баскина, «все же болѣе или менѣе талантливыми музыкантами». Такъ какъ басни Крылова вышли нынѣ массою изданій, то г. Баскину было бы не трудно полюбопытствовать и прочесть хоть одну изъ нихъ, говорящую, между прочимъ, о дубѣ, о желудяхъ и еще кое о чемъ <sup>1)</sup>...

Не имѣя никакихъ началъ для оцѣнки произведеній Чайковскаго, г. Баскинъ, понятно, не даетъ никакихъ общихъ выводовъ о немъ, не дѣлаетъ рѣшительно никакой цѣльной характеристики его. Послѣдовательности и внутренней связи отдѣльных частей монографіи нѣтъ. Вся книга — досадный плескъ, и читать ли ее отъ начала къ концу, или отъ конца къ началу, или отъ середины въ двѣ стороны разомъ, — результатъ будетъ одинъ и тотъ же: ничего дѣльнаго не узнаете, ничего не найдете кромѣ пустыхъ словъ, пересыпающихся какъ песокъ въ первобытныхъ часахъ. Г. Баскинъ, употребляя Тургеневское выраженіе, — «жуется свой предметъ, словно дѣти кусокъ гумиластика: ни соку, ни толку». Иначе, впрочемъ, и не могло быть при отсутствіи художественнаго чувства, критическаго чутья и солидныхъ знаній. Этимъ послѣднимъ объясняется также и то, почему г. Баскинъ, неоднократно и справедливо говоря, что Ч. «симфонистъ par excellence», отдаетъ, однако, разбору сценическихъ произведеній его 134 страницы книги, а весьма инструментальнымъ произведеніямъ только 40. Наболтать о произведеніи, гдѣ есть, помимо опредѣленнаго сюжета, еще и слова, очень легко: скажешь нѣсколько фразъ о либретто, а то и о либреттистѣ свѣдѣнія дашь, попытаешься поговорить о характерѣ дѣйствующихъ лицъ, о декораціяхъ вспомнишь и, въ концѣ, пристегнешь двѣ строки «о проникающемъ въ душу мотивѣ» и объ «интригѣ, ведущейся между оркестромъ и исполнителями» (стр. 72), — и получится нѣкоторый видъ раз-

бора. За то, когда дѣло идетъ объ инструментальномъ произведеніи, напр., о квартетѣ, «этой наиболѣе классической категоріи музыкальнаго письма, въ которой Ч. умѣетъ придавать и народному напѣву классической образъ» (стр. 160), г. Баскинъ отдѣливается о цѣломъ произведеніи 19 строками (2-й квартетъ Ч.), или же упоминаетъ о виньеткѣ на заглавномъ листѣ (стр. 171).

Массою произведеній Чайковскаго его знаменитый критикъ совершенно подавленъ и рѣшительно не можетъ установить ихъ лѣтницу по достоинству и недостаткамъ. *Первъ* каждого сочиненія ускользаетъ отъ его критическаго взгляда, по всѣмъ признакамъ, на диво близорукаго; обо всемъ говорится одинаково прѣсно и вяло, все пріобрѣтаетъ окраску gris de perle, и музыкальный скальпель г. Баскина способенъ отнять всю жизнь даже у самаго чуднаго произведенія, но никакъ не заинтересовать послѣднимъ. Анонимный авторъ маленькой, но благожелательной замѣтки о книжкѣ г. Баскина въ «Вѣстникѣ Европы» говоритъ, что этотъ критикъ пишетъ, «легко и занимательно» и не утруждаетъ читателя техническими терминами. — Дѣйствительно легко — до пустоты; рѣшительно занимательно — до комизма; впрямь не утруждаетъ терминами — до того, что употребляетъ, въ замѣнъ ихъ, диллетанскія нелѣпыя выраженія. Я приведу, на выдержку, нѣсколько образцовъ «музыкальнаго языка» г. Баскина: «Ч. весьма удачно подмѣтилъ въ народныхъ пѣсняхъ тѣ обороты ихъ, которые способны легко поддаваться различнымъ гармонизаціямъ» (139); «трудно сказать какая часть концерта лучше; здѣсь каждая на своемъ мѣстѣ» (166); «благородство мелодій, составляющихъ фундаментъ произведенія» (167); «оркестръ въ мѣру оспариваетъ первенство у голосовъ» (63) и т. д. до утомительности. О, до жалости отчаянная безпомощность и нелѣпость музыкальнаго языка!

Критическая пронизательность и пылливость ума г. Баскина, могущая соперничать съ таковою же у извѣстнаго Щедринаскаго предводителея, сказывается, для примѣра, въ усмотрѣнномъ симъ писателемъ въліяніи Чайковскаго на Римскаго-Корсакова въ «Снѣгуркѣ». Ч. снаб-

<sup>1)</sup> Г. Баскинъ упражняется, впрочемъ, въ перифразахъ и изъ другихъ источниковъ, какъ я убѣдился въ этомъ случайно. Приглашаю читателя сличить середину стр. 33 у Баскина со стр. 46 недавно вышедшаго сборника прежнихъ статей Г. А. Лароша.

диль Лея (*пастуха*) пастушьей свирѣлю, то же сдѣлалъ и Р.-К.; въ интродукціи къ хору *птицъ* Ч. подражаетъ ихъ щебетанію, то же находимъ и у Р.-К. Я даже душою умилелся, увидѣвъ до какой тонкости въ анализѣ можетъ идти г. Баскинъ, съ виду такой не тонкій. Здѣсь же долженъ я извиниться и за неправду, будто г. Баскинъ не имѣетъ самостоятельности сужденій! Наоборотъ, на стр. 149, онъ собственнымъ умомъ дошелъ до того убѣжденія, что въ «Ромео и Джульеттѣ» Ч — кій сказалъ болѣе, чѣмъ Вагнеръ и Беллини въ своихъ операхъ того же названія. Всякій пойметъ послѣ этого, до чего геніаленъ Чайковскій и... г. Баскинъ.

