

Ноябрь

РУССКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
ГАЗЕТА

ЕЖЕМЪСЯЧНОЕ ИЗДАНИЕ

(СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ).

18



95 Г.

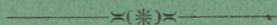
ГОДЪ ВТОРОЙ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

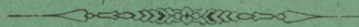
Типографія Н. Финдейзена, Малая Морская, 9.

1895.

СОДЕРЖАНІЕ.



I. Письмо Протоіерея Дм. Вас. Разумовскаго къ В. В. Стасову съ предварительной замѣткой В. Стасова	643
II. Вагнеръ какъ драматургъ. Статья Всев. Чешихина	647
III. Тематизмъ оперы Н. А. Римскаго-Корсакова. «Ночь передъ Рождествомъ». О. В—ой	666
IV. Шарль Гуно. «Записки артиста» (продолженіе). Переводъ съ французскаго А. В. Оссовскаго	704
V. О музыкальномъ воспитаніи юношества. (Продолженіе). Статья Э. Эпштейна	717
VI. Хроника.	727
1) «Орестейя» музыкальная трилогія. Муз. С. И. Танѣва. Ник. Финдейзена. 2) Симфоническія собранія Имп. Рус. Муз. Общ.—1-е собраніе. Л. 3) Квартетныя собранія Имп. Рус. Муз. Общ.—1-е собраніе М. 2-е собраніе. А. Оссовскаго. 4) Концертъ въ пользу вспомогательной кассы музык. художниковъ П. 5) Концертъ піанистовъ К. И. Игумнова, Ѳ. Ѳ. Кеннемана и Г. А. Левина. А. В. О.	
VII. Камилль Эверарди (къ 25-лѣтнему юбилею его педагогической дѣятельности). Л.	741
VIII. А. Заржицкій (некрологъ). Г.	743
IX. Библіографія	744
Тристанъ и Изольда, Рихарда Вагнера. Переводъ В. Чешихина.	
X. Музыка въ провинціи	746
Корреспонденціи изъ Риги (Всев. Чешихина), Одессы (С. Зусмана) и Тифлиса (А. Р.).	
XI. Заграничная хроника	752
XII. Отъ Редакціи	753
Объявленія.	
Подвижной каталогъ книжнаго склада «Русской Музыкальной Газеты» (№ 2).	



РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА

№ 11.

ВТОРОЙ ГОДЪ.

1895.



Письмо Протоіеря Дм. Вас. Разумовскаго къ
В. В. Стасову.

Предварительная замѣтка.

Желая напечатать у себя въ журналѣ письмо ко мнѣ Дм. В. Разумовскаго, принадлежащее Императорской Публичной Библиотекѣ, Н. Ф. Финдейзенъ просилъ меня снабдить это письмо свѣдѣніями, объ обстоятельствахъ его написанія. Они были слѣдующія:

Впродолженіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ, въ концѣ 50-хъ годовъ, я занимался вопросомъ о русскомъ церковномъ пѣніи, преимущественно со стороны исторической, и собралъ, по этому предмету, значительное количество матеріаловъ, какъ въ рукописяхъ и печатныхъ книгахъ Императорской Публичной Библиотеки, такъ и въ Синодальномъ Архивѣ; сверхъ того, что касается церковныхъ русскихъ хоровъ, я получилъ немало свѣдѣній изъ лѣтописей, изъ Полнаго Собранія Законовъ, изъ разныхъ печатныхъ статей и, наконецъ, изъ воспоминаній нѣкоторыхъ пожилыхъ частныхъ людей, (въ томъ числѣ актера Григ. Ив. Жебелева), помнившихъ наши старинные хоры первой половины нашего столѣтія, въ Петербургѣ, Москвѣ и провинціи, во время царствованія Павла I, Александра I и Николая I. Къ этому всему прибавилось у меня значительное количество таблицъ, на которыхъ я представилъ, въ

столбцахъ, нѣсколько древнихъ нашихъ церковныхъ стиховъ, пѣснопѣній, сравнивъ ихъ *критоковыя* написанія и отдѣльныя *написанія*, по разнымъ рукописямъ Петербургскихъ и Московскихъ собраній, начиная съ XI до XV и XVI вѣковъ. Наконецъ, въ моей музыкальной коллекціи помѣстилось, въ копіи, и все дѣло (изъ Синод. Архива) о напечатаніи при Екатеринѣ II, стариннымъ церковно-музыкальнымъ шрифтомъ, нарочно отлитымъ у Брейткопфа и Гертеля, въ Лейпцигѣ, всего церковно-пѣвческаго нашего круга.

Въ началѣ 60-хъ годовъ, другія работы и другія предпріятія заняли меня и наполнили все мое время, и я всю свою коллекцію матеріаловъ передалъ Д. В. Разумовскому, дѣятельно работавшему въ то время надъ церковнымъ пѣніемъ въ Россіи. Ниже слѣдующее письмо явилось отвѣтомъ на мою посылку. Портретъ о которомъ покойный Разумовскій упоминаетъ въ письмѣ, полученъ мною нѣсколько позже. Снимокъ съ него былъ воспроизведенъ въ настоящемъ изданіи при біографическомъ очеркѣ Дм. Вас. Разумовскаго (Русская Музыкальная газета, 1894 г. № 9).

В. Стасовъ.

Милостивый Государь

Владиміръ Васильевичъ!

Искренно благодарю васъ за доставленіе мнѣ матеріаловъ для исторіи пѣнія русской церкви. Петръ Николаевичъ Петровъ ¹⁾ былъ такъ добръ ко мнѣ, что принялъ на себя трудъ лично доставить мнѣ посылку вашу

¹⁾ Археологъ и писатель объ искусствѣ. В. С.

и тѣмъ доставилъ мнѣ двойное удовольствіе.

Изъ присланныхъ вами нынѣ матеріаловъ особенно важна и для меня дорога выписка изъ Синодскаго Архивнаго дѣла о Бышковскомъ ¹⁾. Она совершенно вывела меня изъ недоумѣнія объ отношеніяхъ Головли къ Бышковскому. Въ статьѣ о нотныхъ книгахъ Г. Безсонова, напечатанной въ «Православномъ Обзорѣніи», Головля и Бышковскій представляются чуть не соперниками, какими-то интриганамъ, дѣйствующими въ разныхъ столицахъ имперіи. То какъ будто Головля вредитъ дьяку Бышковскому въ Петербургѣ, то какъ будто Бышковскій дѣйствуетъ не въ пользу Головли въ Москвѣ. Прочитавши присланную вами выписку, я получилъ довольно ясное понятіе о самомъ ходѣ печатанія нотныхъ книгъ, о трудахъ Головли и Бышковскаго, потомъ, что одни и тѣже матеріалы для исторіи могутъ вести къ разнымъ взглядамъ, смотря по тому, съ какою мыслию разсматриваетъ авторствующій.

Думалось бы мнѣ все присланные вами матеріалы для исторіи церковнаго пѣнія переплестъ въ одну книгу. Но считаю долгомъ прежде просить вашего разрѣшенія на это. Все они очень важны для исторіи и потому требуютъ бдительнаго сохраненія. Честь и слава труду вашему въ собираніи ихъ! По опыту знаю, какъ тяжелъ этотъ трудъ. Переплетенныя въ одну книгу выписку, подъ заглавіемъ «*Матеріалы для исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи, собранныя В. В. Стасовымъ*», можно бы поставить въ Импер. Публ. Библиотеку для храненія, и тогда историкъ и

потомство достойно могло бы оцѣнить труды ваши, нынѣ, къ сожалѣнію, извѣстные только мнѣ, Кн. В. Θ. Одоевскому и Н. М. Потулову.

Черезъ Кн. В. Θ. дѣйствительно получилъ отъ васъ я нѣсколько вопросовъ, и тогда же далъ на нихъ приличный отвѣтъ, который обѣщался вамъ доставить самъ Князь. Но многосложность занятій его, вѣроятно, отвлекла его вниманіе, а вамъ послужила поводомъ, можетъ быть, къ разнымъ недоумѣніямъ. Принимаю вину на себя и думаю, что мнѣ слѣдовало чаще напоминать Князю объ исполненіи моей просьбы. Впередъ—наука!

Н. М. Потуловъ также доставилъ мнѣ введеніе въ «Грамматику Мезенца» и калькированные списки съ нашихъ Стихирарей XII—XIV вѣка ¹⁾ Онъ же передалъ мнѣ вашу карточку: по ней я познакомлюсь съ вами и узнаю Васъ вездѣ, хотя бы и на дорогѣ. Очень сожалѣю, что въ настоящую минуту не могу вамъ послать свою фотографическую *парсуни*; постараюсь однакоже недолго оставаться въ долгу.

Въ настоящее время я занимаюсь изготовленіемъ лекцій по исторіи церковнаго пѣнія, которыя мнѣ съ сентября мѣсяца слѣдуетъ читать въ Московской Консерваторіи ²⁾. Трудъ выходитъ большой, очень большой, но насколько полезный—не знаю. Все,

¹⁾ Работы Потулова относятся уже къ 60-мъ годамъ. В. С.

²⁾ Въ предисловіи къ I-му выпуску своего сочиненія «Церковное Пѣніе въ Россіи» (Москва, 1867). Разумовскій, выражая благодарность всемъ лицамъ, принимавшимъ участіе въ его трудѣ, пишетъ, между прочимъ, слѣдующее: «Въ числѣ приѣздовъ семейографическихъ особенностей въ церковно-русскомъ пѣніи «помѣнены многіе образцы изъ рукописей, находящихся въ Императорской Публичной Библиотекѣ: эти образцы сообщены мнѣ В. В. Стасовымъ, который передалъ мнѣ все собранныя имъ матеріалы для исторіи церковно-русскаго пѣнія».

Примѣч. Редакціи.

¹⁾ Дѣло о напечатаніи церковнаго пѣвческаго круга, при Екатеринѣ II. В. С.

что буду печатать, я буду присылать къ вамъ на критику и усердно прошу васъ не пропускать ни одного промаха, важнаго и не важнаго, вѣдомаго и невѣдомаго. Ваше сочувствіе къ моимъ трудамъ для меня, признаюсь откровенно, очень важно. Предметъ новый, не початой, а потому не удивительно, что могутъ встрѣтиться недомолвки и прочія погрѣшности. Ищу снисхожденія, но не молчанія. Последнее вредитъ дѣлу и потомству.

Съ П. Н. Петровымъ послалъ я къ Вамъ статью «*Объ основныхъ началахъ богослужебнаго пѣнія Русской церкви*». Прочитавъ ее, вы увидите, по какому учебнику изучаютъ церковное пѣніе *четцы и пѣвцы* Православной Руси.

Свидѣтельствуя вамъ глубочайшую признательность за ваше искреннее участіе къ трудамъ моимъ, честь имѣю быть

12 Юня 1866 г.

Москва
Малая Никитская.

Вашимъ покор-

нѣйшимъ слугою,

Дим. Разумовскій.



Вагнеръ, какъ драматургъ.

Вагнера все еще не понимаютъ— въ этомъ большое несчастье для современнаго искусства: только при спокойномъ, критическомъ отношеніи къ предмету искусства, возможно сознательное, единственно-эстетическое, наслажденіе. Въ противномъ случаѣ, при нелѣпомъ обожаніи или столь же дикомъ отрицаніи художника, развитіе той отрасли искусства, въ которой онъ работалъ, само собою прекращается; современная опера, на примѣръ, послѣ Вагнера не сдѣлала ни одного шагу

впередъ ¹⁾: подражатели ведутъ ее по стопамъ Байрейтскаго маэстро, а отрицатели демонстративно придерживаются старыхъ оперныхъ формъ.— До какой степени трудно освободиться изъ подъ Вагнеровскаго вліянія, показываетъ примѣръ философа Ницше, статья котораго, «Вагнеріанскій вопросъ», напечатана, въ переводѣ, въ № 40 «Артиста» за 1894 г. Въ этой статьѣ мы читаемъ: «Повернуться спиною къ Вагнеру было для меня неизбѣжностью, и открыть такимъ образомъ для себя новые источники наслажденія—шагомъ впередъ. Никто, можетъ быть, больше, чѣмъ я, и съ большею опасностью, чѣмъ я, не былъ погруженъ въ вагнеріанство; никто болѣе энергично не защищался противъ него и никто больше меня не радовался, когда избѣжалъ его вліянія». И что же! По крайне страстному тону статьи Ницше (онъ, на примѣръ, обзываетъ Вагнера «гремучей змѣей», а Шопенгауэра—«старымъ фальшивымъ монетчикомъ») видно, что философъ не можетъ освободиться изъ-подъ этого вліянія— иначе, онъ былъ бы спокойнѣе. Такъ и должно быть: современному человѣку трудно понять Вагнера, (а значить—и возвыситься надъ нимъ) именно потому, что Вагнеръ изумительно-современенъ. Въ той же статьѣ Ницше, есть слѣдующія, чрезвычайно мѣткія, строки: «Если я въ этомъ письмѣ утверждаю, что Вагнеръ—человѣкъ опасный, то я равномѣрно поддерживаю и то, что онъ необходимъ,— для философа. Другіе могутъ обойтись и безъ Вагнера, но философъ долженъ принять его во вниманіе. Совѣстью-обвинительницей своего вѣка нужно быть философу! А для этого ему необходимо обладать въ этомъ отношеніи наилучшимъ знані-

¹⁾ Съ этимъ мнѣніемъ врядъ ли можно согласиться, имѣя въ виду оперы новой русской школы. *Пр. Ред.*

емъ. Но гдѣ найдетъ онъ въ лабиринтѣ современной души проводника лучшаго и знатока болѣе краснорѣчиваго, чѣмъ Вагнеръ? Чрезъ Вагнера современность выражается на самомъ своемъ интимномъ языкѣ! И, возвращаясь къ той же мысли, Ницше, въ концѣ своей статьи, восклицаетъ: «Вагнеръ всегда былъ чѣмъ-то совершеннымъ: онъ представлялъ собой совершенную, полную порчу!» — причемъ подъ порчей авторъ подразумѣваетъ опятъ-таки современность.

Вотъ почему глубокаго сочувствія заслуживаетъ всякая попытка не обожествить и не забросать грязью, но понять Вагнера; только такого рода вагнеріанецъ и заслуживаетъ вниманія, потому что онъ приближается, по степени своей талантливости, къ изучаемому имъ художнику: «ты равенъ духу, котораго ты понимаешь», — можно выразиться по поводу такихъ критиковъ словами Гёте («*du gleichst dem Geist, den du begreifst*»). Конечно, всесторонняя и полная критика въ этомъ направленіи — дѣло будущаго, но уже появляются книги, предвѣщающія такую критику. На одну изъ этихъ книгъ мы желали бы обратить вниманіе читателя; это — сочиненіе Чемберлена «Вагнеровская драма» (*Le drame Wagnerien, par N. S. Chamberlain. Paris. 1894*). Мы расскажем содержаніе этой книги, но право окончательнаго вывода оставимъ за собой.

I.

Передадимъ сначала теорію Вагнеровской драмы, какъ излагаетъ ее Чемберленъ (по статьямъ Вагнера: «Искусство и революція», «Грядущее произведеніе искусства» и «Опера и драма»).

Вагнеръ съ юности до конца своихъ дней считалъ себя драматичес-

кимъ поэтомъ; по его собственнымъ словамъ, музыка есть женскій элементъ искусства, по существу своему, подчиненный, который, въ творческомъ процессѣ, требуетъ оплодотворенія мужскимъ элементомъ — поэзіей. Вагнеръ стремился всегда къ одной драмѣ и если, въ первомъ періодѣ своей дѣятельности, увлекался старыми оперными формами, то лишь потому, что считалъ ихъ пригодными для своей драматической идеи. И такъ, для правильной оцѣнки Вагнера, мы должны смотрѣть на него прежде всего, какъ на драматурга.

Но не должно забывать, что Вагнеровская драма нераздѣльна съ музыкой, что, поэтому, мы должны ранѣе подготовить себя къ мысли своеобразіи этой новой музыкальной (въ противоположность литературной) драмы. Вагнеръ никогда не могъ написать музыку на чужое либретто: музыкальное вдохновеніе его всегда было нераздѣльно съ вдохновеніемъ поэтическимъ; съ этой точки зрѣнія, даже раннія его оперы должны считаться музыкальными драмами, конечно, весьма еще далекими отъ совершенства. Только съ 1848 г. Вагнеръ создалъ теорію музыкальной драмы — ранѣе онъ писалъ исключительно по инстинкту. Слѣдовательно, для того чтобы понять Вагнера, какъ драматурга, необходимо познакомиться прежде всего съ теоріей его музыкальной драмы.

Центральнымъ вопросомъ музыкальной драмы для Вагнера былъ вопросъ о сюжетахъ: какого рода драматическій сюжетъ особенно пригоденъ для поэта-музыканта, стремящагося къ сліянью двухъ искусствъ, поэзіи и музыки? Этотъ вопросъ, въ свою очередь, Вагнеръ разбилъ на два слѣдующихъ: какіе сюжеты въ особенности пригодны для поэзіи и литературы вообще, и какіе — для музыки?