Внимательное разсмотрѣніе книжки послѣдняго приводитъ меня также къ безотрадному убѣжденію, что въ логикѣ и понятіяхъ этого писателя не болѣе порядка, чѣмъ какой существовалъ на Руси въ эпоху полумифическаго Гостомысла. Въ самомъ дѣлѣ на стр. 53 г. Баскинъ смѣшиваетъ комизмъ съ юморомъ, и, найдя здѣсь у Ч—го *аркую* способность къ этому послѣднему, на стр. 60, 122 и др., ее совершенно отрицаетъ для того, чтобы на стр. 142 снова отыскать ее же. На стр. 73 Ч — кій удостоился похвалы за то, что не бралъ подлинныхъ народныхъ напѣвовъ, а на стр. 154 и 160 возвеличивается за обращеніе къ народнымъ пѣснямъ и т. д. въ безконечность. Противорѣчій не оберешься и, словомъ сказать, г. Баскинъ въ столь разныхъ видахъ представляется, что часто не единымъ человѣкомъ является \*). Для образца рѣдкой своеобразности иныхъ понятій у г. Баскина приведу мѣсто на стр. 151, гдѣ говорится, что Ч—кій націоналенъ потому, что черпалъ свои произведенія изъ чистаго источника вдохновенія и имѣлъ вліяніе на свою литературу. На каждомъ шагу приходится также наталкиваться на дѣленіе не по одному и тому же признаку, на смѣшеніе логическихъ категорій, по примѣру: «шли два студента — одинъ въ шапкѣ, другой въ университетъ». Не утруждая читателя подробнымъ приведеніемъ такихъ мѣстъ я укажу только на страницы: 101, 121, 127, 129, 154 и т. д., и т. д.

\* ) Слова историка Шербатова объ Иванѣ Грозномъ.

Роковымъ для г. Баскина образомъ, я вынужденъ здѣсь намекнуть ему еще на одну басню о кукушкѣ и ибѣтхѣ. Но я не виноватъ, что музыкальная критика г. Баскина вызываетъ воспоминанія болѣе о басняхъ, чѣмъ о симфоніяхъ. На стр. 125 и 129 говорится о томъ, что *illustro maestro* М. М. Ивановъ сдѣлалъ «большой шагъ въ поворотѣ балетной музыки» вмѣстѣ съ П. И. Чайковскимъ и Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ (въ «Младѣ») и даже, въ нѣкоторомъ родѣ, служилъ имъ руководителемъ, предшествуя по времени. Эхъ! Зачѣмъ великій поэтъ сказалъ знаменитое изрѣченіе и зачѣмъ я вспомнилъ его теперь? «Глупость осужденія не столь замѣтна, какъ глупость похвалы». Но пусть читатель развернетъ указанный уже разъ номеръ «Новаго Времени» и быть можетъ, онъ пойметъ тогда причину сопричисленія М. Иванова къ сонму безсмертныхъ...

Въ довершеніе всѣхъ золъ, оказывается, что г. Баскинъ понимаетъ грамотность въ нѣсколько иномъ смыслѣ, чѣмъ обыкновенные образованные люди, и, à défaut mieux, доказываетъ хоть въ этомъ свою самостоятельность. У него «мелодія служить главнымъ стимуломъ (!) къ достиженію композиторомъ и его произведеніемъ успѣха» (стр. 17), а «композиторъ имѣетъ возможность блеснуть мастерствомъ техники, выказывающимъ съ блестящей стороны технику автора» (43), причѣмъ намъ объясняется, что у этого счастливаго композитора «вся сила творчества, благодаря сюжету, направлена на лучшую сторону дарованія» (70), а самъ композиторъ пишетъ «послѣ прочтенія произведенія съ *психологической подкладкой* (!) и мало *продуцируетъ* восточную окраску»; но за то, часто «*продуцируетъ* двѣ особенности» и проч. въ такомъ же неподражаемомъ стилѣ.

В. С. Баскинъ въ своей книгѣ постоянно и съ большимъ комизмомъ апеллируетъ въ Америку и Нью-Йоркъ, какъ только желаетъ доказать высшую степень достоинства какого-нибудь произведенія, имѣвшаго тамъ, за океаномъ, успѣхъ. Не рискуя сдѣлать несбыточное предсказаніе, увѣряемъ г. Баскина, что его монографія не сошла бы благополучно съ рукъ даже и въ столь высоко цѣнимой имъ, но, къ несчастью,

мало музыкальной и малохудожественной Америкѣ. Ибо, если кто то сказалъ, что «критикъ есть недоразвившійся художникъ», то для г. Баскина этотъ афоризмъ долженъ быть измѣненъ въ томъ смыслѣ, что нашъ критикъ есть недочувшійся, вообще, музыкантъ. И заканчивая эту замѣтку, можно лишь сожалѣть, отчего г. Баскинъ, принимаясь за работу, не примѣнилъ мудраго изреченія извѣстнаго философа Козыма Пруткова, совѣтовавшаго путешественнику, «садяся въ дилижансы, рассчитывать свои депансы». Тогда нашъ писатель замѣнилъ бы эпиграфъ къ своему сочиненію просьбою, дабы читатель «*благоволилъ сію малую и вскорѣ сотворенную комидію пріяти отъ него, яко еще неискускаго и несмысленнаго отrotchати*» \*).

А. В. Оссовскій.



**Аренскій, А. С. Рафаэль.** Музыкальные сцены изъ эпохи Возрожденія. Соч. 37. Текстъ А. Крюкова, Изд. П. И. Юргенсона (клавирауцгуть съ пѣніемъ).

Новое сочиненіе талантливаго автора принадлежить къ роду такъ называемыхъ французами *pièces d'occasion*: оно написано для перваго съѣзда русскихъ художниковъ, происходившаго весной прошлаго года въ Москвѣ, и исполнялось въ первый разъ публично 34 апрѣля. Задача «сценъ» — прославленіе могущества и святости красоты, даже въ ея тѣлесномъ проявленіи, и возведеніе искусства живописи, какъ вѣрнаго и высокаго ея служителя. Идеальную красоту олицетворяетъ Форнаррина и вдохновленная ею картина; искусство, въ его совершеннѣйшемъ видѣ, представляетъ Рафаель. Однако, время натянутыхъ аллегорій прошло, и такая тема художественнаго произведенія, какъ и всѣ другія, ей подобныя, должна считаться ложной и фальшивой, въ самомъ ея основаніи, и носить въ себѣ всѣ элементы скоротечности. Въ этомъ родѣ трудно создать что-либо имѣющее истинное значеніе, особенно располагая столь варварскимъ либретто, какъ стихотворный текстъ А. Крюкова, не имѣющий никакихъ достоинствъ, кромѣ разнообразія метра, и рѣшительно неспособный вызвать творческую дѣятельность воображенія.

Талантъ и большой запасъ знаній и опытности А. С. Аренскаго, конечно, не могли не сказаться и во вступленіи и пяти (точнѣе, шести) номерахъ, входящихъ въ составъ «Рафаэля». Такъ наприм., счастливо выдѣляется *аріозо* самого Рафаэля: гармоническая красота здѣсь очень тонка; партія голоса хотя и не богата, но отличается вѣрною декламацией; все же вмѣстѣ удачно рисуетъ образъ

чистаго пѣзнаго и изящнаго Рафаэла. Мотивъ изъ этого номера: «я помню чудный мигъ», играетъ въ произведеніи большую роль. Ему придано значеніе мотива «идеальной красоты», и композиторъ съ большимъ умомъ и чутьемъ вспоминаетъ о немъ во всѣхъ удобныхъ къ тому случаяхъ \*). Въ длинномъ дуэтѣ Рафаэля и Форнаррины не можетъ пройти незамѣченнымъ сдѣланный мягкими штрихами эпизодъ отъ *un poco meno mosso* (стр. 43) до перехода въ тональность D-dur, слѣдуетъ выдѣлить также и заключительную часть дуэта (отъ *meno mosso* стр. 48): хотя она и не глубока, но звучитъ красиво и хорошо лежитъ въ голосахъ. Остальное въ дуэтѣ шаблонно. Не могу причислить себя къ поклонникамъ *couleur locale*, проявляющагося въ двухъ заимствованныхъ изъ сборника народныхъ итальянскихъ пѣсенъ мелодіяхъ сомнительнаго музыкальнаго достоинства; при просмотрѣ клавирауцгута хочется перелистнуть эти страницы какъ можно скорѣе. О всѣхъ другихъ номерахъ, въ ихъ цѣломъ, слѣдуетъ сказать, что они сдѣланы рукою опытною и увѣренною, заключають въ себѣ иногда любопытныя подробности, но никакимъ подъемомъ вдохновенія не отличается и имѣють много общихъ мѣстъ. Часто замѣтна также, повидимому, и спѣшность работы, особенно въ финалахъ.

Долго останавливаться на этомъ небольшомъ произведеніи, писанномъ на заказъ, а не по свободному призыву вдохновенія, было бы бесполезно. Не могу, однако, не закончить этихъ строкъ однимъ общимъ замѣчаніемъ объ А. С. Аренскомъ. Чѣмъ больше знакомлюсь я съ произведеніями зрѣлой поры его творчества, тѣмъ яснѣе для меня становится и восхищаетъ меня замѣчательная ихъ *изящность* и почти изопретенная *тонкость* инныхъ частностей, имѣющая притомъ свой собственный, очень привлекательный обликъ. Несмотря на случайный характеръ, и «Рафаэль» носитъ на себѣ слѣды этой особенности, мѣстами мною указанные выше. Жаль только, что композиторъ не предпочелъ выдѣлить матеріалъ этихъ удачныхъ страницъ въ какія нибудь самостоятельныя произведенія, сохранивъ остальную часть «сценъ» въ рукописи, такъ какъ въ нынѣшнемъ цѣломъ своемъ составѣ «Рафаэль» едвали добавитъ что-либо къ славы автора.

А. В. О.

**Риманъ, Гуго.** Катехизисъ музыкальнаго диктанта (систематическое развитіе слуха). Переводъ А. Ладухина. Изданіе В. Бессель и К<sup>о</sup>.

Музыкальный диктантъ одинъ изъ лучшихъ педагогическихъ приѣмовъ при обученіи музыкѣ: польза его должна считаться общепризнанной. Никакое другое средство не въ состояніи въ такой мѣрѣ, какъ диктантъ, развитъ *абсолютный* слухъ, т. е. способность узнавать тоны и тональности, ничто не можетъ лучше выяснитъ, отлить въ опредѣленную и точную форму и навсегда укрѣпить въ память ученика понятія о тактѣ, ритмѣ, строеніи музыкальныхъ фразъ и періодовъ, голо-

\*) Такъ обращались къ царю Алексѣю Михайловичу ученики театрально-музыкальной школы боирина Матвѣева.

\*) Я не останавливаюсь на подробностяхъ. Въ этомъ № 2 отмѣчу лишь вредящую ему надобность перехода въ аккордъ E-dur съ доминанты, или уменьшеннаго септаккорда въ тактахъ 3, 4 и 6 стр. 26, 12 и 13 стр. 27, и 2, и 3 стр. 28.



соведеніи и т. д., ничто не вырабатываетъ успѣшнѣе музыкальное сознаніе, ничто, наконецъ, не приучаетъ болѣе къ музыкальному *вниманію*, — необходимѣйшему условію слуханія и наслажденія музыкальными произведеніями. Каждый послѣдующій шагъ въ изученіи теоріи музыки (элементарномъ, общеобразовательномъ или специальномъ—все равно), при разумной и основательной постановкѣ дѣла, долженъ сопровождаться диктантомъ, фильтрующимъ, такъ сказать, приобретенныя только что свѣдѣнія. Для лицъ подвинувшихся болѣе или менѣе далеко въ изученіи теоріи, составить учебникъ диктанта нельзя: это значило бы почти что врозь разъ писать учебникъ того отдѣла музыкальной теоріи, до котораго дошелъ въ данный моментъ ученикъ. Невозможно также предугадать въ такомъ учебникѣ массу случайностей, обусловливаемыхъ на практикѣ чрезвычайнымъ разнообразіемъ индивидуальныхъ дарованій. Способный учитель долженъ найтись здѣсь самъ. Не для элементарнаго диктанта вполне возможно дать учебникъ съ одной стороны, начинающіе учиться музыкѣ находятся какъ бы на одномъ уровнѣ, и разность способностей еще мало сказывается; съ другой, учебникъ сбережетъ у преподавателя бездну времени, потребную для придумыванія примѣровъ, т. е. для работы скучной и малопроизводительной.