Дуалистъ по природѣ, какъ всякій идеалистъ - романтикъ, Вагнеръ рѣшилъ: человѣка надо раздѣлять на «внѣшняго» и «внутренняго», на существо, зависимое отъ среды, времени, уровня культуры и т. п., и на существо неизмѣнное, вѣчное въ своихъ основныхъ стремленіяхъ ко всему доброму и прекрасному («*der Mensch ist ein äusserer und innerer*»). Понятіе о «внѣшнемъ» человѣка даютъ намъ непосредственныя чувства, прежде всего—зрѣніе (вотъ почему Вагнеръ необходимымъ факторомъ драмы, кромѣ поэзіи и музыки, считаетъ мимику, о которой, впрочемъ, мало распространяется), а затѣмъ—слово, обращающееся, къ нашему разсудку. Понятіе о «внутреннемъ» человѣкѣ, по Вагнеру, можетъ дать лишь музыка. Въ новой формѣ драмы поэтъ-музыкантъ долженъ повѣствовать о мірѣ видимомъ и доступномъ для разсудка; онъ долженъ отвлекать зрителя отъ дѣйствительнаго міра, незамѣтно проводить его къ соприкосновенію съ тѣми высшими сферами внутренней жизни, открывать тайны которыхъ можетъ одна лишь музыка.—Почему же на такое откровеніе не способна поэзія, а только музыка?—На это Вагнеръ отвѣчаетъ словами Шопенгауэра: «музыкантъ открываетъ намъ интимную сущность міра, являясь провозвѣстникомъ глубочайшей мудрости, ибо онъ говоритъ языкомъ, недоступнымъ для разсудка».—Конечно, (добавимъ мы здѣсь отъ себя) не всѣ философы были именно такого мнѣнія о музыкѣ, и Ницше, въ томъ же «Вагнеріанскомъ вопросѣ», именно музыкѣ приписываетъ способность развивать *умъ*, говоря: «Замѣчаете ли вы, какъ музыка дѣлаетъ умъ свободнымъ? Какъ она даетъ мысли крылья? Какъ дѣлаешься болѣе философомъ по мѣрѣ того, какъ дѣлаешься музыкантомъ? Тогда сѣрое

небо абстракціи кажется изборожденнымъ молніей, и этотъ свѣтъ дѣлаетъ видимой филигранную ткань вещей. Начинаешь рѣшать великія проблемы, какъ бы съ высоты замѣчаешь вселенную». Но для того, чтобы понимать Вагнера, намъ необходимо стать на его точку зрѣнія: надо допустить, что разсудокъ безсиленъ проникнуть въ тайну бытія, доступную лишь для чувства или предчувствія, что поэтому музыка, по существу, выше поэзіи.

Разъ это рѣшено, то рѣшенъ и вопросъ о сюжетѣ для музыкальной драмы. Сюжетъ долженъ быть прежде всего музыкаленъ, вращаться въ кругу «внутренняго» человѣка, наиболѣе изысканныхъ, таинственныхъ и далекихъ отъ обыденной жизни ощущеній; «поэзія новой драмы должна родиться на лонѣ музыки»; въ обычной формѣ оперы слишкомъ много «внѣшняго», историческаго и разсудочнаго элемента и внѣшняго дѣйствія; новая музыкальная драма должна пренебречь внѣшней интригой и сосредоточить всѣ свои силы на выраженіи лирическихъ ощущеній. Ибо «внѣшній» человѣкъ—прахъ и суета, лишь «внутренній» человѣкъ, живущій одними эмоціями, вѣчно близокъ всякому, осуществляя собою идеаль истинной человѣчности (*das Reinmenschliche*).

Вотъ всѣ эти мысли, высказанныя еще разъ замысловатымъ и тяжеловатымъ языкомъ самого Вагнера:

«Музыка можетъ выражать лишь чувства и ощущенія. Нашъ разговорный языкъ мало по малу сталъ органомъ одного лишь разсудка; только музыка выражаетъ съ совершенной полнотою эмоциональное содержаніе (*Gefühlshalt*), оторванное отъ языка разговорнаго и долженствующее быть присутствующимъ истинно-человѣческому языку. Для абсолютнаго музыкальнаго языка достижимо лишь болѣе точное обо-

значение реального предмета, вызывающего определенное чувство и ощущение. Необходимо поэтому расширить и дополнить музыкально-выразительный языкъ все́мъ, что можетъ послужить къ определенію всего индивидуального, особаго (das Besondere), съ надлежащею остротою. Последнее достижимо лишь при условіи сліянія музыкальнаго языка съ языкомъ разговорнымъ. Это сліяніе можетъ быть только въ томъ случаѣ плодотворнымъ, если музыкальный языкъ усвоить лишь наиболѣе близкіе и родственные ему элементы разговорнаго языка; только въ тѣ моменты желательно такое соединеніе, когда въ самомъ разговорномъ языкѣ замѣчается непреодолимое стремленіе, къ дѣйствительному, чувственному выраженію ощущенія. Такого рода отношеніе (между языками музыкальнымъ и разговорнымъ) устанавливается сообразно содержанию самаго сюжета, насколько послѣдній изъ разсудочной сферы возвращается въ сферу чувства. Сюжетъ, доступный лишь для разсудка, годится для сообщенія на одномъ разговорномъ языкѣ; но сообразно съ ростомъ эмоциональнаго содержанія онъ (разговорный языкъ) все настоятельнѣе нуждается въ выразительности музыкальнаго языка. — Сказаннымъ вполне опредѣляется сюжетъ, годный для поэта-музыканта: идеаль послѣдняго — освобожденная отъ всякой условности (времени и мѣста), истинная чело-вѣчность»..

II.

Разсказавъ теорію Вагнеровской музыкальной драмы (или, точнѣе, теорію Вагнеровскихъ сюжетовъ), Чемберленъ переходитъ къ систематическому просмотру Вагнеровскихъ драмъ съ точки зрѣнія драматическаго движенія. Онъ ставитъ вопросъ: «какъ от-

ражается Вагнеровскій идеаль «истинной чело-вѣчности» или «внутренняго чело-вѣка» на цѣломъ рядѣ его произведеній?» — Прослѣдимъ же, вмѣстѣ съ Чемберленомъ, весь ходъ развитія этого драматическаго идеала, отвлекаясь въ сторону музыкальных указаній лишь по столько, по сколько это необходимо для пониманія драматическихъ замысловъ Вагнера.

Уже въ либретто юношеской оперы Вагнера, «Фей» 1833 г., дѣйствіе развивается во «внутреннемъ» чело-вѣкѣ, ненавидящемъ внѣшній міръ, уже проявляется идеалистическая замашка Вагнера «спасать и искуплять» своихъ героевъ отъ обольщеній реального, якобы всегда грѣшнаго, міра. Героємъ «Фей» является смертный, влюбленный въ фею; своими страданіями король Ариндаль (имя героя) долженъ искупить и свою, и ея вину, и вознестись, въ концѣ концовъ, въ облачную страну фей, оставя свои земныя владѣнія земнымъ друзьямъ. Что этотъ первый Вагнеровскій сюжетъ родился «на лонѣ музыки», видно уже изъ слѣдующаго эпизода: Ариндаль долженъ вернуть къ жизни свою влюбленную, обращенную въ камень, музыкой! — Непосредственно за «Феями», въ 1834 г., появляется опера на Шекспировскій сюжетъ: «Запретная любовь», въ которой опять встрѣчаемъ идею искупленія, — причемъ на этотъ разъ грѣшника искупляетъ цѣломудренная дѣва. Въ сравненіи съ «Феями», замѣтенъ прогрессъ въ сторону драмы: либретто написано гораздо тщательнѣе и интереснѣе; характерно уже то обстоятельство, что сюжетъ «Фей» заимствованъ у Гоцци, а сюжетъ «Запретной любви» — у Шекспира! «Внѣшняго» чело-вѣка, историческихъ «условностей», реалистическаго элемента въ «Запретной любви» гораздо больше, чѣмъ въ «Феяхъ»: Ваг-

нерь, какъ мы увидимъ, еще долго будетъ колебаться въ выработкѣ своего драматическаго стиля, пока не выработается въ ту индивидуальность, какою онъ намъ представляется въ драмахъ послѣ 1848 г., начиная съ «Тристана».—Въ «Риенци», оперѣ на историческій сюжетъ, по роману Бульвера (поставлена въ 1842 г.), замѣтно стремленіе сопоставить противоположныя тенденціи, господствующія въ двухъ юношескихъ операхъ. Драма сложна и оживленна, какъ въ «Запретной любви» и имѣетъ предметомъ «внѣшняго» человѣка, но, съ другой стороны замѣчается явное намѣреніе выражать всю эту драму музыкой, какъ въ «Феяхъ»; развитіе музыки, въ ущербъ драматической (или, по Вагнеровскому выраженію, «разговорной или разсудочной») выразительности, указываетъ на идеалистическія тенденціи композитора, шагъ отъ исторической и реальной драмы въ сторону драмы лирической и отвлеченной.—И въ самомъ дѣлѣ,—едва окончивъ «Риенци», Вагнеръ принялся за «Летучаго Голландца», сюжетъ, по его словамъ, совершенно противоположный сюжетъ «Риенци». Очевидно, «внѣшняя» драма «Риенци», изображающая борьбу «послѣдняго римскаго трибуна» съ реальною средою, не удовлетворила Вагнера: онъ позаботился о томъ, чтобы въ легендарной драмѣ «Летучаго Голландца» (поставленъ въ 1843 г.) было какъ можно больше «внутренней» драмы и какъ можно меньше всякаго внѣшняго, «условнаго», историческаго и реалистическаго элемента. Вагнеръ съ успѣхомъ выполнилъ свое намѣреніе: сюжетомъ «Летучаго Голландца» опять является мистическое «искупленіе» страдающаго человѣка женскою любовью, опять замѣтно круговращеніе въ утонченныхъ индивидуалистичес-

кихъ ощущеніяхъ «внутренняго» человѣка. Упрощеніе внѣшняго дѣйствія «Голландца», сравнительно съ драмами «Риенци» и «Запретная любовь», явилось значительнымъ шагомъ въ сторону Вагнеровскаго идеала драмы; понятны, съ этой точки зрѣнія, и слова Чемберлена: «поскольку въ «Летучемъ Голландцѣ» социальныя и историческія условности не играютъ почти никакой роли, постольку эта драма выше «Тристана» и «Лоэнгрин» и приближается къ драмамъ второго періода».—Но идеаль «внутренней» драмы до поры еще не былъ сознаны: послѣ «Летучаго Голландца» Вагнеръ принялся опять за историческіе («внѣшніе») сюжеты оперъ «Сарацинъ» и «Фридрихъ Барбаросса»; правда, онъ оставилъ эти драмы лишь въ видѣ набросковъ.

Послѣ перерыва въ нѣсколько лѣтъ, Вагнеръ создалъ «Тангейзера» (поставленъ въ 1845), и «Лоэнгрин» (написалъ въ 1847 г.). Эти оперы—или, придерживаясь терминологіи Чемберлена, драмы—писались въ эпоху тяжелой внутренней борьбѣ, когда Вагнеръ вдругъ понялъ всю несомѣстимость своихъ музыкально-драматическихъ тенденцій съ тенденціями современной ему оперы, а съ другой стороны, чувствовалъ всю смутность и неопредѣленность своихъ собственныхъ идеаловъ. Неудивительно, что старая борьба между «внѣшнимъ» и «внутреннимъ» человѣкомъ, проявилась съ особенною силою: между «Тангейзеромъ» и «Лоэнгриномъ», какъ драматическими сюжетами, замѣчается такой же контрастъ, какъ между «Риенци» и «Летучимъ Голландцемъ». Въ «Тангейзерѣ», какъ извѣстно, изображается борьба между жизненными идеалами материалистическимъ и идеалистическимъ; эта душевная борьба самаго Тангейзера не остается безъ

вліянія на среду и влеченія за собою большія внѣшнія перемѣны (несчастія Венеры и Елизаветы, драма на конкурсѣ пѣвцовъ и т. п.) Очевидно, въ этой драмѣ болѣе «внѣшняго», разсуждающаго и дѣйствующаго, чѣмъ «внутренняго», созерцающаго и чувствующаго, человѣка. Сообразно этому сюжету, интересъ чисто-драматическій выдвинулся на первый планъ, а интересъ музыкальный—стусебался; въ «Тангейзерѣ» поэзія восторжествовала надъ музыкой. Наоборотъ, въ сюжетѣ «Лоэнгринна», драмы, бѣдной внѣшнемъ движеніемъ, проявился Вагнеръ какъ «внутренній» человѣкъ: весь драматическій интересъ «Лоэнгринна» сосредоточенъ на актѣ внутренней борьбѣ Эльзы, въ томъ колебаніи между сомнѣніемъ и вѣрою, отъ котораго поставлена въ зависимость развязка. Сообразно особенностямъ этого сюжета, музыкальный интересъ оперы на этотъ разъ взялъ верхъ надъ интересомъ чисто-драматическимъ; не даромъ современный оперный слушатель, восхищается мелодичностью «Лоэнгринна», къ великому негодованію вагнеріанцевъ, указывающихъ на красоты текста.

Но такое поочередное преобладаніе «внѣшняго» человѣка надъ «внутреннимъ» во всѣхъ драмахъ до 1848 г. было рѣшительно не по сердцу Вагнеру. Послѣ 1848 г. онъ покончилъ со своими колебаніями и сомнѣніями: «внутренніе» (по русски можно сказать и «нутряные») сюжеты—вотъ краеугольный камень его, уже изложенной нами, теоріи музыкальной драмы; разъ установивъ эту теорію, Вагнеръ уже не отступаетъ отъ нея на практикѣ.

Драма «Тристанъ и Изольда» (оконченная въ 1859 г.) была точнѣйшей иллюстраціей къ этой теоріи. На основаніи легенды, богатой интереснѣй-

шими деталями, допускающими созданіе исторической оперы съ обиліемъ персонажей, приключеній, съ богатствомъ и яркостью мѣстнаго колорита, Вагнеръ создалъ лирическую драму, бѣдную внѣшнимъ движеніемъ, но богатую внутреннимъ развитіемъ; пессимистическій идеализмъ поэта сказался въ своеобразномъ толкованіи эпизода съ «любовнымъ напиткомъ», вмѣсто котораго у него фигурируетъ «смертный напитокъ», т. е. ядъ (по старой легендѣ, прелюбодѣяніе рыцаря Тристана съ женою его короля Марка, Изольдою, вызвано тѣмъ обстоятельствомъ, что любовники винили приворотное зелье; по Вагнеру, Изольда намѣрена отравить Тристана и себя, и только по ошибкѣ, перепутавъ зелья, остается въ живыхъ). Любовники Вагнера сильно идеализованы: они ненавидятъ всѣ простѣйшія, низменные чувства, и на своемъ единственномъ любовномъ свиданіи, мечтаютъ о смерти. Музыка поддерживаетъ наиболѣе сильныя «внутреннія» движенія (дуэтъ 2-го акта, огромный монологъ Тристана въ 3-мъ, сцена смерти Изольды отъ любви въ финалѣ).

Главнѣйшій интересъ драмы «Нюрнбергскіе пѣвцы—мастеровые» (поставлена въ 1868 г.) опять-таки—во внутреннемъ, а не внѣшнемъ дѣйствіи, несмотря на то, что сюжетъ драмы взятъ на этотъ разъ реальный, историческій, изъ жизни нѣмецкихъ мѣщанъ 16 вѣка. Съ величайшей любовью и самой выразительной музыкой обрисованъ наименѣе драматическій, въ обыкновенномъ значеніи слова, типъ поэта-сапожника, Ганса Сакса (1494—1576). По Вагнеру, Саксъ—скромный человѣкъ, примиренный со средою и судьбою, и сохраняющій созерцательное спокойствіе чистой и ко всѣмъ благоволящей ду-

ши. Подобную внутреннюю побѣду надъ своею личностью Чемберленъ считаетъ новымъ мотивомъ драмы, которая у авторовъ до Вагнера кончается обыкновенно физическою гибелью героя. Комизмъ «Нюренбергскихъ пѣвцовъ-мастеровыхъ», по Чемберлену, обусловленъ контрастомъ между внутреннимъ покоемъ Сакса и внѣшнею, безтолковою сутолокою другихъ, дѣйствующихъ, но не созерцающихъ, персонажей драмы.

Съ точки зрѣнія внутренняго дѣйствія, установленной Чемберленомъ, становится ясной идея слѣдующаго за «Нюренбергскими пѣвцами-мастерами» произведенія Вагнера — тетралогіи «Нибелунговъ перстень» (первая часть поставлена въ 1869, четвертая, вмѣстѣ со всей тетралогіей, въ 1876 г.). Центральный типъ этой тетралогіи, по Чемберлену — Вотанъ; все внѣшнее развитіе драмы обусловлено внутреннею борьбою этого отца боговъ — борьбою между жаждою власти и жизни, и жаждою покоя и смерти; драма начинается грезами Вотана при видѣ Валгаллы, о могуществѣ боговъ и кончается пожаромъ Вангаллы и смертью боговъ (Götterdämmerung); Зигфридъ и Брунгильда являются лишь орудіями Вотана, символами его отдѣльныхъ душевныхъ качествъ, и самостоятельнаго интереса не представляютъ. Музыка подчеркиваетъ все то, что имѣетъ непосредственное или косвенное отношеніе къ одному Вотану и его усталой пессимистической меланхоліи.