Такой то учебникъ элементарнаго диктанта написалъ известный теоретикъ д-ръ Г. Риманъ; его руководство переведено теперь на русскій языкъ А. Ладухинымъ и издано гг. Бессель и К°. Наши музыкальные преподаватели должны сказать спасибо имъ обоимъ. Не имѣя запаса педагогической опытности, я не смѣю судить о всей *практической* удобности и цѣнности книги Римана. Разсуждая же отвлеченно, я нахожу, что изъ двухъ частей катехизиса важнѣе вторая, большая, состоящая изъ нотныхъ примѣровъ, очень многочисленныхъ, расположенныхъ систематично, въ порядкѣ ихъ трудности и, какъ мнѣ кажется иногда остроумныхъ съ педагогической точки зрѣнія. Первая часть, изложеніе теоретической стороны дѣла — совершенно необходимое дополненіе и поясненіе второй части, но слабѣе ея и часто страдаетъ многословіемъ въ однихъ мѣстахъ, пропусками въ другихъ мелочностью и излишнимъ стремленіемъ къ сомнительной систематизаціи, выражающейся, для примѣра, въ такомъ правилѣ и иныхъ ему подобныхъ: *«Сильный тактъ можетъ быть соединенъ со слабымъ при условіи, чтобы таковая черта была поставлена передъ сильнымъ временемъ сильного такта»*. (Условіе покоится здѣсь на чисто внѣшнемъ признакѣ). Тѣмъ не менѣе, въ этой части есть много полезныхъ для учителя указаній. Переводъ сдѣланъ, повидимому, точно, но мѣстами тяжелъ и передаетъ, временами, слишкомъ рабски неуклюжесть и запутанность построенія фразъ въ нѣмецкомъ подлинникѣ. Но суть не въ этомъ. Намъ желалось обратить вниманіе на важность музыкально-педагогическаго приема, къ сожалѣнію, недостаточно цѣнимаго, и на учебное пособие по этой части, въ общемъ весьма хорошее.

А. В. О.



## МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦИИ.

**Кіевъ.** (Отъ нашего корреспондента). Крупнѣйшимъ событіемъ нашей музыкальной жизни были два симфоническихъ собранія И. Р. М. О-ва (3 и 5 декабря), посвященныхъ чествованію памяти А. Г. Рубинштейна. Въ программу одинаковую для обоихъ сеансовъ, вошли симф. «Океанъ», музыкально-юмористическая картина, «Донъ-Кихотъ» и танцы изъ «Ферморса». Солистами концертовъ явились молодая, но весьма даровитая пианистка г-жа Друкеръ, удачно справившаяся съ d-moll'нымъ (№ 4) фортепианнымъ концертомъ, и артистка мѣстной оперы г-жа Корейца ( «Вахическая пѣснь» изъ оперы «Месть»). Всѣ нумера программы прошли съ обычными при А. Н. Виноградскомъ техническимъ совершенствомъ и внутренней жизненности передачи. «Океанъ» — типичнѣйшее произведеніе эпохи преимущественнаго преклоненія творца «Персидскихъ пѣсней» передъ «классическимъ» пуризмомъ Мендельсона, — былъ принятъ аудиторіей пѣсолько сурово; болѣе сочувственно отозвалась наша публика къ курьезной фадѣ и экзальтированнымъ порывамъ «Донъ-Кихота», а также къ изящнымъ танцамъ изъ «Ферморса» и солистамъ вечера.

Дѣла Кіевской оперы значительно улучшились: репертуаръ оживился («Русланомъ» (прошедшимъ, правда, безъ надлежащей срѣдетовки), «Тангейзеромъ» и «Самсономъ»), въ перспективѣ предстоятъ «Вертеръ» Массне и «Снѣгурочка» Римскаго-Корсакова. Упорно носятя слухи о пріѣздѣ къ первому представленію «Снѣгурочки» композитора оперы. Въ составѣ труппы произошли кой-какія перемѣны: на мѣсто выбывшихъ гг. Рядновыхъ приглашены пользующіеся симпатіями кіевлянъ г. Медвѣдевъ, теноръ, небезызвѣстный петербуржцамъ, сдѣлавшій съ прошлаго года большіе успѣхи какъ въ вокалаціи, такъ и въ сценической игрѣ, и г-жа Астафьева, драматическое сопрано мягкаго тембра, съ сжатымъ нижнимъ регистромъ, полнозвучнымъ мѣдумомъ и красивыми верхами. Крупнымъ недостаткомъ пѣвицы является тремолирующій характеръ ея вокальнаго органа, особенно замѣтный всегда въ началѣ спектакля. Г-жа Астафьева обладаетъ счастливыми сценическими данными, играетъ талантливо и интеллигентно. Въ настоящее время тянутся гастролы г-жи Борги, выступавшей въ роляхъ Карменъ, Амперисъ, Далилы и Фидесъ. О блестящемъ сценическомъ дарованіи артистки не распространяюсь: имя г-жи Борги пользуется большою популярностью въ Петербургѣ.

16 декабря состоялся вечеръ камерной музыки частнаго квартетнаго общества, образовавшагося изъ лучшихъ мѣстныхъ музыкальныхъ силъ, не принадлежащихъ къ составу К. О. И. Р. М. О-ва. Первое собраніе было посвящено А. Г. Рубинштейну — по слѣдующей программѣ: f-dur'ный квартетъ, скрипичная соната a-moll и тріо оп. 52 (B-dur). Исполненіе (гг. Сикардъ — 1-я скрипка, Черняховскій — 2-я, Пятигоровичъ — альтъ, Шебеликъ — виолончель и Лисенко — фортепиано) было довольно дружное и оживленное, хотя изрѣдка чувствовались легкія ритмическія колебанія и неравномѣрное распрежденіе звуковой силы инструментовъ.

Л. Г.—овъ.

**Рига** (отъ нашего корреспондента). — За последнее время въ мѣстной музыкальной жизни замѣтно оживленіе. 21 ноября, послѣ «Паяцевъ» Леонковалло, была поставлена одноактная опера Адама (1803—1856) — «Нюрнбергская кукла», написанная въ мажорѣ Буальде и рангаю Обера (Берта — г-жа Шпелле, Генрихъ — г. Затлеръ); легкая мелодическая музыка имѣла успѣхъ. Событіемъ театральнаго сезона была постановка «Нюрнбергскихъ пѣвцовъ-мастеровыхъ» Вагнера, 25 ноября. Сконцентрированная, могучая гармонія и ритмика оперы, столь національной, драма требуютъ медленнаго темпа — иначе получится какофонія; послѣдней было достаточно въ слишкомъ торопливомъ исполненіи этой драмы, которая требуетъ большихъ купюръ, чтобы занять время, требуемое для оперы средней величины. Опера, судя по аллодисментамъ, вкоренится въ репертуаръ; хорошо, по байрейтски, декламировалъ г. Барасовскій въ роли Ганса Сакса; весь ансамбль былъ порядочный (Штольцингъ — г. Дворекій, Эвхенъ — г-жа Польденъ). 11 декабря шли «Гугеноты» (королева — г-жа Пессихъ). — Концертовъ было много: 25 ноября, въ одинъ день съ «Мейстерзингерами», концертировалъ г. Рейзенauerъ, къ сожалѣнію, не подновляющій своего, хорошо известнаго здѣсь, репертуаръ; 2 декабря вступала довольно заурядная концертная пѣвица г-жа Мартинсенъ. — Большое оживленіе было замѣтно въ мѣстныхъ музыкальныхъ кружкахъ и обществахъ. 20 ноября, въ лютеранской церкви св. Петра. Баховское общество дало обычный въ этотъ день (Totenfeier) концертъ съ хорошей программой (Палестрина, Бахъ, Гендель). Очень удаченъ былъ нѣмецкій концертъ въ пользу Фонда Чайковскаго; состоявшійся 4 декабря въ городскомъ театрѣ, съ участіемъ нѣмецкихъ фрейновъ (а потому безъ русскихъ обществъ — такъ это выходитъ по рижской логикѣ), театральнй оркестръ подъ управленіемъ г. Егера, хорошо сыгралъ 4-ю симфонію Чайковскаго; мужской хоръ пѣлъ «Гимнъ художникамъ» Мендельсона а хоръ смѣшанный — отрывки изъ «Моисея», Рубинштейна. — Нѣсколько оживились и мѣстные русскія музыкальныя общества: 12 декабря дало концертъ общества «Ладо»; 15-го общества «Баянъ»; мужской хоръ послѣдняго общества, подъ управленіемъ Д. М. Ячкова выказалъ себя съ очень выгодной стороны; 8 декабря, на членскомъ литерат. вечерѣ общ. «Баяна» былъ прочтенъ рефератъ «Русская народная пѣсня, какъ произведеніе поэтическое и музыкальное».

Всев. Ч.—пгѣ.

**Харьковъ** (отъ нашего корреспондента). Такъ какъ читатели «Русской Музык. Газеты» едва-ли знакомы съ дѣятельностью и направлениемъ Харьк. Русск. оперы, которая по справедливости занимаетъ одно изъ лучшихъ мѣстъ въ провинціи по составу и обстановкѣ, то мы, въ нашей первой корреспонденціи постараемся познакомить съ ея дѣятелями и законами.

Послѣ смерти А. Ф. Картавова во главѣ дирекціи сталъ нашъ талантливый капельмейстеръ *Е. Д. Эспозито* (по музык. части) совмѣстно съ кн. *А. Церетелли* (по хозяйств.).

Оперный сезонъ въ Харьковѣ открылся 15 сентября оп. Бородина «Князь Игорь». Уже по началу видно направленіе дирекціи не игнорировать произведеніями русскихъ композиторовъ. Въ послѣднее время особенно замѣтно вліяніе противное духу народной музыки; оскуднѣли мысли и кака то музыкальная апатія, заставляють насъ возвращаться къ произведеніямъ старой кухни романической школы. Вездѣ афиши гласятъ: «Лючія», «Трубадуръ», «Фаворитка», «Эрнани» и др. и очень рѣдко произведенія русскихъ композиторовъ.

Въ этомъ отношеніи у насъ въ Харьковѣ *заметно* очень сильно преобладаніе иностраннаго репертуара надъ русскимъ. Съ начала сезона по половинѣ декабря (исключая трауръ болѣе 3-хъ недѣль) было поставлено около 22-хъ оперъ, изъ нихъ русскихъ, пока: «Князь Игорь» въ (первый разъ), «Жизнь за Царя», «Русланъ и Людмила», «Овѣгннъ», «Пиковая Дама», «Юланта» (въ перв. разъ), «Демонъ», «Русалка» и друг. Изъ новыхъ оперъ иностраннаго репертуара *въ первый разъ въ Россіи на русскомъ языкѣ* «Самсонъ и Далила» (въ первый разъ въ Харьковѣ) талантливаго и самаго серьезнаго музыкальнаго художника современной Франціи—Сень-Санса. Эта опера заслуживаетъ самыхъ искреннихъ и всеобщихъ симпатій, а мастерская музыка этого произведенія будетъ постоянно притягивать публику. Поставлена она здѣсь очень тщательно и добросовѣстно во всѣхъ отношеніяхъ. Опера это замѣтно стало одною изъ любимыхъ публикой, которая посещаетъ всякій разъ довольно усердно. Такому направленію мы, главнымъ образомъ, обязаны нашему талантливому капельмейстеру г. Эспозито и режиссеру П. Ф. Дунаевскому.

Изъ превосходнаго женскаго персонала пальма первенства принадлежитъ г-жѣ *Исаровой* (лирическое сопрано), г-жѣ *Сюенбергъ* (меццо-сопрано), г-жѣ *Лакруа* (драматическое сопрано), пѣвшей въ прошломъ сезонѣ въ Москвѣ въ Большомъ театрѣ подъ фамиліей г-жи Осиповой.