Наконецъ, въ послѣдней драмѣ Вагнера, въ «Парсиваль» (поставленъ въ 1882 г.) внутреннее дѣйствіе достигаетъ своего апогеоза: герой этой религіозной драмы (Парсиваль) достигаетъ мудрости путемъ состраданія (т. е. путемъ пассивной душевной эмоціи) и «искупляетъ», какъ новый

Мессія, первородный грѣхъ міра. Музыка преобладаетъ и заслоняетъ собою интересъ текста.

III.

Чемберленъ, съ добросовѣстностью научнаго критика разобравшійся въ особенностяхъ Вагнеровскаго драматическаго творчества, приходитъ къ слѣдующему заключенію: Вагнеръ создалъ новую форму драмы и эта форма одна только и можетъ *raison d'être*. Но если нельзя спорить съ авторомъ въ его анализѣ Вагнеровской драмы, какъ продукта «внутренняго» чело-вѣка, то можно не раздѣлять этого заключительнаго вывода. Вагнеровская драма, въ общемъ, дѣйствительно нова, но значить ли это, что она убила старую драму, предполагавшую внѣшнія коллизіи, драму «внѣшняго» чело-вѣка, каковъ былъ, напри-мѣръ, Шекспиръ? — Конечно, нѣтъ!

Что такое та внутренняя борьба, какую изображаетъ намъ Вагнеръ? Дѣйствительно ли она одна только и можетъ назваться «истинно-человѣчной»? — При маломальски психологическомъ чутьѣ, нетрудно угадать въ герояхъ главнѣйшихъ драмъ Вагнера идеализацію личности самого автора. Ріенци — это юный Вагнеръ, мечтающій о социальныхъ переворотахъ; Летучій Голландецъ — Вагнеръ-пессимистъ, сознающій себя вѣчнымъ странникомъ на землѣ, кораблемъ безъ руля и вѣтриль, мечущимся по жизненнымъ волнамъ. Тангейзеръ — опять Вагнеръ, колеблющійся между идеалами жизненныхъ стремленій (выраженіемъ которыхъ явился нѣкогда Ріенци) и идеаломъ аскетическаго, буддійскаго отреченія отъ жизни. Лоэнгринъ — снова Вагнеръ, какъ провозвѣстникъ новыхъ идеаловъ искусства, какъ гость невѣдомой страны идеала, требующій довѣрія къ себѣ, но при

этомъ непонятый, и принужденный бѣжать отъ прозаическаго міра къ прекрасному «Гралю» — въ край мечтаній. Тристанъ, проповѣдующій ненависть къ жизни и любовь къ смерти (или, по Вагнеровской терминологіи, ненависть къ «злomu дню» и любовь къ «божественной ночи») — это Вагнеръ второго періода своей жизни, изучившій Шопенгауэра и окончательно уяснившій себѣ свой прирожденный идеалистическій пессимизмъ. Гансъ Саксъ, поэтъ, покорный судьбѣ, живущій среди убійственно-пошлой среды и спасающійся отъ нея въ нѣдра своего самодовлѣющаго и созерцательнаго «я» — это есть Вагнеръ, которому опротивѣли типы маленькихъ провинціальныхъ нѣмецкихъ городковъ, въ которыхъ онъ провелъ большую часть своей жизни. Вотанъ, носитель міровой скорби и усталости, отказавшійся отъ своей мысли о примиреніи власти съ любовью и обь устройствѣ новаго, блаженнаго міра для людей, есть Вагнеръ, окончательно протистившійся съ грезами своей юности о всеобщемъ благѣ и признавшій условіемъ личнаго блаженства лишь небытіе въ видѣ буддйскаго безстрастія и душевной нирваны. Наконецъ Парсиваль — все тотъ же Вагнеръ, уже увѣровавшій въ свою доктрину, какъ въ непреложную истину, и не на шутку считающій себя новымъ Буддою, который идеальнѣе всѣхъ прежнихъ пророковъ, но можетъ «искупить» не только человѣчество, но и міръ, и самого искупителя («Erlösung dem Erlöser!» — «Искупленье искупителю!» — таковы заключительныя слова драмы «Парсиваль»).

Но если Вагнеръ, какъ драматургъ, является, въ сущности, лишь лирикомъ-романтикомъ, вродѣ Байрона, который въ своихъ драмахъ (напри-

мѣръ, въ «Манфредѣ», «Преображенномъ уродѣ» и т. п.) могъ изображать только самого себя, то является вопросъ: настолько ли всеобъемлюще индивидуальность Вагнера, что она можетъ быть признана «истинно-человѣчной»? настолько ли самъ по себѣ интересенъ «внутренній» человѣкъ, что только онъ и можетъ быть сюжетомъ новой грядущей драмы?

И опять, при мало-мальски психологическомъ чутьѣ, нетрудно убѣдиться въ томъ, что Вагнеръ (вѣроятно, ненамѣренно) играетъ словами: его «истинно-человѣческое» есть, въ сущности, лишь «истинно-нѣмецкое». Индивидуалистическій нравственный идеаль, пассивное благодушье и самодовлѣющее прекрасноушье есть именно то, что нѣмцы подразумѣваютъ подъ словомъ «Gemüth» и то, что составляетъ характеристическую особенность нѣмецкой природы и нѣмецкаго, особенно же романтическаго, искусства. «Граль», «Золото Рейка» — все это символы для того внутренняго сокровища, для того внутренняго покоя, выше котораго «народъ мыслителей» не ставитъ ничего на свѣтѣ, — все это новые символы взамѣнъ устарѣлаго «голубого цвѣтка» романтиковъ начала 19 вѣка! Какъ проповѣдникъ «Gemüth'a», Вагнеръ весьма близокъ къ современному ему австрійскому поэту Гамерлингу; особенно характерна въ этомъ отношеніи пѣсня рейнскихъ русалокъ въ финалѣ «Золота Рейна» (1-й части «Нибелунгова перстня»), изъ которой мы узнаемъ, что истина лишь въ «глубинѣ», а ложь и обманъ все, что царитъ «сверху». Если Вагнеръ иногда уклонялся отъ этого эпикурейскаго аскетизма, характернаго для нѣмецкой природы (изнанкой Gemüth'a является убогое эпикурейское раздолье, Gemüthlichkeit) и если, напри-мѣръ,

въ «Ріенци» и «Нюрнбергскихъ пѣвцахъ-мастеровыхъ» изображалъ реальныя житейскія ощущенія, а въ «Нибелунговомъ перстнѣ» воспѣвалъ «великую мысль» Вотана (соціальную мысль), все это было лишь естественною реакціей со стороны природы, ставящей границы всякому идеализму. Кому приходилось психологически изучать нѣмцевъ, тотъ знаетъ, что въ ихъ гамлетовской, по существу, натурѣ отвлеченнѣйшій идеализмъ часто уживается съ грубѣйшимъ матеріализмомъ; кое-какіе реалистическія тенденціи Вагнеровскаго искусства находятъ, такимъ образомъ, самое простое объясненіе.

Но если видѣть въ Вагнерѣ не столько общечеловѣческаго, сколько нѣмецкаго художника, то сейчасъ же получается объясненіе его теоріи о созданіи «поэзіи изъ духа музыки». Не забудемъ, что музыка для Вагнера—искусство абсолютное, повѣтвующее о мірѣ, каковъ онъ есть на самомъ дѣлѣ, какимъ онъ долженъ быть, объ идеалѣ. Творя свою драму, онъ исходитъ не изъ жизни, а изъ мечты, т. е. былъ романтикомъ. Его драма—драма романтическая, но съ музыкой. Въ этомъ смыслѣ, она ближе къ оперѣ, чѣмъ думалъ Вагнеръ и думаютъ всѣ вагнеріанцы: Вагнеръ былъ реформаторомъ оперной формы, но не духа оперы, и въ самой концепціи его «внутреннихъ» драмъ проявляется музыкантъ.—Лишь поскольку всякая національность есть выраженіе какихъ нибудь особыхъ качествъ общечеловѣческаго духа, постольку и нѣмецкая драма Вагнера общечеловѣчна. Умалять достоинства Вагнеровской драмы—значитъ не признавать права на существованіе идеалистическаго теченія въ сферѣ искусства, значитъ—быть одностороннимъ (а вѣдь это самый тяжелый

упрекъ для критика, потому что именно односторонность является первымъ признакомъ всякой неразвитости и дикости). Но признать за драмой Вагнера послѣднее слово искусства—значитъ умалить искусство, изучающее жизнь во всей ея полнотѣ идеалистическихъ и реалистическихъ стремленій, во всемъ богатствѣ какъ «внутренняго» такъ и «внѣшняго» движенія.

Драма Вагнера совершенна и образцова только въ томъ отношеніи, что она глубоко современна, современна даже въ своихъ крайностяхъ. Великій крахъ соціальныхъ теорій и соціальной жизни въ западной Европѣ, обнаружившійся въ 19 вѣкѣ, поневолѣ обусловилъ индивидуалистическую доктрину Шопенгауэра и индивидуалистическую драму Вагнера. Всѣ достоинства и недостатки переходнаго періода, переживаемаго современною цивилизаціей, нашли выраженіе въ драмахъ Вагнера,—и это слѣдуетъ поставить художнику не въ укоръ, а въ достоинство (слишкомъ ужъ легко отговариваться отъ рѣшенія серьезнѣйшихъ вопросовъ, связанныхъ съ вагнеріанствомъ, однимъ словомъ: «декадентство», какъ это дѣлаютъ Ницше, Нордау и т. п.). Всѣ идеалисты-романтики, т. е. добрая половина культурнаго человѣчества,—всегда будутъ понимать и любить Вагнера такимъ, каковъ онъ есть, цѣликомъ,—но даже лица противоположнаго лагеря всегда будутъ цѣнить детали этой работы, какъ всѣ мы, напримѣръ, восхищаемся колонками и статуями древнихъ храмовъ, хотя не молимся тѣмъ же богамъ, которыми молилась древность. Что это такъ на самомъ дѣлѣ свидѣтельствуется прежде всего враги Вагнера—хотя бы тотъ же Ницше, въ упомянутой статьѣ котораго мы чи-

таемъ: «Вагнеръ достоинъ удивленія и даже любви за его открытiе второстепеннаго, за изображенiе деталей. Въ этомъ отношенiи онъ имѣеть полное право быть перво-класснымъ учителемъ, нашимъ величайшимъ музыкальнымъ миниатюристомъ, умбюющимъ на самомъ маленькомъ пространствѣ сосредоточить безконечность нѣжности и желанiй. Его богатство колорита, полутѣней, таинственныхъ и умирающихъ проблесковъ дастъ намъ столько изнѣженности, что послѣ Вагнера всѣ музыканты кажутся грубыми... Онъ нашъ величайшiй музыкальный меланхоликъ, полный свѣта, нѣжности, утѣшенiя—безъ предшественниковъ передъ собой, учитель въ выраженiи апохондрической радости, приводящей въ столбнякъ. Лексиконъ интимнаго вагнерiанскаго языка—это коротенькiя фразы въ размѣрѣ отъ пяти до пятнадцати тактовъ, — музыка, которой никто не слыхивалъ!»

Вотъ все, что можетъ сказать современный критикъ о сущности и будущности Вагнеровской драмы, сказать съ полною увѣренностью. Но съ извѣстной вѣроятностью можно сдѣлать и дальнѣйшее заключенiе о развитiи музыкальной драмы, какъ новаго рода искусства. Колебанiе Вагнера между «внѣшнимъ» и «внутреннимъ» человѣкомъ, между старою драмой дѣйствiя и новою драмой ощущенiя, также между поэзiей и музыкой (примиренiя которыхъ онъ все-таки не достигъ) указываетъ на равноправность обоюго рода драмъ въ оперѣ (понимая это слово въ обширномъ смыслѣ всякой драмы съ музыкою). То же самое говоритъ намъ и исторiя музыки, указывая на постоянную смѣну драматическихъ и лирическихъ теченiй въ оперѣ, попеременное торжество то кисло-декла-

мацiоннаго, то чисто-мелодическаго стiля, на дуализмъ, основанный на борьбѣ слова и звука (флорентинцы и неаполитанцы въ 17 в., Глюкъ и Моцартъ въ 18-мъ, Мейерберъ и раннiй Вагнеръ въ 19-мъ). Значитъ, мы вправѣ ждать новаго драматическаго композитора, равносильнаго по таланту съ Вагнеромъ, представляющаго полный контрастъ съ байрейтскимъ маэстро. Легко представить себѣ такого новаго Вагнера, реалиста и оптимиста, «внѣшняго» драматурга, который абсолютнымъ искусствомъ будетъ признавать поэзiю и будетъ писать трактаты о рожденiи музыки на лонѣ поэзiи, какъ разъ обратные Вагнеровскимъ статьямъ. Конечно, найдутся люди, которые и въ этомъ грядущемъ художникѣ будутъ чтить чуть ли не новаго Мессiю; профаны вездѣ и всегда любятъ артистовъ болѣе, чѣмъ самое искусство!

Всев. Чешихинъ.



ТЕМАТИЗМЪ

оперы Н. А. Римскаго-Корсакова

„НОЧЬ ПЕРЕДЪ РОЖДЕСТВОМЪ.“

Предлагаемая статья имѣеть цѣлью не критическую оцѣнку новой оперы русскаго художника, но разсмотрѣнiе ея со стороны тематической работы, составляющей крупную долю интереса, возбуждаемаго операми Римскаго-Корсакова. Главное вниманiе сосредоточено на тематическомъ творчествѣ, на разработкѣ и развитiи музыкальныхъ мотивовъ, комментирующихъ сценическое дѣйствiе. Богатое развитiе этихъ мотивовъ придаетъ имъ, такимъ образомъ, значенiе своеобразнаго языка музыкальной символистки, языка, которымъ излагаются опредѣленные литературно-сценическiя идеи. Вдохновенность, красота, осмысленность, грація и остроумiе оборотовъ этого языка были

разсмотрѣны въ нашемъ изданіи по отношенію къ оперѣ «Свѣтулочка». Подобную же попытку дѣлаемъ теперь относительно «Ночи передъ Рождествомъ», оперы написанной если я не столь краснорѣчивымъ, увлекательнымъ и поэтическимъ слогомъ, то все же не менѣе содержательнымъ, красивымъ, остроумнымъ, перѣдко изумительнымъ по богатству своихъ оборотовъ.

Размѣры журнальной статьи не позволяютъ выполнить эту задачу въ требуемой ей съущностью полнотѣ, такъ какъ детальное разсмотрѣніе тематизма оперы легко можетъ составить содержаніе цѣлой книги, какъ то мы видимъ въ заграничной литературѣ относительно оперы Вагнера. Тѣмъ не менѣе мы приложили всѣ старанія, чтобы настоящій разборъ тематизма «Ночи передъ Рождествомъ» явился, въ предѣлахъ возможнаго, полнымъ и послѣдовательнымъ. При этомъ пришлось иногда входить въ техническія подробности и пользоваться теоретическими терминами, что несомнѣнно вредитъ ясности и популярности изложенія, но избѣжать этого было невозможно, какъ необходимо требуемаго самой съущностью статьи.

ДѢЙСТВІЕ ПЕРВОЕ

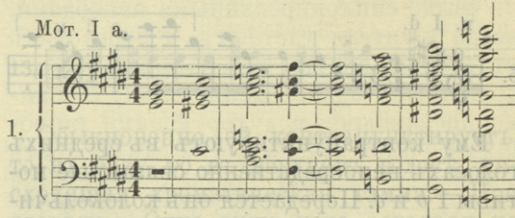
КАРТИНА I.

Оркестровое вступленіе озаглавлено авторомъ «Святый вечеръ», что даетъ намъ основаніе сгруппировать всѣ изложенные въ немъ мотивы подъ одну общую рубрику мотивовъ «ночи». Дальнѣйшее участіе ихъ въ оперѣ покажетъ, что мы не ошибаемся относительно ихъ значенія и смысла. Поэтическое содержаніе, заключаемое въ данномъ случаѣ словомъ «ночь» нѣсколько противорѣчитъ обыкновенному понятію, символизирующему въ образѣ «ночи» — мракъ, тьму, безжизненность. Здѣсь, наоборотъ, ночь является полною свѣта, сіянія, препятствующею темнымъ силамъ въ исполненіи ихъ злокозненныхъ умысловъ, полною жизни — и на землѣ (ночныя колядки) и въ воздушныхъ сферахъ (забавы звѣздъ). Въ эту ночь совершается великая христіанская тайна («на востокѣ свѣтъ засіялъ, Божіей правдою озарилъ весь міръ»¹⁾ и параллельно ей — мифическая тайна языческаго міросозерцанія — зарожденіе свѣтлыхъ божествъ, Овсеня и Коляды. Такимъ образомъ музыкаль-

ная характеристика этой ночи является въ ея отдѣльныхъ мотивахъ свѣтлой, спокойной, мистически-торжественной (м. I a), плѣнительно-прозрачной, привольной (м. I b и c), граціозной, даже слегка игривой, какъ мерцаніе далекихъ звѣздъ (м. I d).

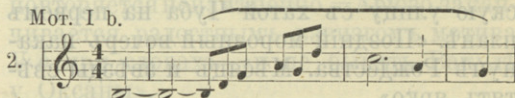
Прелюдія начинается рядомъ тоническихкихъ мажорныхъ трезвучій, въ послѣдовательности терцій въ нисходящемъ порядкѣ. Длительность ихъ постепенно уменьшается. Эту торжественную, безмятежно-покойную, носящую на себѣ отпечатокъ особой дѣвственной чистоты, фразу обозначимъ мотивомъ I a.

Мот. I a.



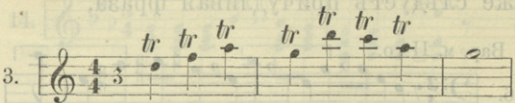
Вслѣдъ за ней, на характерной (тріолями), выдержанной до конца и повторяемой въ извѣстныхъ мѣстахъ оперы, фигурѣ аккомпанимента, гармоническая сущность котораго заключается въ постоянномъ чередованіи доминантоваго и субдоминантоваго аккордовъ (V и IV ст.), вальторны, а затѣмъ скрипки, излагаютъ второй мотивъ «ночи», м. I b.

Мот. I b.



Первая половина его представляетъ ходъ по ступенямъ *большаго нонаккорда*, — гармонія имѣющая крупное значеніе въ дальнѣйшемъ развитіи мотивовъ «ночи» (см. полетъ Вакулы).

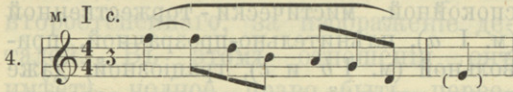
Послѣ вторичнаго проведенія мот. I b скрипками, онъ появляется въ совершенно измѣненномъ ритмически видѣ (колокольчики и трели скрипокъ).



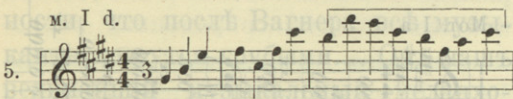
Измѣненіе акцентуаціи и пропорціональной длительности звуковъ дѣлаютъ м. I b почти неузнаваемымъ въ этихъ новыхъ расплывчатыхъ, неопредѣленныхъ очертаніяхъ. — Далѣе онъ (первая половина) является въ обращеніи, обоз-

¹⁾ Заключительный хоръ III-го акта.

начаемомъ нами для краткости мотивомъ I с.

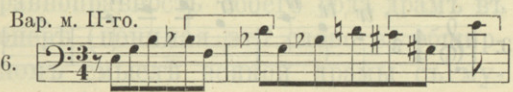


которое служить переходомъ къ повторенію предыдущаго изложенія мотива, I b, полутономъ ниже и послѣ двукратнаго повторенія двухъ послѣднихъ его тактовъ (каждое $\frac{1}{2}$ т. ниже) начинается вторая часть прелюдіи, заключающая въ себѣ проведеніе новаго (уже третьяго) варианта м. I b, образованнаго изъ указанной въ пр. 3-емъ его формы.



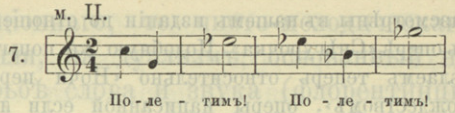
Ему контрапунктируютъ въ среднихъ голосахъ непосредственно связанные мотивы I b и с. Передается онъ колокольчиками и трелями скрипокъ. Вообще трели является яркой характерной особенностью въ разработкѣ этихъ мотивовъ. М. I d съ контрапунктомъ м-вовъ I b и с приводитъ къ заключенію, составляемому, соответственно началу прелюдіи, мотивомъ I a, на этотъ разъ болѣе оживленнымъ, благодаря трели въ верхнемъ голосѣ. При его звукахъ занавѣсъ открываетъ сцену, изображающую сельскую улицу съ хатой Чуба на первомъ планѣ. «Поздній морозный вечеръ наканунѣ Рождества. Мѣсяцъ и звѣзды свѣтятъ ярко».

Вмѣстѣ съ дымомъ и искрами изъ трубы одной хаты вылетаетъ на помель Солоха въ видѣ вѣдьмы и садится на крышѣ. Это фантастическое появленіе сопровождается арпеджіей алта по интерваламъ уменьшеннаго септаккорда, который составляетъ преобладающую гармоническую краску въ обрисовкѣ представителей нечислой силы. Сейчас же слѣдуетъ причудливая фраза,



и т. д.

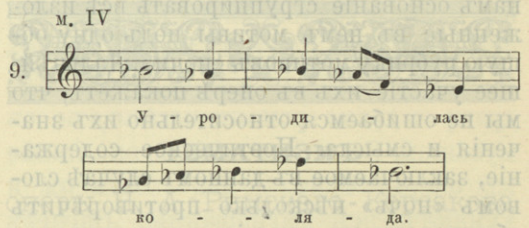
представляющая вариантъ одного изъ мотивовъ, который въ своемъ обычномъ простѣйшемъ видѣ появляется значительно позже.



Ясно выраженное значеніе позволяетъ назвать его мотивомъ «полета». Въ вышеприведенномъ вариантѣ его (пр. 6) онъ идетъ стремительнымъ ходомъ вверхъ, главная фигура котораго образована изъ интервалловъ минорныхъ трезвучій, лежащихъ на разстояніи уменьшенной квинты. Въ такомъ видѣ рисуетъ онъ вылетъ Солохи и—только что вѣдьма устылась—уступаетъ мѣсто новой темѣ, характеризующей эту комическую личность.



Сопровождающая гармонія представляетъ изъ себя опять уменьшенный септаккордъ, смягчаемый хроматическимъ пониженіемъ на 2-омъ тактѣ. Характерная гармонія эта сохранена и для появляющагося сейчасъ же за м. III а новаго мотива, мотива «Коляды». Солоха запѣваетъ старинную колядку.



«Уродилась коляда»—«наканунѣ Рождества» допѣваетъ не въ тонъ (уменьш. квинтой ниже) внезапно появившейся на крышѣ другой хаты Чортъ. Его появленію и перепѣваемому имъ м-ву IV-му предшествуетъ короткая, несложная фраза, основанная на характерномъ интерваллѣ уменьшенной квинты:



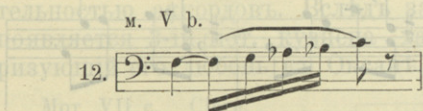
Это первое знакомство съ двумя темными персонажами оперы—представляетъ

настоящее изложение мотивовъ, которые развиваются и разрабатываются въ 1-ой сценѣ, вызывая новыя дополнительные характеристики. Такой новой характеристикой заканчивается короткая перемолвка между вѣдьмой и чортомъ. Представляя много родственнаго съ м. III a, тема эта изложена полнѣе и рельефнѣе; вмѣстѣ съ упомянутымъ мотивомъ (III a) ею исчерпывается характеристика Солохи.



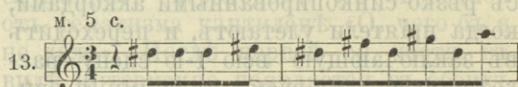
Сцена 1-ая распадается на слѣдующіе эпизоды: только-что описанное появленіе Солохи и Чорта, ариозо послѣдняго, краткій разговоръ ихъ и дуэттино. Чортъ жалуется на плохія времена, на людей, въ особенности же на Вакулу, намалеваннаго его изображение въ притворѣ храма, и рѣшается отмстить кузнецу-художнику въ эту послѣднюю, представленную его проказамъ, ночь. «Я мѣсяцъ украду», сообщаетъ онъ Солохѣ, — казакъ Чубъ не пойдетъ изъ за темноты къ дяку на кутью, останется дома, и влюбленный въ его дочь Оксану кузнецъ будетъ обманутъ въ своихъ ожиданіяхъ. Это совпадаетъ съ помыслами Солохи, имѣющей свои планы на богатаго Чуба, планы, разстраиваемые возможностью женитьбы ея сына Вакулы на красавицѣ Оксанѣ. Она соглашается быть дѣятельной пособницей Чорта. «Украдешь ты мѣсяцъ съ неба, я-жъ попрячу часты звѣзды, разведемъ мятель да вьюгу...» и оба сообщника съ дикимъ угуканьемъ уносятся ввысь...

Ариозо Чорта построено на его мотивѣ (м. V a), который сразу же получаетъ дополненіе въ видѣ новаго м-ва, скользящей пятизвучной гаммы



Мотивъ V a, комичный своей угловатостью, перелетаетъ по всѣмъ регист-

рамъ оркестра, мѣняется въ ритмѣ, скачетъ достигающими интервала октавы прыжками, связывается съ юркой темой V b; голосъ поминутно интонируетъ характерный интервалъ уменьшенной квинты; гармонія аккомпанимента вторитъ ему комическимъ послѣдованіемъ аккордовъ съ основными тонами, лежащими на разстояніи уменьшенной квинты... При словахъ «смѣются надъ бѣсами» появляется слѣдующая фраза, по своей пятитоновой гаммѣ, примающаяся къ м. V b; заключенная въ границы уменьшенной квинты, она обнаруживаетъ явное родство съ м. V a.



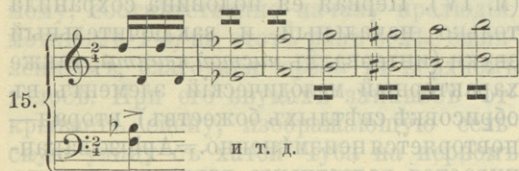
Обыкновенно ей контрапунктируетъ, то въ басу, то въ верхнемъ голосѣ, нисходящая хроматическая гамма. — При словахъ: «Одна лишь ночь осталася по свѣту шатайся мнѣ, уча людей грѣхамъ. Съ *Овсенемъ, Колядою* Солнце Красное родится вновь» въ оркестрѣ двукратно раздается тема «Коляды» (м. IV). Первая ея половина сохранила только начальный и заключительный звуки (интервалъ *чистой квинты*, также характерный мелодическій элементъ въ обрисовкѣ свѣтлыхъ божествъ), вторая — повторяется неизмѣнно. — Ариозо заканчивается радостнымъ взвизгомъ мотива V b при словахъ «и не бываетъ Вакулѣ у Оксаны».

Признаніе Солохи построено на ея м-вѣ III b., который составляетъ главное основаніе и слѣдующаго сейчасъ же послѣ благодарностей Чорта (м. V a) дуэттино «Украдешь ты мѣсяцъ съ неба». Только здѣсь онъ является въ болѣе сжатомъ видѣ и съ упрощенной гармонизаціей



Фраза Чорта составлена изъ м. V a, къ которому присоединяется въ басахъ м. V c хроматически видоизмѣненный. Въ заключительной части дуэта впервые появляется въ своемъ основномъ видѣ приведенный выше (см. пр. 7) мотивъ

«полета» (м. II). Онъ подымается вверхъ, постепенно ускоряясь и заключааясь мотивомъ *V b*. Басомъ сопровождающей его гармоніи служитъ характерная нисходящая гамма: поочередно 1 т., $\frac{1}{2}$ т., 1 т., $\frac{1}{2}$ и т. д. Затѣмъ проходятъ одновременно мотивы *III b* и *V a*; первый изъ нихъ приобретаетъ на этотъ разъ еще болѣе измѣненную физономію, благодаря новому для него двухчетвертному ритму. При заключительныхъ возгласахъ «ой, летимъ! угу!» (оба голоса образуютъ интерв. уменьшенной квинты) въ басахъ вступаетъ мот. *V c* со встрѣчной хроматической гаммой. Онъ повторяется съ рѣзко синкопированными аккордами, когда пріятель улетаетъ, и переходитъ въ заключающую всю 1-ю сцену расходящуюся одновременно гамму съ синкопированными модулирующими гармоніями. Гамма эта построена слѣдующимъ образомъ: верхній голосъ (движеніе вверхъ)—поочередно два полу-тона и два тона ($\frac{1}{2}$ т., $\frac{1}{2}$ т., 1 т., 1 т., $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$ и т. д.); басъ (движеніе внизъ) идетъ тонами и полутонами (1 т., $\frac{1}{2}$, 1 т., $\frac{1}{2}$ и т. д.) какъ выше, при появленіи мотива II-го.



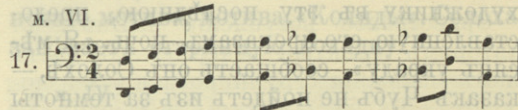
Она постепенно замираетъ на гармоніяхъ, модулирующихъ въ *Fis-dur*.

Мѣсяцъ и звѣзды сіяютъ еще по прежнему (м. *I d* съ присущей ему гармоніей, съ обычными трелями и звуками *Glockenspiel*), но причудливое черное облако уже крадется къ нимъ и, на удивленіе вышедшему изъ шинки и пробирающемуся къ хатѣ Чуба казаку Панасу, мѣсяцъ будто бы начинаетъ танцовать на небѣ и затѣмъ исчезаетъ. Меркнутъ и звѣзды. Появившійся м. *I b* приобретаетъ тревожный характеръ, неровно сбивается съ такта и теряется. Завываетъ вѣтеръ—хроматическіе ходы въ оркестрѣ на гармоніяхъ, основанныхъ на хроматически-восходящемъ басу. Начинаетъ падать снѣгъ. Въ басахъ канономъ въ октаву стремительно проходитъ мот. II, заключающійся м-вомъ *V b*, контрапунктируемый легкой подвижной фразой въ верхнемъ голосѣ. Снова порывы мя-

тели, то яростные, то замирающіе. Встревоженный Панасъ стучится въ хату Чуба, сообщая появившемуся хохлу объ исчезновеніи мѣсяца. Речитативъ его сопровождается въ оркестрѣ слѣдующей, образованной изъ гармонического мотива мятели, фигурой, составляющей родъ эпизодического мотива, не выходящаго за предѣлы 1-ой картины.



Разсерженный Чубъ поминаетъ «дьявола». Брань эта комментируется появившимся въ оркестрѣ въ сопровожденіи гармоній съ увеличенной квинтой м-вомъ *V a*. Однако, на предложеніе Панаса остаться дома упрямый казакъ заявляетъ, что нужно идти. Слѣдуетъ дуэттино. Чубъ подогрѣваетъ свою рѣшимость и вялое равнодушіе Панаса соблазнительными представленіями о дьявольской кутѣ. Первая половина мелодіи дуэттино составляетъ въ то-же время мотивъ, характеризующей личность Чуба, грузный, тяжелый:



Панасъ, какъ эхо, равнодушно повторяетъ послѣднія слова Чубовыхъ резовъ и только подъ конецъ оживляется и вторитъ цѣлыми фразами. Оба идутъ, подбодрившись представленіями о водкѣ и варенухѣ, и скоро скрываются въ темнотѣ. Мот. VI звучитъ два раза въ мажорѣ, приобретаая болѣе легкой и даже слегка воинственный, задорный характеръ. Но, сейчасъ же секста его тональности понижается въ минорную и къ нему присоединяется приведенная выше (пр. 16) басовая фигура, осложненная слѣдующимъ образомъ и характеризующая блужданіе спотыкающихся въ темнотѣ казаковъ



Тема, эта отличающаяся подвижностью, часто появляется съ контрапунктически переставленными голосами. Въ настоящемъ случаѣ она неразлучно связана съ м. VI.

Частые взрывы метели заглушаютъ и эти темы и доносящийся голосъ Чуба. Хроматическій мотивъ мятели присоединяется къ спотыкающимся басамъ вышеприведенной фразы и въ заключеніе уступаетъ мѣсто появившемуся (на этихъ же басахъ) м. V a, въ то время какъ издалека доносится брань сбивагося съ дороги Чуба: «дернеть же нечистый таскаться по такой мятели».

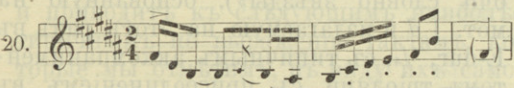
Входитъ кузнецъ Вакула и останавливается у дверей Чубовой хаты. Съ его появленіемъ въ оперу вступаютъ новые мотивы. Первый мотивъ Вакулы: мѣрный, спокойный —

Мот. VII a.



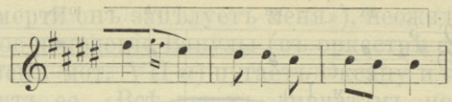
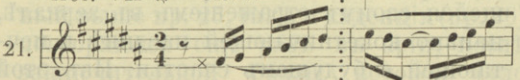
Существеннымъ интервалломъ мелодической его части является чистая кварта; гармоническая сторона въ его спокойномъ, основномъ видѣ заключается въ чередованіи тоническихъ трезвучій 1-й и 6-ой ступеней (I, VI, I₆, VI). Съ нимъ непосредственно связанъ 2-ой мот. Вакулы, удалой, молодцоватый —

Мот. VII b.