Первая выступаетъ пока *исключительно* въ русскихъ операхъ; особенно-идеально хороша въ «Юланта». Ея природныя средства уже сами по себѣ дѣлають ее выдающейся исполнительницей партіи слѣпой героини. Юность, красота, женственность, мягкость и грація движеній, при необычайной симпатичности, легкой и свѣжій по тембру голосъ — все это именно тѣ природныя данныя, которыя рѣдко встрѣчаются соединенными у одной личности; ко всему этому надо прибавить талантъ музыкальный и драматическій, чрезвычайную простоту, естественность и воздержаніе отъ всякихъ проктовъ.

Г-жа *Сюенбергъ* — даровитая артистка съ прекраснымъ и хорошо поставленнымъ голосомъ. Ея игра и пѣніе чаруетъ публику. Въ особенности она хороша въ роли идиллизированной библейской обольстительности Далпы, въ оперѣ «Самсонъ и Далила», напримѣръ; много искусства и таланта она вкладываетъ въ 1 актъ, когда она привлекаетъ Самсона, стоя вдали; затѣмъ какъ художественно она проводитъ сцену, когда она *приближаетъ* къ *слезамъ*, чтобы окончательно подчинить себѣ Самсона... Вообще, эта артистка съ крупнымъ драматическимъ и музыкальнымъ талантомъ.

Г-жа *Лакруа*—обладаетъ громаднымъ голосомъ рѣдкимъ по силѣ, полнотѣ, ровности и гибкости

приятного тембра без малѣйшей рѣзкости. Въ ея пѣвнн сказывается строгая итальянская школа. Также пользуются успѣхомъ (колоратурное сопрано) г-жа *Негринь-Шмидт* и (контральто) г-жа *Гинкулова*.

Изъ мужского персонала выдѣляются по силѣ и красотѣ своихъ голосовыхъ средствъ басъ *Антоновскій*, тенора г. Ершовъ и Оттовіани (итальянецъ) и баритонъ Брыкинъ.

Первый владѣетъ отлично своимъ могучимъ голосомъ, тонкимъ въ оттенкахъ, отличнымъ въ дикціи, талантливъ въ игрѣ, удачный характеръ въ мимикѣ, жестахъ, осанкѣ и гримировкѣ, особенно хорошъ въ роляхъ: Кончака («Князь Игорь»), Суанина, Марселя, Мефистофеля и др.

Теноръ Ершовъ—обладаетъ феноменально-высокимъ голосомъ (беретъ свободно do—do—diez, ге и даже fa въ оперѣ «Пуритане»), звукъ ровный во всѣхъ регистрахъ. Поетъ съ увлеченіемъ и теплотой. Речитативъ передаетъ очень выразительно-красиво, чисто по итальянски. Особенно хорошъ онъ въ Самсонѣ, Артурѣ («Пуритане»), Эрнани и др. Единственно чѣмъ мы можемъ его упрекнуть, что онъ охотно поетъ иностранныя оперы, а русскихъ (кромя Финна въ «Русланѣ») избѣгаетъ; это не дѣлаетъ чести талантливому молодому русскому артисту. (Впрочемъ оговоримся, на дняхъ объявлена опера «Онѣгинъ» съ г. Ершовымъ въ роли Ленского).

Теноръ—итальянецъ г. *Оттовіани* пользуется также большимъ успѣхомъ, благодаря своему феноменальному по силѣ голосу, которымъ онъ владѣетъ очень умѣло. Особенно хорошъ онъ въ «Паяцахъ», «Сельской чести» въ Меерберовскихъ операхъ и др.

Единственный теноръ, который поетъ во всѣхъ русскихъ операхъ, это г. *Душклеръ* съ ограниченнымъ голосомъ, но прекрасной игрой.

Баритонъ *Брыкинъ*—пѣвецъ очень музыкальный, умѣетъ держаться на сценѣ съ голосомъ довольно приятнымъ и мягкимъ тембромъ, звука правда очень небольшого.

Хоры поютъ стройно съ воодушевленіемъ, голоса звучатъ красиво, въ движеніяхъ и жестахъ много жизни. Оркестръ—имѣя такого капельмейстера, какъ г. *Эсозито*, который влагаетъ въ исполненіе много энергіи, играетъ съ обычнымъ достоинствомъ. Въ числѣ членовъ оркестра находятся нѣкоторые преподаватели музыки въ Харькѣ. Музык. училищъ и средне-учебныхъ заведеній.

Въ Субботу 17 декабря въ оперномъ театрѣ, состоялась *экстренный симфоническій концертъ* въ память А. Г. Рубинштейна, при участіи А. А. Друкеръ и артистовъ Харьк. Русск. Оперы при усиленномъ опернымъ и Музык. Общества оркестрахъ подъ управленіемъ директора *И. И. Слатина*. Вся программа посвящена исключительно соч. А. Г. Рубинштейна. Изъ которыхъ, кромѣ сольных №№ и концерта D-moll, были исполнены «Иванъ Грозный», andante 5-й симф. три хора изъ «Вавилонскаго столпотворенія» и танцы изъ «Фераморса».

### И. Б.

PS. На дняхъ ставится не игранная въ 3-хъ актахъ опера шведскаго композитора *Гартевелда* «Пѣснь Торжествующей Любви» на сюжетъ изъ повѣсти И. Тургенева.



## ЗАГРАНИЧНАЯ ХРОНИКА.

Самымъ яркимъ теченіемъ въ современной музыкальной жизни западной Европы является Вагнеромаія. Культъ германскаго новатора, развившійся и упрочившійся на родинѣ, утвердившійся въ Англіи, заглянувъ набѣгомъ въ Италію и вызвавъ въ жизни школу «веристовъ», небывалымъ *сгенсено* разразился во Франціи. Крупные отрывки (иногда цѣлые акты) музыкальных драмъ байрейтскаго маэстро заполняютъ собою программы концертовъ въ главныхъ городахъ Франціи и Бельгіи. Представленія «Лознгрин», «Голландца», «Валькирн», «Тристана», сопровождаются безконечными комментаріями критики и восторгами—нерѣдко искусственными, публики. Вагнеризмъ легъ во основаніе новой французской школы, большая часть произведеній которой является если не рабскимъ подражаніемъ музыки Вагнера, то смѣсью главныхъ элементовъ его музыки съ вишней красотой и доступностью музыки Гуно, игривой пикантностью Делиба и Оффенбаха. Насколько эта смѣсь (иногда непріятная своей механичностью, искусственностью, какъ «Сигюръ», «Эклармонда» и др.) заслуживаетъ названіе школы, насколько жизнеспособнымъ окажется этотъ звуковой Гомукудсъ покажетъ время, такъ какъ до сихъ поръ еще, изъ всѣхъ французскихъ вагнеристовъ, ни одинъ не далъ произведенія дѣйствительно новаго, типичнаго, могущаго создать самостоятельную школу въ полномъ смыслѣ слова. Косвенные плоды галльскаго вагнерофильства уже принесло, открывъ доступъ во Францію другимъ нѣмецкимъ композиторамъ, до тѣхъ поръ игнорируемымъ, цѣннымъ развѣ лишь специалистами, большинству же почти неизвѣстнымъ: имена Баха, Шуберта, Шумана, Брамса и др. часто ставятся въ программахъ, исполняются капитальныя произведенія ихъ, къ нимъ привыкаютъ и начинаютъ сознать, что музыка еще не исчерпываетъ Бетховеномъ, Вагнеромъ, Масснэ, Гуно, Тома.—На сценѣ Большой Оперы, вмѣсто предполагавшейся постановки «Тристана», начинаютъ готовить «Тангейзера», главная партія котораго поручена знакомому Петербуржцамъ Ван-Дейку. Балетмейстеромъ явится В. Цукки, уже успѣшно справившаяся съ новой для себя задачей въ безгранично требовательномъ и догматически строгомъ Байрейтѣ. Вслѣдъ за «Тангейзеромъ» парижане надѣются насладиться «Мейстерзингерами» или «Тристаномъ». Интересъ къ Вагнеру также поддерживаетъ и развиваетъ поклоненіе Берліозу, новая серія неизданныхъ писемъ котораго (къ Т. Гиттеру) печатается въ настоящее время въ Temps. Эд. Колоннъ, предоставивъ на время Вагнера жезламъ Ламурэ, д'Аркура и др.,

устроилъ циклъ Берліозовскимъ концертовъ, числомъ 10, въ которыхъ исполняются, каждое по два раза, почти всѣ главнѣйшія его произведенія, «Ромео», «Requiem», «Дѣтство Христа», «Фаустъ», «Лелио» и «Te-Deum» кромѣ того, по увѣренію Рейѣ (Journal des Debats) дирекція оперы предполагаетъ поставить «Взятіе Трои» Берліоза же, нигдѣ кромѣ Карлсруэ (подъ управленіемъ Ф. Моттля) еще не исполнявшуюся. Замѣтимъ, что въ Карлсруэ и подѣ тѣмъ же управленіемъ будетъ поставлена также ненашедшая себѣ пріюта на родинѣ романтическая опера Бр. Гиллемахеръ «Dias» (сюжетъ изъ повѣсти Ж. Зандъ). Чувство патриотизма въ искусствѣ, попавшемъ подѣ ярмо Вагнера, удовлетворилось тысячнымъ представленіемъ «Фауста» (14 Декабря п. ст.). На сценѣ стояла изготовленная скульпторомъ Фольгеромъ модель памятника, изображавшаго закутаннаго въ тогу Гуно, у ногъ котораго трубить слава, хоръ пѣлъ кантату Тома, восхитившую всѣхъ своей краткостью. Другимъ, имѣющимъ національный характеръ, торжествомъ явится въ настоящемъ 1895 г. столѣтній юбилей основанія Консерваторіи.

— Современные композиторы, за исключеніемъ захворавшаго Б. Годара, болѣе или менѣе работаютъ. Талантливѣйшій изъ нихъ, С. Сансъ, находящійся въ настоящее время въ Каирѣ, занятъ окончаніемъ недоконченной оперы Гиро «Брунгильда». С. Сансъ, интересовавшій одно время публику своими оригинальными выходками болѣе, чѣмъ произведеніями, также попалъ въ моду. Его «Самсонъ» дается почти повсемѣстно, въ Парижѣ обѣщается возобновленіе «Timbre d'argent», въ Лиллѣ поставлена «Фрина», въ Тулузѣ «Прозерпина» въ новой редакціи.—Массенэ, называвшаго Вагнера не иначе какъ «maître», упрекаютъ теперь въ ренегатствѣ, вступленія на путь масканъизма въ его двухъ послѣднихъ операхъ: «Портретъ Мапонъ» (Парижъ и Брюссель) и «La Navarraise» (Лондонъ, Брюссель, Амстердамъ), которыя, по увѣреніямъ прессы, только благодаря исполненію не терпятъ фіаско, заслуживаемаго безсодержательностью, крикливой эффектностью и грубостью, своей музыки. — Чтобы заключить обзоръ музыкальной жизни во Франціи укажемъ на имѣющуюся появиться въ Парижѣ, интересную по темѣ, книжку Alb. Soubrier: «La musique russe et musique espagnole».

Въ Австріи музыкальная жизнь отличается безвѣтностью и безсодержательностью, почти какъ и въ Англии, но только съ большою дозой оживленности. Репертуаръ Вѣнской оперы поражаетъ

полнѣйшій безличностью; Масканьи, Леонкавалло чередуются съ Вагнеромъ, Галеви, Моцартомъ Веберомъ, причѣмъ перевѣсъ остается на сторонѣ первыхъ. За послѣднее время были поставлены оперы «Корнелиусъ Шюттъ» Станареля, безуспѣшно дававшаяся въ Дрезденѣ и Прагѣ и, быстро пріобрѣвшая популярность, «Гензель и Гретель» Гумпердинка, нѣмецкаго Масканьи, опера эта въ короткое время обошла сцены Берлина, Франкфурта, Лейпцига, Мюнхена, Бремена, Дессау, отрывками заглянула въ Англию и во Францію.