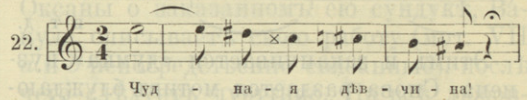
сродный съ первымъ своей рельефной заключительной квартой. За этимъ мотивомъ слѣдуетъ начальный речитативъ кузнеца, основанный на мот. VII a («она одна») безъ первой и двухъ послѣднихъ, — во второй части («и въ хатѣ свѣтъ») представляющій обращеніе этого же мотива и покоящийся на указанной выше типичной гармоніи съ увеличенною длительностью аккордовъ. Вслѣдъ за тѣмъ появляется 3-й мот. кузнеца характеризующій его любовь къ Оксанѣ.

Мот. VII c. Clarn.



Мот. VII c повторяется сейчасъ же въ болѣе упрощенномъ видѣ, вслѣдъ за речитативомъ «добьюся любить или нѣтъ», передъ новымъ, почти исключительно вокальнымъ мотивомъ,

Мот. VII d.



служащимъ переходомъ къ свободной отъ тематизма кантиленѣ «О, чего-бъ я не далъ». Послѣ первой ея части, въ видѣ интермеццо появляется въ обоихъ своихъ видахъ (пр. 16 и 18), указанный выше мотивъ «блужданія» и доносятся издали голоса плутающихъ кумовьевъ, потерявшихъ надежду попасть къ дьяку. Панасъ предлагаетъ свернуть къ шинкаркѣ. Мотивъ VII d, въ голосѣ Вакулы («Доля моя доля»), соединяется съ умолкающими басовыми октавами прим. 16-го и кузнецъ продолжаетъ свою пѣснь — первую фразу предъидущей кантилены, но болѣе упрощенную, безъ украшеній, съ нѣкоторыми ритмическими и гармоническими вариантами. Она повторяется два раза — «Нѣтъ любить она не можетъ, холодно сердечко, лишь красой своей чудесной тѣшится дѣвчина» и затѣмъ при словахъ «Черны очи, словно *звѣзды* яркимъ свѣтомъ блещуть...» въ голосѣ появляется мелодія мотива I d (мот. звѣздъ) въ Es—dur, ²/₄, съ фигураціей въ аккомпаниментѣ, въ которомъ при повтореніи этой мелодіи (м. I d), при словахъ «свѣтитъ очи, да не грѣютъ, парубка не тѣшатъ», кларнетъ и флейта вторятъ голосу мотивами I b и c.

Мот. I d.





Этимъ и заканчивается «думка» кузнеца. Снова раздается мотивъ блуждающихъ казаковъ (пр. 16 и 18), соединенный съ почти несмолкающими порывами мятели. Чубъ окончательно потерялъ Панааса и рѣшается вернуться домой. Тяжелыя октавы (последній скачекъ измѣняется въ септиму) пр. 16-го звучатъ еще въ то время, какъ Вакула, посредствомъ м. VII *d* («Чудная дѣвчина») переходитъ къ повторенію своей пѣсни «О чего-бъ я не далъ» съ вариантами на 3-мъ и 7-мъ тактахъ, съ сохранившимъ прежнюю гармонию, но измѣненнымъ ритмически, пріобрѣвшимъ сходство съ мотивомъ «блужданія», болѣе подвижнымъ аккомпаниментомъ. Съ пятого такта къ голосу Вакулы присоединяется контрапунктирующей ему голосъ Чуба мечтающаго объ ожидаемомъ домашнемъ комфортѣ. Но мечтамъ не суждено сбыться. Замѣтившій его (мот. блужданія) и не узнавшій въ потьмахъ Вакула гонитъ его прочь, что наводитъ Чуба на мысль объ ошибкѣ относительно дѣйствительнаго хозяина хаты. Но, уступить ему не хочется и на вопросы Вакулы онъ представляется колядующимъ (самостоятельная мелодическая фраза). Разсерженный кузнецъ посылаетъ его къ чорту. Рѣзко измѣненный м. VII *a* связывается съ V *a* и, послѣ вторичной попытки храбрыя Чуба представиться колядующимъ (вышеупомянутая фраза полутонномъ ниже), влечетъ за собой удалой мот. VII *b*. Вакула толкаетъ Чуба. Чередующаяся съ м. VII *b*, тема «блужданія» съ слѣдующимъ ритмическимъ вариантомъ



выдаетъ совершенное смущеніе Чуба, который, потерявъ всякую надежду попасть къ себѣ или отыскать свою хату и сообразивъ (пр. 16), что, за отсутствіемъ Вакулы, Солоха должна быть одна, рѣшается идти къ ней вознаградить себя за неудачу.—Снова съ мотивомъ «блужданія» соединяется мот. VII *d*, посредствомъ котораго Вакула переходитъ къ повторенію 2-й части своей «думки» (нѣтъ, любить она не можетъ). Музыкальное содержаніе последней, помимо преобразования ея въ дуэттино, благодаря присоединенію на 9-мъ тактѣ голоса мечтающаго о своихъ шашняхъ Чуба, является расширеннымъ посредствомъ новаго эпизода Poco stringendo. Восемь тактовъ сначала въ оркестрѣ и и голосѣ Чуба, потомъ и въ голосѣ Вакулы (съ ритмическимъ измѣненіемъ) построены на мот. VII *a*; на 9-мъ тактѣ (Allegro non troppo—4 такта) этому мотиву Чубъ и басы оркестра контрапунктируютъ мотивомъ VI-ымъ. Это приводитъ къ 4 тактамъ совмѣстнаго двойнаго, а затѣмъ и тройнаго (съ присоединеніемъ голоса Вакулы при словахъ «очи какъ звѣзды горять») проведенія мотива I *b* съ продолжительной звучной трелью въ одномъ изъ голосовъ. Мотивъ I *b* проводится одновременно—восьмыми, четвертями и (3-й и 4-й такты) половинными нотами. Этимъ заключается дуэттино, такъ какъ Чубъ уходитъ, а Вакула, оставшись одинъ, поетъ заключительную фразу своей «думки» («Черныя очи словно звѣзды»), основанную на мот. I *d* и излагаемую на этотъ разъ въ E-dur, $\frac{4}{4}$, съ типичнымъ аккомпаниментомъ тріолями, съ присоединеніемъ, въ качествѣ фигураціи, мотива I *b* «Свѣтятъ очи, да не грѣютъ, сердце парубка не тѣшатъ *среди морозной ночи*» и заключительная нота кантилены падаетъ на начальный аккордъ мотива I *a*, мотива «ночи», полнымъ проведеніемъ котораго, тождественнымъ съ заключеніемъ прелюдіи, съ трелью въ верхнемъ голосѣ, оканчивается 1-ая картина.

КАРТИНА II.

Картина вторая (въ хатѣ Чуба) начинается длинной аріей Оксаны, любящейся своимъ отраженіемъ въ зеркалѣ, наивно кокетничающей наединѣ и мечтающей о будущемъ счастьи. Изъ этой

самостоятельной въ своихъ главныхъ частяхъ арии, кромѣ нѣсколькихъ отрывковъ, встрѣчающихся въ дальнѣйшемъ ходѣ дѣйствія, которые будутъ указаны одновременно, отмѣтимъ теперь одну тему, играющую несравненно болѣе существенную роль. Впервые она появляется отрывочно въ эпизодѣ *Poco agitato* (стр. 40). Оксана говоритъ о своихъ косахъ: «Ух! ихъ можно испугаться вечеромъ!» Въ оркестрѣ слышится



Далѣе переходомъ отъ медленной по темпу части арии къ болѣе быстрой является каденція скрипокъ (*Poco più mosso ed accelerando poco a poco*).

al 8 vo



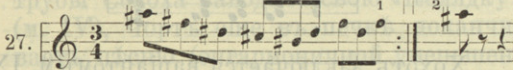
ср. 27.



ср. пр. 25.

Онъ повторяется малой секетой ниже и приводитъ къ слѣдующимъ наиболѣе типичнымъ по выраженію тактамъ, которые мы отмѣтимъ, въ виду ихъ самостоятельнаго значенія мотивомъ VIII

м. VIII.

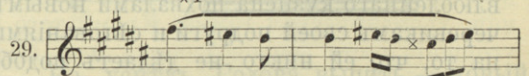


Какъ видно сразу, первая часть ея (движеніе внизъ) почти тождественна съ мотивомъ I с, мотивомъ «звѣздъ». Тема эта характеризуетъ сверкающую, ослѣпительную красоту Оксаны, что подтверждается и слѣдующей за ея инструментальнымъ проведеніемъ, основанной на ней же вокальной каденціи при словахъ «Ахъ, хороша я!». Какъ приведенный выше пр. 25, такъ и каденція (пр. 26) повторяются еще разъ въ арии, послѣ заключительной фразы которой («до

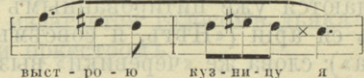
смерти онъ зацѣлуетъ меня»), неожиданное появленіе Вакулы (въ оркестрѣ слышенъ мот. VII a) пугаетъ Оксану и сердитъ ее. «Всѣ вы къ дивчатамъ подѣзжать охочи, мигомъ провѣдаете, что отцовъ нѣтъ дома». Этотъ выговоръ сопровождаетъ въ оркестрѣ отрывкомъ изъ предыдущей арии, соответствующимъ кокетливо-грустнымъ словамъ «Нѣтъ, я совсѣмъ не хороша». Далѣе, на вопросъ Оксаны о заказанномъ ею сундукѣ, Вакула описываетъ свою работу (мот. VII a и b непосредственно связанные), послѣ чего слѣдуетъ дуэттино. На всѣ любовныя обращенія кузнеца Оксана отвѣчаетъ крайне непривѣтливо. Первая фраза дуэттино близко родственна мотиву VII с,



можно сказать она представляетъ только видоизмѣненіе его. За нею слѣдуетъ проведеніе (имитацией) 1-ой половины мот. VII с, замыкаемое м. VII d въ голосѣ Вакулы («чудная Оксана»), послѣ чего двукратно повторенный (2-ой разъ — терціей ниже) м. VII с въ его основномъ (см. пр. 21) полномъ видѣ заключаетъ этотъ эпизодъ. Оттолкнувшая порывавшагося заключить ее въ свои объятія кузнеца, Оксана снова охорашивается передъ зеркаломъ, что въ оркестрѣ передано соответственнымъ отрывкомъ ея арии («Развѣ черныя косы такъ хороши у меня?»). Опечаленный кузнецъ выражаетъ свою грусть широкой фразой, составляющей повтореніе его кантилены въ 1-ой картинѣ («Нѣтъ, любить она не можетъ...»), измѣненной на этотъ разъ въ тактъ $\frac{6}{8}$. Однако, послѣ короткой перемолвки, онъ возобновляетъ свои признанія въ формѣ аріозо, построеннаго главнымъ образомъ на мотивѣ VIII-мъ. Первые его такты и гармоническимъ содержаніемъ и мелодическимъ оборотомъ (кварты) обнаруживаютъ нѣкоторое родство съ м. VII a. Слова «хочешь изъ злата тебѣ выстрою кузнецу и?» звучатъ самостоятельной фразой:

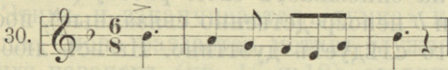


Хо - чешь изъ зла - та тебѣ



выст - ро - ю куз - ни - цу и

Но все это мало трогает Оксану. Она ожидает дивчат, ей скучно. Возобновляется и цѣликомъ повторяется описанный выше эпизодъ «дуэтино», звучащій на этотъ разъ, благодаря тональнымъ, гармоническимъ и мелодическимъ измѣнениямъ, нѣсколько печальнѣе. Слѣдующія затѣмъ подозрѣнія Вакулы и угрозы его невѣдомому сопернику основаны на слѣдующемъ видоизмѣненіи мот. VIII-го (встрѣчаемомъ и въ ариозо),



проводимомъ канонически вмѣстѣ съ голосомъ Вакулы голосами оркестра. За сценой слышится «колядка» дивчатъ (широко-развитый самостоятельный хоръ), веселая толпа которыхъ вваливается въ хату, заканчивая здѣсь свое пѣніе. Въ слѣдующей сценѣ Вакулы и Оксаны съ дѣвушками являются новые мотивы, которые не имѣя особо-существеннаго значенія, тѣмъ не менѣе являются основаніемъ подобныхъ же сценъ. Мотивъ тѣшащихся колядками дивчатъ



и слѣдующій исключительно оркестровый вариантъ его



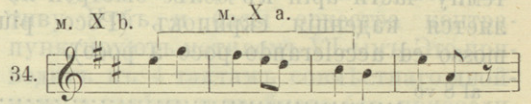
безпрестанно чередуются другъ съ другомъ.

Оксанѣ приходитъ мысль подразнить влюбленнаго кузнеца похвалами новымъ черевикамъ своей подруги и сѣтованіями на то, что ей никто не дѣлаетъ подобныхъ подарковъ. Сѣтованія эти сопровождаются уже цитированнымъ отрывкомъ ея аріи («Нѣтъ, я совсѣмъ не хороша»); слова же «черевики» вызываетъ

новый мотивъ, развиваемый позже въ широкую мелодію

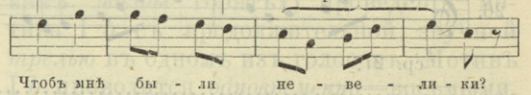


Вакула успокаиваетъ Оксану общаніемъ достать ей хорошіе черевики на мотивъ начальной фразы предыдущаго «дуэтино» (см. пр. 28) заключаемый мот. VIII-ымъ; Оксанѣ не вѣрится и хочется пошалить. «Гдѣ найдешь ты черевики?», поетъ она и м. X a развивается ея голосомъ въ слѣдующую мелодію, которую, въ виду самостоятельнаго ея значенія, мы отмѣтимъ мотивомъ X b.



Гдѣ най - дешь ты че - ре - ви - ки,

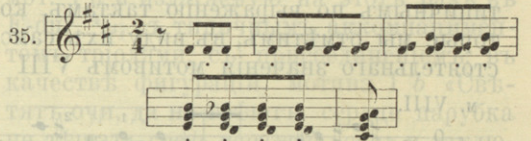
ср. м. IX



Чтобъ мнѣ бы - ли не - ве - ли - ки?

Выходка Оксаны сопровождается дружнымъ хохотомъ дѣвушекъ, составляющимъ также типичную фразу, повторяющуюся въ соответственныхъ мѣстахъ детально разнообразясь

Мот. «хохота».



Хохоть заключается вариантомъ м. IX и самимъ мотивомъ. Но Оксана не унываетъ и даетъ слово (м. X a), что если Вакула достанетъ ей царицыны черевики, она выйдетъ за него замужъ. Обѣщаніе это составляетъ повтореніе предыдущей мелодіи (м. X b), предшествуемое вар. м. IX-го. Снова смѣхъ (пр. 34) и развеселившіяся дѣвушки издѣваются надъ Вакулой. Хоръ ихъ построенъ на измѣненномъ мот. IX-омъ, X b и мотивѣ «хохота». На мот. X b построена и слѣдующая за хоромъ совмѣстная фраза

Вакулы и Оксаны, голоса которых контрапунктируют и при повтореніи звучать въ перестановкѣ, а аккомпаниментомъ служитъ вариантъ мотива IX-го. Послѣ повторенія этого эпизода занавѣсъ опускается при звукахъ, перешедшаго въ оркестръ, мотива (IX) на смѣшливаго хора дивчать.

ДѢЙСТВІЕ ВТОРОЕ.

КАРИНА III.

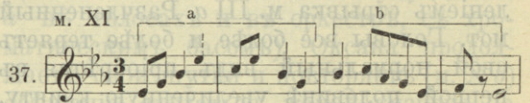
Оркестровое вступленіе, однородное по своему характеру и содержанію съ заключительной частью 1-ой сцены 1-ой картины, построено на мотивахъ «полета» (м. II) «Солохи» (м. III *b*) и «чорта» (м. V *a*, *b* и *c*).

Мотивы III *b* и V *a* употреблены въ ихъ совмѣстномъ проведеніи, въ $\frac{2}{4}$, какъ въ 1-ой картинѣ при словахъ «спрячемъ мѣсяцъ, звѣзды». Мот. V *b* связанъ съ м. II. Мот. V *c* проводится также восходящимъ басовымъ ходомъ съ соответственной хроматической гаммой и затѣмъ съ синкопированными аккордами въ верхнихъ голосахъ. Въ моментъ поднятія занавѣса (хата Солохи) въ оркестрѣ слышенъ м. II, слѣдующимъ образомъ преобразованный

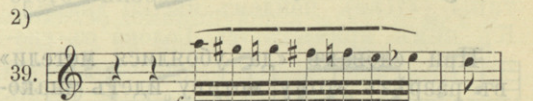


и т. д.
Онъ идетъ нисходящимъ движеніемъ — нечистые прилетѣли. Спустившаяся изъ трубы Солоха заводитъ свою «Колядку» (м. IV), Чортъ еще въ пещкѣ доканчиваетъ пѣсню (энгармоничной уменьшенной квинтѣ увеличенной квартой ниже); затѣмъ онъ выскакиваетъ на сцену (мотивъ V *a*). Весь слѣдующій разговоръ ихъ, воспоминаваніе о полетѣ и о постигшей неудачѣ, такъ какъ они растеряли изловленные звѣзды и мѣсяцъ, основанъ на мотивахъ V *a* и *b*, II и III *b*, съ ихъ характерными гармоніями, что дѣлаетъ эту сцену аналогичной 1-ой сценѣ оперы, но отличаетъ ее болѣе краткостью и болѣе легкимъ характеромъ. Наговорившись, герои заѣвываютъ «плясовую

колядку», ритурнель которой, а также многими мѣстами, и сопровождающій басъ обнаруживаютъ сходство съ м. V *c*. Самостоятельная мелодія Колядки идетъ въ двухъ голосахъ канонемъ. Разошедшійся Чортъ скачетъ вокругъ вѣдьмы въ тактъ появившимся въ оркестрѣ квинтамъ его мотива (V *a*), но внезапный стукъ въ дверь прерываетъ веселье... Въмѣстѣ съ этимъ неожиданнымъ стукомъ въ оркестрѣ смутно и разрозненно слышится новый мотивъ, который приводимъ въ его настоящемъ видѣ:



Мотивъ этотъ, характеризующій первого гостя Солохи, Голову, состоитъ изъ двухъ, часто употребляемыхъ въ отдѣльности и самостоятельно, частей, обозначенныхъ нами для большаго удобства, буквами *a* и *b*. — Суматоха, вызванная появленіемъ этого гостя, появленіемъ, побудившимъ Чорта спрятаться въ мѣшокъ (м. II и м. V *b*) изображена быстрой смѣной мотивовъ III *a* и V *a* и *b*. Уладивши дѣло, Солоха отворяетъ дверь (м. III *a*) и вошедшій Голова въ просторномъ обращеніи, составляющимъ широкое развитіе мотива XI, объясняетъ причины своего визита. Солоха угощаетъ гостя горилкой (м. III *a*), причемъ моменту наливанія чарки и выпиванія соответствуютъ слѣдующія двѣ хроматическія фразы:



Не успѣлъ Голова выпить — новый стукъ въ двери, а съ нимъ и новый мотивъ излагается голосомъ дьяка за сценой и оркестромъ.

м. XII а.



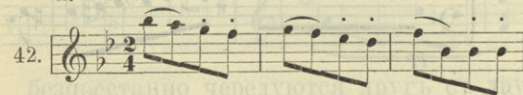
Мотивъ опѣшившаго Головы сбивается въ миноръ.

По указанію Солохи Голова прячется въ мѣшокъ, во время небольшого голосового ансамбля, въ которомъ темы Головы и дьяка контрапунктируютъ другъ другу, чередуясь съ двукратнымъ появленіемъ стрывка м. III а. Разчлененный мот. Головы все болѣе и болѣе теряетъ свой нормальный видъ, приобрѣтая въ первой половинѣ увеличенную квинту, тогда какъ мот. Дьяка звучитъ все тверже и настойчивѣе. Солоха торопливо завязываетъ спасительный мѣшокъ при слѣдующемъ вариантѣ своего мотива III б.



Въ сценѣ 3-й, посвященной любезничанью дьяка, доминируетъ на всѣ лады мот. XII а, къ которому вскорѣ присоединяется, контрапунктирующая ему фраза, обозначаемая нами м. XII б.

м. VII б.



При словахъ «да убоялися метели» въ разрѣзъ этому мотиву идетъ знакомая хроматическая гамма. Кромѣ того, угощеніе гостя сопровождается мот. III а и двумя выше приведенными хроматическими темами (см. пр. 37 и 38). Выпившій дьякъ начинаетъ выводить церковные канты, славослова на всѣ лады

Солоху и сопровождая свои славословія заигрываніями. Его деревянный церковнослужебнаго характера мотивъ уже забыть и уступилъ мѣсто новой фразѣ юркой и довольно уродливой (grotesque), рисующей его ужимки и подходы къ красавицѣ. Мот. III а сопровождаетъ равнодушные отвѣты Солохи. Но любезности расходившагося ловеласа прерываются новымъ стукомъ и появленіемъ въ басахъ оркестра тяжелаго мотива Чуба (м. VI). Новый переполохъ. Заключительные такты (съ трелями) вышеприведеннаго мотива сопровождаютъ возгласы оторопѣвшаго дьяка. Мот. VI раздается тономъ выше, вмѣстѣ съ новымъ стукомъ въ дверь. Хроматическіе ходы покрываютъ вновь появившійся м. XII а; появился и м. XII б. Голосъ же Чуба (м. VI) слышится всѣ настойчивѣе. Приходится и дьяку прятаться въ мѣшокъ. Мотивъ III а чередуется съ мот. XII б, послѣднему появленію котораго отвѣчаетъ въ басахъ м. VI. Солоха отворяетъ дверь самому любезному своему гостю, мотивъ котораго (м. VI) играетъ главную роль въ началѣ ихъ бесѣды, уступая затѣмъ мѣсто мот. III а, темамъ угощенія (пр. 37 и 38); да хроматическому мотиву метели при словахъ «Экая метель!» Чубъ затягиваетъ пѣсню (самостоятельный №), второй куплетъ которой, послѣ перерыва заполннаго мот. «угощенья» (пр. 37 и 38), подхватывается и Солохой. Дуэтъ прерывается окрикомъ и мотивомъ (VII а), вернушагося домой Вакулы. Тема Чуба теряетъ все свое напыщенное достоинство, сжимается въ маленькую фигуру, перейдя, при оживленномъ темпѣ, изъ баса въ верхніе голоса оркестра. Встрепенувшаяся Солоха мечется по хатѣ. Мот. III а теряетъ свою опредѣленность, преобразуясь въ быстрый пассажъ. Мѣшки всѣ заняты и Чубу приходится раздѣлить свое убѣжище съ дьякомъ, стоны котораго (м. XII б) раздаются изъ мѣшка вельдѣ за оханьемъ Чуба (м. VI стакато, имитацией); подаетъ голосъ и Голова (м. XI—а также стакато, въ тактѣ $\frac{4}{4}$). Но мѣшокъ завязанъ (м. III а) и Солоха отворяетъ дверь. Входитъ Вакула (м. VII а и б). Его вниманіе привлечено сначала находящимися не у мѣста мѣшками, но мысль объ Оксанѣ не покидаетъ его. Онъ задумчиво повто-

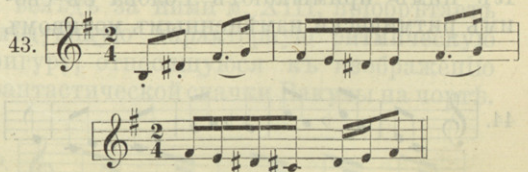
рять ея капризное обѣщаніе — мотивъ *X b*. Размышленія его прерываются новымъ стукомъ въ дверь. «Должно-быть Свербигузъ» рѣшается обезкураженная Солоха (м. III *a*, переходящій въ яростный пассажъ) и отправляется выпроваживать гостя. Вакула принимается за мѣшки, — увеличенная квинта въ гармонизаціи (2-ой аккордъ) мотива VII *a* придаетъ ему особый характеръ тяжести и неповоротливости. Тяжесть мѣшкови удивляетъ Вакулу, впрочемъ, изображаетъ онъ «теперь мнѣ все тяжелѣе кажется, чѣмъ прежде» и оставивъ мѣшки на мѣстѣ, беретъ брошенную Чубомъ бандуру (м. VII *c*), желая пѣсней разогнать тоску. Ритурнель и 1-ая фраза его пѣсни построены на м. VII *a*, 2-ая и 3-я на м. VII *b*, слѣдующія четыре представляютъ развитіе м. VII *e*. Вторая часть пѣсни самостоятельна, но фраза «брось о ней свои ты думы и забудь любовь» мелодическимъ рисункомъ напоминаетъ фразу «что на сердцѣ у дивчины кого она любить», изъ «думки» 1-ой картины. Оркестровымъ заключеніемъ пѣсни служатъ, расширенный прибавкой новаго окончанія м. VII *b* и преобразованный въ наигрышъ бандуры, мот. VII *a*. Рѣшившись забыть, стряхнуть свою кручину, Вакула съ молодецкимъ вскрикомъ «Гой, ты сила, моя сила! Гей» (м. VII *b*), взваливаетъ мѣшки на спину и уноситъ.

Въ довольно большой оркестровой постлюди послѣдовательно излагаются м. VII *a*, *b* и *c*, заключаемые стремительнымъ ходомъ Allegro.

КАРТИНА IV.

Улица въ селѣ. Мѣсячная ночь. Мотивы I *a* и *b* составляютъ коротенькую прелюдію и при поднятіи занавѣса уступаютъ мѣсто м. VII *a*, вдвинутому въ тактъ $\frac{6}{4}$. Пришедшій къ своей кузницѣ Вакула бросаетъ мѣшки на землю, оставляя при себѣ самый маленькій («лежитъ въ немъ, вѣрно, мой снарядъ кузнечный»), въ которомъ спрятанъ Чортъ, и остается, заглядѣвшись на прибывающія толпы колядующихъ парубковъ и дивчать. Слѣдуетъ большая хоровая сцена «Колядокъ», въ заключительной части которой голосъ прибывшей Оксаны сли-

вается съ голосами дивчатъ. По окончаніи Колядокъ появляется подгулявшій Панасъ со скрипкою въ рукахъ. Онъ обращается къ дѣвушкамъ (м. IX) съ просьбой присоединиться къ нимъ и для образца своего умѣнья поетъ и изображаетъ неумѣстную въ святой вечеръ «Козу». Это вызываетъ хохотъ. Молодежь забрасываетъ Панаса снѣгомъ (м. IX), въ то время, какъ Вакула лобуется веселящейся Оксаной (м. VII *b*). Послѣ повторенія этого короткаго ансамбля третьей выше, повторенія заключаемаго полнымъ проведеніемъ м. IX, толпа обращаетъ свое вниманіе на Вакулу (м. VII *a* въ голосахъ и въ оркестрѣ, съ хроматическимъ басомъ). Оксана продолжаетъ свои шутки и повторяетъ (м. X *b*) обѣщаніе сдѣлаться женой кузнеца по полученіи царицыныхъ черевичекъ. Шутка эта вызываетъ взрывъ смѣха (пр. 34). Это — капля переполнившая чашу. «Прощай, прощай Оксана» (м. VII *d*), говоритъ кузнецъ; мот. VII *d* повторяется виолончелью и переходитъ въ вышеприведенную (см. пр. 28) мелодію ариозо 2-ой картины. «Ищи себѣ какого хочешь жениха, морочь кого захочешь; больше на этомъ свѣтѣ ты не увидишь меня». Онъ прощается со всѣми. Послѣдній рецитативъ его заключается мотивомъ VIII, послѣ чего каденція кларнета на м. VII *c* связываетъ эту сцену со слѣдующимъ ансамблемъ (Adagio), начало котораго построено на измѣненномъ въ миноръ м. IX, средняя часть — на м. VII *a*, а заключеніе на м. VII *b* Вакула уходитъ, рѣшившись обратиться къ знакомому съ нечистой силой запорожцу Пацюку за совѣтомъ, такъ какъ «пропастъ душѣ вѣдь все равно придется». Непосредственно за ансамблемъ идетъ небольшая эпизодическая сценка — дуэтино двухъ бабъ, видѣвшихъ все происшедшее и торопливо убѣгающихъ оповѣщать, что кузнецъ повѣсился (1-ая баба) и что онъ утопился (2-ая). Отмѣтимъ мотивъ этого эпизода



Печальное настроеніе, охватившее было толпу, мигомъ разсѣвается. Оксана замѣчаетъ оставленные Вакулой мѣшки и, подозрѣвая въ нихъ наскладованное добро, предлагаетъ воспользоваться добычей. Вся эта сцена (Оксана, Панасъ и хоръ) основана на развитіи м. IX-го. Первый мѣшокъ развязанъ. Слышенъ мотивъ Чуба; заключительныя ноты его все расширяются и замедляются, — выдѣвшийся изъ мѣшка Чубъ потягивается. Удивленіе дѣвушекъ (м. IX). Панасъ дѣлаетъ догадку, что дѣло «не обошлось безъ чорта», — въ гармоніи, сопровождающей его речитативъ, чистая квинта понижается въ уменьшенную. Чубъ дѣлаетъ видъ, что это происшествіе — сыгранная имъ умышленно шутка, но пожива все таки не уйдетъ отъ нихъ, такъ какъ въ мѣшкѣ подъ нимъ что-то шевелилось, «Коль не кабанъ, то вѣрно, дѣлый поросенокъ» (м. VI). Хохотъ дѣвушекъ (пр. 34, съ нимъ связанъ м. IX). При звукахъ м. XII *a* изъ мѣшка появляется дьякъ. Хохотъ усиливается (м. IX и пр. 34). Удивленіе и ревнивая догадка Чуба (м. VI). Панасъ вторично приписываетъ все чорту. Приходится довольствоваться 3-мъ мѣшкомъ (м. IX). Его развязываютъ, но и тамъ сидитъ нѣкто, кто, выдѣвши на шутливое приглашеніе Чуба (м. VI), оказывается самимъ Головой (м. XI *a* въ $\frac{2}{4}$). Общее смущеніе (м. IX). Краткій разговоръ сконфуженныхъ «видныхъ людей» села о погодѣ и о сапогахъ, построенный на м. VI и XI и заканчиваемый жалобнымъ причитаньемъ дьяка (м. XII), прерывается дружнымъ хохотомъ толпы (пр. 34), послѣ чего варьированный мот. IX служитъ переходомъ къ заключительному квинтету съ хоромъ. Въ квинтетѣ этомъ контрапунктически сплетаются мотивы героевъ происшедшаго скандала. Начинаютъ дьякъ (м. XII *b*) и Чубъ (м. VI). Мотивъ послѣдняго переходитъ въ законченную мелодію «дуэтино» 1-ой картины («Нѣтъ, пойдемъ мы ко дьяку»). Къ нимъ примыкаютъ Голова съ своимъ ритмически измѣненнымъ мотивомъ



и Панасъ какъ всегда лишенный са-

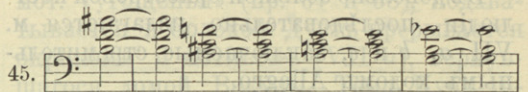
мостоятельной темы, и подобно эху повторяющей заключительныя ноты фразъ Чуба. Затѣмъ Оксана и хоръ присоединяютъ свой слегка измѣненный м. IX. Ансамбль заканчивается насмѣшливымъ повтореніемъ заключительной части хора «Колядокъ», обращеннымъ къ смущеннымъ ловеласамъ: «Святый вечеръ добрымъ людямъ на здоровье». Занавѣсъ опускается при звукахъ быстрого пассажа, основаннаго на м. XII *b*.

ДѢЙСТВІЕ ТРЕТЬЕ.

КАРИНА V.

У Пацюка. Пацюкъ сидитъ на полу своей хаты. Передъ нимъ двѣ деревянныя миски: одна съ варениками, другая со сметаной. Вареники, выплескиваясь изъ миски, шлепаются въ сметану и перевернувшись подскакиваютъ и попадаютъ ему въ ротъ. Проглотивъ одинъ вареникъ, Пацюкъ вновь раздѣваетъ ротъ, и другой вареникъ отправляется тѣмъ же порядкомъ.