Въ Германіи слишкомъ много музыки и мало выдающагося, о чѣмъ слѣдовало бы упомянуть. Самымъ интереснымъ являются, близящіеся къ осуществленію, проекты постановки памятниковъ Листу—въ Веймарѣ и, сборнаго,—Моцарту, Бетховену и Гайдну—въ Берлинѣ. Въ послѣднемъ возникаетъ новое общество «Internationale Mozartgemeinde», отдѣлившееся, вслѣдствіе несогласій, отъ зальцбургскаго «Моцартгеума». — Гамбургская Sincadademie отпраздновала въ ноябрѣ истекшаго года 75 лѣтній юбилей своего существованія. Музыкальнымъ курьезомъ является «Гимнъ Эгиру», доказавшая, что авторъ ея дѣйствительно кромѣ Бога ничего не боится, «Гимнъ» обошелъ всю Германію, причѣмъ въ Лейпцигѣ былъ безжалостно освистанъ. Въ Лейпцигѣ же поставлена новая народная опера Лангера «Дудка Гардта».

Русская музыка постепенно завоевываетъ себѣ право гражданства на серьезныхъ концертныхъ эстрадахъ. Изъ произведеній нашихъ композиторовъ были исполнены за послѣдній мѣсяцъ: *Р. Корсакова*—«Сказка» (Брюссель) и «Пляска съ хоромъ» (Лондонъ), *Балакирева* «Тамара» — въ концертѣ Ламурэ (Парижъ), вслѣдствіе крупнаго успѣха повторенная въ слѣдующемъ же концертѣ *Чайковского* Фортепиано концертъ B-moll (Лейпцигъ, исп. пѣвниги Ламондъ), «Souvenir d'Hapsal» (Марсель, симф. конц.), «Серенада для струннаго оркестра, оп. 48» (Лондонъ конц. Моберлея), *Направника* «Melancolie» (тамъ же), *Бородина*. «Ноктюрнъ» (тамъ же) «Сюита» (Лилль), «Средняя Азія» (Парижъ, конц. Ламурэ), *Глазунова* «Элегія» для альты и ср. ц. (Нанси, Собраніе камерной музыки, исп. Давидъ и г-жа Мулэнъ), «Серенада» для оркестра (Нанси) и «Весна» (Берлинъ, IV филарм. концертъ).

Е. П.



Редакторъ-Издатель **Ник. Финдейзенъ.**

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 11 Марта 1895 года.

Типографія Н. Финдейзена, М. Морская, 9.



# ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА

ЕЖЕМЪСЯЧНОЕ ИЗДАНИЕ (СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ)

# „РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА“

СЪ БЕСПЛАТНЫМЪ ПРИЛОЖЕНІЕМЪ

ИЛЛЮСТРИРОВАННАГО «МУЗЫКАЛЬНАГО КАЛЕНДАРЯ-АЛЬМАНАХА».

## УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:

	НА 1 ГОДЪ.		безъ доставки и на иные сро- ки подписка не принимается.
Съ доставкой въ С.-Петербургъ . . . . .	2 р.	—	
Съ пересылкой въ Россіи . . . . .	2 р.	25	
» » за границей . . . . .	2 р.	50	

Съ наложеннымъ платежемъ и въ разсрочку подписка на газету не принимается. Подписка принимается: въ С.-Петербургъ въ **Главной Конторѣ** газеты и во всѣхъ книжныхъ и слѣдующихъ музыкальныхъ магазинахъ: **И. Юргенсона**, **В. Бессель** и **К<sup>о</sup>**, **М. Васильева**, «Съверная Лира» и **К. Леопаса**.

Въ **Москвѣ**: въ отдѣленіи Конторы—въ Конторѣ **Н. Печковской**, Петровская линія. Въ **Кіевѣ**: въ отдѣленіи Конторы—въ Книжномъ и Музыкальномъ магазинѣ **Леона Идзиковскаго**, Крещатикъ д. Попова.

Въ **Одессѣ**: въ отдѣленіи Конторы—въ музыкальномъ магазинѣ **А. Чарновой**.

И во всѣхъ книжныхъ и музыкальныхъ магазинахъ.

Отдѣльные №№ газеты можно получить, кромѣ Главной Конторы и отдѣленій ея, въ вышеуказанныхъ музык. магазинахъ въ С.-Петербургъ и въ Газетной торговлѣ **Кузьмина** въ Пассажѣ.

**Объявленія** принимаются, кромѣ Главной Конторы, въ Конторѣ объявленій **Метцля** съ платою.

За цѣлую страницу . . . . .	} позади текста	12 р.	—	За объявленія впереди текста и на обложкѣ, а также за рассылку объявленій по соглашенію.
» 1/2 » . . . . .		6	—	
» 1/4 » . . . . .		3	50	
» 1/8 » . . . . .		1	80	

Принимаются объявленія въ «Музыкальный Календарь-Альманахъ».

За перемѣну адреса городского или иногородняго подписчика взимается 20 коп., которые могутъ быть присылаемы почтовыми марками.—При переходѣ городскихъ подписчиковъ въ иногородные доплачиваются 45 коп.—Перемѣна адреса должна быть сообщена заблаговременно, при чемъ сообщаются старый и новый адреса (полностью, съ обозначеніемъ ближайшаго почтового учрежденія), четко написанные.

Статьи присылаемыя въ редакцію, должны быть за полною подписью авторовъ, съ адресомъ, четко написаны, въ противномъ случаѣ онѣ возвращаются не прочитанными.—Рукописи, признанныя Редакціей неудобными къ печати хранятся 1/2 года; для возвращенія рукописи слѣдуетъ прилагать почтовые марки соответственно стоимости ихъ пересылки заказными пакетами.—Гонораръ, за принятые статьи, назначается по соглашенію.—Статьи на которыхъ не обозначены условія, считаются бесплатными.—Въ случаѣ надобности, статьи могутъ быть Редакціей сокращаемы.

О всѣхъ присылаемыхъ въ Редакцію книгахъ и музыкальныхъ пьесахъ (за исключеніемъ танцевальной музыки) печатаются рецензіи или извѣщенія о выходѣ таковыхъ въ свѣтъ.

Главная контора открыта ежедневно, исключая праздниковъ, отъ 10—5 ч. дня. Личныя объясненія по понедѣльникамъ отъ 5 до 6 час. вечера и средама—отъ 10 до 12 ч. дня.

Редакція и Главная Контора: С.-Петербургъ, М. Морская № 9. (Телеф. № 309).

Редакторъ-Издатель **Ник. Финдейзенъ**.

Цѣна отдѣльнаго № 30 коп., съ пересылкой 40 коп.