Фантастико-комическая окраска всей этой картины выражена выдержанной съ начала до конца хроматической, причудливой гармоніей, въ которой важную роль играетъ характерное трезвучіе съ увеличенной квинтой

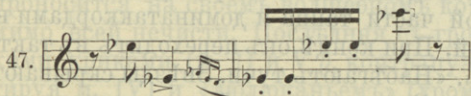


На фонѣ этой гармоніи непрерывно звучитъ слѣдующая, курьезная своими громадными прыжками фигура, посвященная изображенію вышеописанныхъ движеній волшебныхъ варениковъ



Входитъ Вакула и среди непрестанныхъ скачковъ неумолкающаго мотива «варениковъ» появляется мот. VII *a*, которому обстановка Пацюка придала свою характерную увеличенную квинту. Вакула остолбенѣлъ при видѣ самоскачу-

щих варениковъ, но мало по малу воспоминаетъ о цѣли своего визита. «Къ твоей я милости пришелъ, Пацюкъ. (м. VII a съ увелич. квинтой одновременно съ фиг. пр. 46). Ты, брешутъ... доводишься средни немного чорту...» Отвѣта нѣтъ, однозвучный мотивъ варениковъ неугомонно продолжаетъ свои октавные прыжки. «Къ тебѣ пришелъ, Пацюкъ» (м. VII a какъ раньше) снова начинаетъ оторопѣлый кузнецъ и сводитъ свою рѣчь на разные пожеланія. Снова молчаніе, только вареники продолжаютъ прыгать. «Мнѣ придется пропадать, ничто на свѣтѣ не поможетъ (м. VII a съ увел. квинтой) и помощи просить приходится у чорта». Снова молчаніе... и наконецъ въ сопровожденіи грузныхъ хроматическихъ гармоній (тромбоны) слышенъ голосъ Пацюка: «когда нужно чорта, то и убирайся къ чорту». Послѣ этого лаконическаго изреченія Пацюкъ снова принимается за фду (пр. 46). Но, Вакула не унимается; онъ общается Пацюку всякіе подарки «какъ водится межъ добрыми людьми» (м. VII a съ увел. кв.) за указаніе дороги къ чорту... Тутъ, собравшійся продать душу, кузнецъ, сообщаетъ, что Пацюкъ ѣсть скоромные вареники «въ *постный* день». Неизмѣнная фигура «варениковъ» ритмически слегка разнообразится



Оставаясь здѣсь онъ, Вакула, набирается грѣха. Трепетъ охватываетъ его. Мот. VII a повторяется двукратно съ тремолирующими средними голосами «Назадъ, назадъ» восклицаетъ Вакула. Заключительный скачекъ мотива «варениковъ» точно гонится и настигаетъ это восклицаніе. Видя попытку кузнеца улизнуть, Пацюкъ перестаетъ ѣсть и какъ раньше (полутонами, съ сопровожденіемъ хроматическихъ гармоній, только въ обратномъ движеніи) изрекаетъ: «Тому недалеко ходить, у кого чортъ за плечами». Вакула въ недоумѣніи снимаетъ мѣшокъ съ плечъ. Раздается два раза м. VII b также съ увеличенной квинтой. Появляется чортъ: «Это я!» (м. V a). Перепуганный кузнецъ заклинаетъ его, м. VII a съ tremolo сопровождающей

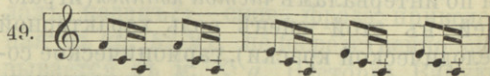
гармоніи. Но чортъ не смущается и завѣряетъ его въ своей готовности услужить, общается добыть Оксану (м. V a и b) «Изволь», соглашается кузнецъ, «за эту цѣну твоимъ я быть готовъ»— м. VII b появляется уже съ уменьшенной квинтой. Чортъ злобно хохочетъ,— м. V a въ басахъ, сопровождаемый сверху минорными трезвучиями съ лежащими на разстояніи уменьшенной квинты основными тонами,—повтореніе эпизода изъ аріозо 1-ой картины, но съ обратнымъ чередованіемъ аккордовъ. Также вслѣдъ за этимъ мот. V a начинаетъ свои знакомые широкіе прыжки. «Росписку надо» — «Я готовъ», повторяетъ овладѣвший собой кузнецъ—м. VII b появляется уже въ своемъ нормальномъ видѣ, чередуясь, однако, съ его измѣненіемъ (ум. кв.) Со словами «Вѣдь у васъ росписки пишутъ кровью; я сейчасъ достану гвоздь» Вакула хватается чорта за шиворотъ. «Ай, шутникъ, оставь!» (м. V a). Но Вакула не оставляетъ (все время м. V b) и несмотря на всѣ жалобы (м. V a), угрожая крестнымъ знаменіемъ творить заклятіе, образующее новый мотивъ:

Мот. XIII.



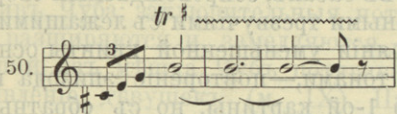
По - ко - ри - ся крес - ту, чадо тьмы!

За нимъ слѣдуетъ непосредственно м. VII a,—кузнецъ осилилъ. Чортъ жалобно проситъ о пощадѣ, «не клади на меня страшнаго знаменья» (м. V a и b). Вакула повторяетъ свое заклятіе (м. XIII—ни доминантѣ, заключеніе въ тонику, за нимъ м. VII a). Чортъ покоренъ и готовъ служить Вакулѣ (м. V a и b). Послѣдній приказываетъ ему обернуться конемъ (м. VII b). Чортъ исполняетъ приказаніе, въ то время какъ Пацюкъ исчезаетъ вмѣстѣ съ хатой. Въ эпизодѣ этомъ одинъ изъ голосовъ, сопровождающихъ, доминирующей м. VII a, м. V a и вслѣдъ за ними м. XIII, приобретаетъ слѣдующую характерную ритмическую фигуру, относящуюся къ изображенію фантастической скачки Вакулы на чортѣ.



и т. д.

Вакула приказывает нести себя в столицу къ царю (м. VII б). Они уносятся и исчезают во тьмѣ. Къ ритмическому мотиву скачки присоединяется слѣдующій мотивъ, составляющій начальный отрывокъ мотива I б, заключаемый продолжительной трелью.



Сущность слѣдующаго оркестроваго эпизода, построеннаго на этихъ мотивахъ и изображающаго полетъ Вакулы, заключается въ послѣдованіи большихъ *нонаккордовъ* (характерныхъ для группы мотивовъ «ночи») отъ тоновъ, лежащихъ *вверхъ* другъ друга на разстояніи большой *терціи*, В—dur, D—dur, Fіs—dur. Картина заключается расходящейся гаммой, сопровождавшей въ концѣ 1-ой сцены картины 1-ой полетъ вѣдьмы съ чортомъ (см. пр. 15). Гамма приводит къ каденціи, заключительное трезвучіе которой (E—dur) составляетъ начальный аккордъ слѣдующей картины.

КАРИНА VI.

«Воздушное пространство. Мѣсяцъ и звѣзды. Рѣдкія и легкія облака». Дѣйствиное мѣсто дѣйствія обрисовано однимъ аккордомъ E—dur (начальный аккордъ м. I а), звуки котораго широкими интервалами, легко и свободно, возносятся и спускаются, постепенно ускоряясь. «Звѣзды группируются въ созвѣздія. Поочередно видѣются: Плеяды, Большая Медвѣдица и Орионъ». Проводится три раза (на педали E) мотивъ I d половинными нотами съ постоянными трелями. Гармоническое его сопровожденіе состоитъ изъ отмѣченнаго уже раньше чередованія трезвучій V-ой и IV-ой ступеней. Связью между каждымъ проведеніемъ м. I d (въ H, A и E) являются указанные выше (начало вступленія) гармоническіе ходы. «Звѣзды собираются въ группы на облакахъ». Верхній голосъ (скрипки) трелями подымается по интерваламъ *чистой квинты* (играющей въ этой сценѣ роль характерной мелодической краски), гармоническое сопровожденіе состоитъ изъ упомянутого

чередованія аккордовъ. Этотъ эпизодъ заключается звучной, гармоническою трелью, послѣ чего слѣдуютъ игры и пляски звѣздъ. Мотивъ I б преобразуется въ «Мазурку»,



За мазуркой начинается «Шествіе Кометы». Здѣсь появляется мот. I а, тоническія трезвучія котораго измѣнены въ доминантаккорды, причемъ верхній голосъ (трелями) подымается вверхъ характерными интервалами чистой квинты. На 17-мъ тактѣ скрипка соло, восходя по интерваламъ аккорда субдоминанты (отъ C), нисходитъ мотивомъ I с (доминант-гармонія); въ заключительныхъ тактахъ проводится м. I б. Въ «Хороводѣ звѣздъ» главнымъ мотивомъ является варьированный мот. I d, сопровождаемый мот. I а въ томъ (слегка измѣненномъ подвижною одною изъ среднихъ голосовъ) видѣ, въ какомъ излагался онъ въ «Шествіи Кометы». За хороводомъ слѣдуетъ «Чардашъ и дождь падающихъ звѣздъ», состоящій изъ оживленнаго танцевальнымъ ритмомъ проведенія м. I а—трезвучіями въ первой части танца и доминантаккордами во 2-й. При концѣ онъ переходитъ въ тактъ $\frac{3}{4}$. «Набѣгаютъ тучи. Звѣзды скрываются». Заключительный доминантаккордъ (отъ C) разрѣшается въ трезвучіе III-й ступени (E). «Рои облачныхъ духовъ кружатся въ облакахъ». Появляется *piu mosso*, возносясь все выше и выше и разрастаясь мощнымъ *crescendo*, стремительный мотивъ «полета» (м. II), въ томъ видѣ, въ какомъ изображалъ онъ первое появленіе Солохи (см. пр. 6), въ секвенцеобразномъ сопровожденіи гармоній съ основными тонами, лежащими на разстояніи уменьшенной квинты. Достигнувъ высшей своей точки, м. II-ой начинается опускаться, предварительно перейдя въ ту форму, въ которой предшествовалъ онъ прилету Солохи и Чорта въ началѣ II-го акта (см. пр. 35), и затихаетъ на квартсектаккордѣ трезвучія e—moll. Пацокъ, Солоха, вѣдуны и вѣдьмы, въ горшкахъ, котлахъ, ступахъ, на

помеллахъ съѣзжаются для «бѣсовской колядки». Пацюкъ выкрикиваетъ на одной нотѣ (въ сопровожденіи его характерныхъ гармоническихъ послѣдованій) призывъ «Коляду пугать». Солоха въ свою очередь, скликаетъ вѣдьмъ «Овсена страдать, гонять» (м. II и V b). Хоръ запѣваетъ «колядку» (м. IV, сопутствующий м. V b). Къ нему скоро присоединяется и Солоха, съ неразлучно связанными м. II и V b, контрапунктирующими мотиву IV, который широко развивается, составляя главное основаніе всей этой сцены. Шабашъ разгарается. Хроматическія гаммы покрываютъ тяжело гармонизованный мот. IV-й. Вдругъ Пацюкъ прерываетъ пляску и на фонѣ своихъ гармоній, причѣмъ литавры (H) начинаютъ отбивать ритмическую фигуру «скачки», — заявляетъ, что видитъ несущагося диканьскаго бѣса. Солоха подтверждаетъ его догадку, сообщая о поступкѣ Вакулы и о цѣли этого полета (м. III b). Рѣшаютъ не пропускать кузнеца, — м. V a въ голосахъ Пацюка и Солохи, въ оркестрѣ фигура скачки (малый нонаккордъ). Вслѣдъ за этимъ, во время угрозъ Пацюка и Солохи, въ оркестрѣ при несмолкаемомъ ритмическомъ мотивѣ «скачки» появляется мот. «заклятія» (м. XIII), за нимъ слѣдуетъ м. VII b, при звукахъ котораго Вакула проносится на своемъ волшебномъ конѣ мимо всей нечисти. Послѣдняя съ громкими криками (м. II и V b, контрапунктируя м. IV) и «люлюканьемъ» (хроматическая гамма) бросается за нимъ въ погоню и исчезаетъ. Оркестръ продолжаетъ развивать мотивъ скачки съ указаннымъ выше (пр. 50) отрывкомъ и I b, проводя ихъ на этотъ разъ сначала *малыми* нонаккордами отъ тоновъ, находящихся въ томъ же отношеніи большой терціи вверхъ: g—moll, h—moll, es (энгармоничное dis) — moll, и потомъ — *большими*: G—dur, H—dur. Достигнувъ тона Es—dur, мотивъ «скачки» интервалами уменьшеннаго трезвучія быстро спускается внизъ и перейдя въ басы интонируетъ интерваллы выдерживаемаго мѣдными инструментами аккорда Es (12 тактовъ). «Сквозь ночную мглу виднѣется столица, освѣщенная огнями». Мотивъ скачки терается, перейдя въ обычную аккомпаниментную фигуру 16-ми, на фонѣ которой раздаются фан-

фары полонеза. Постепенно развиваясь и оформливаясь, онѣ модулируютъ въ D—dur и послѣдовательнымъ *crescendo* переходятъ въ самый полонезъ, звуками котораго начинается VII-я картина.

КАРТИНА VII.

Роскошно освѣщенный залъ во дворцѣ. Ожидающіе приѣма Запорожцы стоятъ въ парадныхъ кафтанахъ. Пышная толпа придворныхъ наполняетъ залъ, славя подъ звуки полонеза свою царицу, «полуночныхъ странъ денницу», которая появляется въ концѣ шествія и садится на разукрашенное кресло. Она обращается къ запорожцамъ, не понимая ихъ сбивчивыхъ рѣчей (мужской хоръ, с—moll, $\frac{3}{4}$). Наконецъ, на вопросъ ея: «Чегожь хотите? Говорите смѣло!», выступаетъ впередъ Вакула (м. VII a). Онъ спрашиваетъ изъ чего сдѣланы черевки на погахъ царицы, — вопросъ этотъ сопровождается м. X-мъ a. Выраженное имъ затѣмъ желаніе имѣть такіе черевки для своей «жинки» — передано сильно измѣненной мелодіей мотива X b. Царица велитъ принести самые лучшіе, «чтобъ чистымъ золотомъ блестяли». Отмѣтимъ въ ея фразѣ характерное мелодическое (инструментальное) заключеніе, составляющее одинъ изъ типичнѣйшихъ элементовъ западныхъ церковно-музыкальных формъ:



Сейчасъ же за этой фразой слѣдуетъ м. X a. Царица хвалитъ простодушье казака, какъ «остроумнаго пера предметъ достойный». Въ заключительномъ тактѣ ея речитатива слышится вышеприведенная (см. 52) церковная каденція. Замѣчаніе Царицы подхватывается хоромъ льстящихъ дамъ, основаннымъ на темахъ предыдущаго «полонеза». Башмаки приносятъ. «Такіе-ль видѣть ты желалъ, казакъ?» — снова фраза, приведенная въ пр. 52-мъ, непосредственно связывается съ м. X a. Восторгъ Вакулы. Царица даритъ ему черевки (фр. пр. 52).

Опять гремит полонезъ, но Вакула не медлитъ. Отошедши въ сторону, онъ зоветъ (м. VII *b* въ голосѣ) духа, мотивъ котораго (м. V *a*) появляется на отбиваемомъ литаврами ритмѣ полонеза «Летимъ, летимъ» (м. V *a*) — и все исчезаетъ вмѣстѣ съ сверкнувшимъ мотивомъ V *b*. Снова начинается «скачка» (8 тактовъ, мот. скачки и пр. 50) для изображенія которой опять появляется въ концѣ расходящаяся гамма, приведенная въ пр. 15-мъ и приводящая на этотъ къ широкой каденціи въ В—moll, соединяющей конецъ этой картины началомъ слѣдующей.

КАРИНА VIII.

«Воздушное пространство. Ночь. Густая облака, между которыми внизу виднѣнъ заходящій мѣсяцъ». Скрипки арпеджируютъ трезвучіе *b*; при пониженной его квинтѣ въ характерномъ аккомпаниментѣ тріолями, появляется м. I *b* (нонаккордъ отъ *Ces*), модулирующей въ В—dur; повторяясь, онъ приводитъ къ новому эпизоду. При сохранившемъ свое тоническое содержаніе, но ритмически измѣненномъ (тріоли перешли въ дуоли) аккомпаниментѣ, въ басахъ появляются связанные мот. II и V *b*. Это возвращеніе съ шабаша. «Вмѣстѣ съ облаками плывутъ и проносятся пустыя метлы, ухваты, вилы и горшки». Снова вслѣдъ за ними слышится ритмической мот. скачки съ отрывкомъ м. I *b* (пр. 50), приводяще нонаккордами отъ D—dur и В—dur къ изложенію м. XIII и непосредственно съ нимъ связаннаго м. VII *b*. Вакула проносится на крылатомъ конѣ. «Облака мало по малу расходятся и исчезаютъ. Мѣсяца не видно». Въ оркестрѣ продолжается изображеніе скачки, при чемъ модуляція идетъ въ обратномъ порядкѣ, по тонамъ лежащимъ на разстояніи большой терціи *внизъ*, — D—dur, В—dur до вышеказаннаго проведенія м. XIII и VII *a*, послѣ которыхъ: В—dur и Fis—dur (энгармоничное *Ges*). Далѣе мотивъ «скачки» интонируетъ трезвучія fis—moll, септаккордъ es—moll и замираетъ на доминантаккордѣ отъ Des. Эта гармонія сохраняется при появленіи новой фразы, образованной главнымъ образомъ изъ м. I *b*. Два послѣдніе ея такта повторяются съ незначительнымъ измѣненіемъ въ 1-мъ, въ 4-й и 5-й четверти *ces* переходить въ *b*. (стр. 244 клавир.).

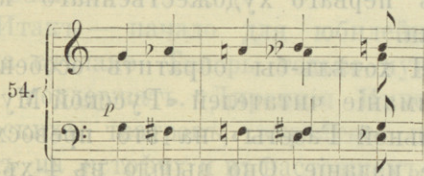
«На небѣ зажигается утренница, въ видѣ дѣвы, держащей яркій свѣточъ. Облака мало по малу расходятся. Послѣ повторенія пригеденной фразы (пр. 53) тономъ выше (доминантаккордъ отъ Es—dur), вступаетъ м. IV («Коляда») въ тактѣ $\frac{6}{8}$, въ первой своей половинѣ упрощенный до несложнаго интонированія чистой квинты. Въ подобномъ видѣ, но въ тактѣ $\frac{3}{4}$, онъ уже появлялся въ 1-мъ аріозо Чорта. Шесть тактовъ проведенія этого мотива составляютъ модуляцію въ A—dur, тональность, въ которой написанъ «Поѣздъ Овсеня и Коляды». Коляда въ золотомъ возкѣ, запряженномъ вороннымъ конькомъ и Овсеня на Кабанѣ съ золотой щетиной, оба въ дорогахъ шубахъ и шапкахъ, выѣзжаютъ въ сопровожденіи свѣтлыхъ духовъ. Невидимый хоръ привѣтствуетъ ихъ появленіе. Вся эта сцена составляетъ развитіе мотива IV и своими свѣтлыми красками, радостнымъ, свѣжимъ настроеніемъ сильно контрастируетъ разработкѣ того-же мотива въ одной изъ предыдущихъ картинъ («Бѣсовская Колядка»). Божества скрываются, исчезаютъ въ розовомъ разсвѣтѣ. М. IV, принявъ снова свой упрощенный видъ постепенно замираетъ отклоняясь отъ A—dur въ C. Въ то время какъ въ широкой каденціи, утверждающей новую тональность, появляется оживленная ритмическая фигура (подобная мотиву «скачки»), съ ясно выраженнымъ характеромъ церковнаго колокольнаго перезвона, — сквозь морозный туманъ показывается красное солнце и, — при первомъ ударѣ мощнаго аккорда C—dur, — озаряетъ своими лучами виднѣющуюся въ глубинѣ сцены Диканьку. Изъ трубъ валитъ дымъ. Доносится благовѣстъ съ колоколни Диканьской церкви и пѣніе. При несомняемой до конца фигурѣ «трезвона» слышенъ далекій мужской хоръ: «На востокѣ свѣтъ засіялъ, Божьей правдою озарилъ весь міръ. За звѣздою шли цари мудрые, свѣту истины поклонилися». Рождественскій гимнъ простотою и торжественностью гармоніи, а также плавностью мелодическаго рисунка слегка напоминаетъ тему «заклятія» Вакулы (м. XIII)... Наступилъ праздникъ. Рождественская ночь кончилась. Вмѣстѣ съ нею окончилось участіе въ оперѣ мотивовъ I, II, III, IV, V, IX, XI и XII-го.

ДѢЙСТВІЕ ЧЕТВЕРТОЕ.

КАРТИНА IX.

Оркестровое вступленіе начинается изложеніемъ м. XIII-го, за 3-мя тактами котораго слѣдуетъ (9 тактовъ) каноническое (въ 2-хъ голосахъ) проведеніе м. VII *b* въ расширенномъ несложномъ вариантомъ видѣ. Эти 12 тактовъ повторяются съ симметрическимъ измѣненіемъ тональности (м. XIII—на доминантѣ отъ C, м. VII *b*—въ C—dur). За повтореніемъ слѣдуетъ четырехтактное проведеніе м. VII *b* въ E—dur, составляющее переходъ ко 2-й части прелюдии, излагающей мелодичныя мот. VII *c* (a—moll). Занавѣсъ открываетъ дворъ съ палисадникомъ около хаты Чуба. Чубъ и Оксана. Входитъ 1-ая баба. Приходъ сплетницы предваряется суетливой фразой оркестра.

Не успѣла баба ошеломить Чуба подкрѣпленнымъ божбой и ссылкой на Перепериху (расходящаяся хроматическая гамма) сообщеніемъ, что кузнецъ повѣсилъ, какъ таже фраза слышится вновь (отклоняясь въ C—moll) и появляется 2-я баба съ извѣстіемъ, что кузнецъ утонулъ. Въ музыкальномъ отношеніи это разнорѣчащее извѣстіе составляетъ простое повтореніе предыдущаго малой терціей выше. Существенною частью его является упомянутая хроматическая гамма въ противодвиженіи



54. Столкнувшись другъ съ другомъ въ роли опровергательницъ, бабы забываютъ и Вакулу, Чуба и Оксану, изливаясь въ потокахъ личной брани. Большой дуэтъ ихъ ссоры построенъ на эскизно изложенномъ въ IV картинѣ мотивѣ (см. 43), замыкаемомъ каждый разъ вышеприведенной (пр. 54) хроматической темой. Бабы уходятъ, переругиваясь, прогоняемая Чубомъ. Слышится м. VII *c*, Оксана не вѣрится этимъ слухамъ, но фактъ исчезновенія кузнеца заставляетъ ее призадуматься. За речитативомъ слѣдуетъ арія, свободная отъ

тематизма. Воспоминанія, осаждающія капризную головку, сожалѣнія о минувшемъ, приводящія къ печальному и страстному призыву «воротись кузнецъ!», къ признанію «тебя бѣднаго полюбила я!»—составляютъ ея содержаніе. Вслѣдъ за послѣднимъ аккордомъ (прерванная каденція) арии раздаются м. VII *a* и *b*,—кузнецъ вернулся. Радостное смущеніе Оксаны выражено слѣдующимъ за м. VII *a* и *b* отрывкомъ изъ 1-й ея арии (II картина), состоящимъ изъ хроматической нисходящей фигуры, при чемъ въ оркестрѣ удержана соответственная вокальная фраза арии («онъ не вспомнить»), которая сейчасъ же повторяется Оксаной со словами «это онъ!» Хроматическій мотивъ, потерявъ первоначальныя ритмическія очертанія ускоренно проходить въ оркестрѣ (*Spiritoso assai*), замедляясь въ то время какъ изумленный появленіемъ кузнеца Чубъ приходитъ въ себя и неособенно привѣтливо встрѣчаетъ (м. VI) гостя. Вакула жалобно проситъ прощенія, даетъ нагайку, готовый принять наказаніе за свою вину наканунѣ (I-ая картина). Умиловленный Чубъ легонько ударяетъ виновнаго. М. VI приобретаетъ шутиливую окраску, проводясь флейтами и вслѣдъ за тѣмъ скрипками. Послѣ нотации Чубъ мирится съ кузнецомъ (м. VI—двухголосной имитацией) и обращается къ нему съ вопросомъ: «Говори, что надо?» Кларнетъ начинаетъ мелодію (аріозо) II-й картины («Ты мнѣ и мать и отецъ»), въ то время, какъ Вакула передаетъ Чубу подарки, выражая въ заключеніе свое желаніе «Дай мнѣ Оксану мою дорогую, о дай мнѣ!» (м. VIII) Чубу припоминается каверза Солохи и уничтожаетъ его колебанія (м. VI). «Ну добре!» рѣшаетъ онъ, «дочку отдаю». Вакула обращается къ Оксанѣ «Черевички я досталъ...» Обращеніе его состоитъ изъ мелодіи мотива X *b*. Та-же мелодія повторяется Оксаной: «черевичковъ не надо мнѣ;—и безъ нихъ я выйду за тебя». Затѣмъ начинается дуэтъ. Начальное соло («Чудная Оксана!») состоитъ изъ ритмически и гармонически измѣненнаго м. VII *a*, связаннаго съ также измѣненнымъ м. VII *c*, заканчиваемыхъ полнымъ прсведеніемъ м. VII *c* при словахъ «Долго дождался счастья своего»... Мот. VII *c* переходитъ въ оркестръ въ

то время, какъ къ голосу Вакулы присоединяется голосъ Оксаны, образуя широкую заключительную фразу. Затѣмъ начальная мелодія (м. VII *a* и *c*) идетъ въ двухъ голосахъ канономъ, въ сопровожденіи арфы и послѣ повторенія присоединившейся голосъ Чуба съ м. VI въ басахъ оркестра преобразуетъ дуэтъ въ трио. Въ голосѣ Вакулы идетъ главная мелодія (м. VII *a* и *c*) дуэта. Чубъ приглашаетъ народъ на выдерживаемой нотѣ (м. VII въ басахъ), а Оксана поетъ фразу, образованную изъ м. VIII, въ то время какъ въ верхнемъ голосѣ аккомпанимента появляется этотъ же мотивъ въ своемъ нормальномъ видѣ. Далѣе мот. Чуба переходитъ въ его голосъ, голосомъ Оксаны широко проводится полностью м. VIII, Вакула же измѣняетъ м. VII *a* въ м. VII *b*. Въ заключеніе оркестръ смолкаетъ и трио заканчивается вокальнымъ сплетеніемъ слѣдующихъ темъ: мот. VIII (Оксана), м. VII *d* (Вакула) и м. VI (Чубъ).

Входятъ парубки и дивчата, между ними Голова, Дьякъ и Панасъ. Короткая хоровая сцена. Здороваются съ кузнецомъ, поздравляютъ и наконецъ спрашиваютъ, какъ онъ ухитрился достать черевки. Вопросомъ этимъ мотивируется финальный ансамбль съ хоромъ, совершенно свободный отъ тематизма и оригинальнымъ образомъ придающій концу оперы характеръ кантаты. Онъ озаглавленъ «Въ память Гоголя».

Вакула не расскажетъ своихъ приключеній ни ларнямъ, ни дѣвушкамъ. Узнаетъ ихъ чудный разскащикъ Рудый Панько. Онъ напишетъ сказку, а «мы сказку ту подхватимъ, къ сказкѣ голосъ подберемъ, музыкантовъ соберемъ... и про *Ночь предъ Рождествомъ* *быль-колядку* запоемъ».

О. В-ва.



НАПОМИНАНІЕ КСТАТИ.

Черезъ 3 мѣсяца — 20-го января 1896 года минетъ 25 лѣтъ со дня смерти одного изъ крупнѣйшихъ русскихъ музыкальных дѣятелей: Александра Николаевича Сѣрова. Над-

лежитъ объ этомъ вспомнить заблаговременно, а то и съ этой годовщиной можетъ статься тоже, что произошло и съ 25-лѣтіемъ дня смерти современника Сѣрова — А. С. Даргомыжскаго. Тогда чуть-ли не забыли о памятномъ днѣ русскаго искусства; да наши выдающіеся музыкальныя учрежденія его ничѣмъ и не ознаменовали. Печально будетъ, если тоже случится и по отношенію А. Н. Сѣрова.

Къ счастью, начало подобному чествованію памяти этого музыканта уже сдѣлано и начало прекрасное. На дняхъ вышли, наконецъ, въ свѣтъ послѣдніе (3-й и 4-й) томы «Критическихъ статей» А. Н. Сѣрова, первые два тома которыхъ вышли еще 3 года тому назадъ, а все изданіе отпечатано, благодаря щедрой помощи покойнаго Государя Императора Александра III, пожертвовавшаго на это предпріятіе 3,000 рублей. Послѣ многихъ трудовъ и затрудненій — это изданіе, наконецъ, завершилось и русскіе музыканты могутъ гордиться тѣмъ, что и у нихъ есть первое изданіе почти полнаго собранія статей ихъ перваго художественнаго критика.

Я хотѣлъ-бы обратить особенное вниманіе читателей «Русской Музыкальной Газеты» на это превосходное изданіе. Оно вышло въ 4-хъ томахъ, большого формата, заключающихъ въ себѣ 2177 страницъ прекрасной печати (все изданіе было отпечатано въ типографіи Департамента Удѣловъ). Въ первый томъ, къ которому приложенъ замѣчательный портретъ Сѣрова, съ картины его сына, талантливаго художника В. А. Сѣрова, гравированный В. Матѣ, вошли статьи первыхъ годовъ — 1851 — 1856 гг.; во 2-й — статьи 1857 — 1859 годовъ (въ нихъ уже сильно отмѣче-

но знакомство съ творчествомъ Вагнера); 3-й томъ заключаетъ статьи 1860—1863 гг. и, 4-й статьи 1864—1871 гг. Къ послѣднему приложенъ «алфавитный указатель главнѣйшихъ именъ и предметовъ, встрѣчающихся въ статьяхъ А. Н. Сѣрова». Къ сожалѣнію, однако, въ этомъ (быть можетъ единственномъ и послѣднемъ) изданіи выпущены едва-ли не всѣ *полемическія* статьи покойнаго автора «Юдифи», часто столь блестящія, остроумныя и служащія, во всякомъ случаѣ, необходимой иллюстраціей того періода страстной борьбы, въ которомъ Сѣровъ принималъ такое сильное участіе. Но и помимо этихъ статей въ изданномъ «Собраніи» достаточно матеріаловъ и для современнаго музыкальнаго критика, и для давно необходимаго біографа А. Н. Сѣрова, и для будущаго историка русской музыки.

На это изданіе назначена крайне доступная для всѣхъ цѣна — за 4 большихъ тома — *шесть рублей*. Такимъ образомъ всякій имѣетъ теперь возможность приобрести почти всѣ статьи А. Н. Сѣрова. Это чрезвычайно важно.

Итакъ — начало для юбилейнаго года сдѣлано. Теперь только нужно его поддержать. Дирекція Императорскихъ театровъ, вѣроятно, пойдетъ на встрѣчу и въ настоящемъ сезонѣ поставитъ всѣ оперы А. Н., которыя еще недавно были на репертуарѣ. Наши музыкальныя учрежденія также могутъ сдѣлать, что будетъ въ ихъ силахъ. У Сѣрова было написано помимо 3-хъ оперъ, не мало другихъ произведеній, которыя совершенно никому неизвѣстны. Ихъ надлежало-бы исполнить хотя при настоящемъ, столь подходящемъ, случаѣ.

Наконецъ, слѣдуетъ напомнить Дирекціи *Императорскихъ* театровъ о

существованіи прекраснаго портрета покойнаго автора Юдифи, принадлежащаго перу его сына Валентина Александровича Сѣрова. На этомъ портретѣ Сѣровъ точно живой и онъ всегда долженъ былъ-бы стоять на виду у публики. Эта превосходная картина только однажды красовалась въ фойѣ Маринскаго театра — во время представленія возобновленной (въ 1889 году, по случаю 25-лѣтія оперы) «Юдифи». Тогда фойѣ Маринскаго театра было невелико, но теперь, когда оно значительно увеличилось, этимъ портретомъ музыканта, такъ много работавшаго для русской оперы, слѣдовало-бы украсить нашъ единственный оперный театръ.

Ник. Финдейзень.



ШАРЛЬ ГУНО

ЗАПИСКИ АРТИСТА.

(Переводъ съ французскаго А. В. Оссовскаго).

(Продолженіе).

II.

Италія.

5 декабря 1839 г., въ восемь часовъ вечера, Лефюель, Вотье и я заняли мальпость, отправлявшійся съ улицы Жанъ-Жакъ Руссо. Насъ провожалъ одинъ лишь мой братъ. Первымъ нашимъ остановочнымъ пунктомъ былъ Лионъ. Далѣе мы прослѣдовали черезъ Авиньонъ, Арль и проч. до Марсели. Здѣсь мы пересѣли въ тарантасъ.

Тарантасъ! сколько воспоминаній связано съ этимъ словомъ! Бѣдное старинное орудіе передвиженія, убитое, съ лица земли стертое колесами желѣзной дороги, съ ея головокружительной и нервной быстротой! Тарантасъ, позволявшій останавливаться, мирно созерцать и удивляться всѣмъ прелестямъ пейзажей, мимо которыхъ, — если даже

не подъ которыми,—мчитъ теперь васъ, какъ простую кладь, пыхтящій локомотивъ, переноса людей съ мѣста на мѣсто съ быстротою болида! Тарантасъ, провозившій васъ степенно и мѣрно по живописнымъ ландшафтамъ, вмѣсто современной бомбы на рельсахъ, подхватывающей васъ во свѣтъ подъ небомъ Парижа и выбрасывающей при пробужденіи уже гдѣ-нибудь на Востокъ,—безъ всякихъ переходныхъ ступеней, не давая оглядѣться, какъ-то грубо, по-англійски, точно вы какой-нибудь товаръ, какая-нибудь рыба, пересылаемая *большою скоростью* для избѣжанія порчи.

И если бы, по крайней мѣрѣ, прогрессъ, этотъ безжалостный завоеватель, не отнималъ жизни у побѣжденныхъ! Но нѣтъ: тарантаса уже болѣе не существуетъ!.. А я благословляю его, въ его быломъ великолѣпнн. Онъ позволилъ мнѣ вдоволь насладиться чудной дорогой, постепенно подготовляющей путешественника къ живописнымъ красотамъ Италіи: Монако, Ментона, Сестри, Генуя, Тоскана съ Пизой, Лукка, Сьена, Перузія, Флоренція, — всѣ они даютъ возможность узнать, въ постепенной смѣнѣ, природу, уясняющую духъ великихъ художниковъ прошлаго, — художниковъ, научающихъ созерцать эту природу. Въ теченіе двухъ почти мѣсяцевъ мы отдавались безраздѣльно такому наслажденію и 27 января 1840 г. вступили въ тотъ самый Римъ, который долженъ былъ стать нашимъ постояннымъ мѣстопробываніемъ, нашимъ воспитателемъ, введшимъ насъ въ великія и суровыя тайны красоты природы и искусства.

Директоромъ Французской Академіи въ Римѣ былъ тогда г. Энгръ. Мой отецъ зналъ его еще молодымъ. Тотчасъ по прїѣздѣ мы направились къ директору исполнить нашу обязанность, — представиться ему. Едва меня увидѣвъ, Энгръ воскликнулъ:

— Это вы Гуно? Боже, да вы похожи на вашего отца! Онъ принялся сейчасъ же хвалить моего отца, его художественный талантъ, его характеръ и умъ, обаятельность его разговора... Я былъ польщенъ такими словами столь выдающагося артиста: они были для меня самымъ лучшимъ пріемомъ при моемъ вступленіи въ Академію.

Мы расположились каждый въ предназначенномъ для него помѣщеніи, состоявшемъ всего изъ одной лишь комнаты, такъ называемой ложи, служившей разомъ и рабочей комнатою и спальней. Первымъ охватившимъ меня чувствомъ было чувство тоски по покинутой мною матери. Я спрашивалъ себя, въ состояніи ли будетъ моя обязательная работа заставить меня примириться съ разлукой, которая должна была длиться три года моего пребыванія въ Римѣ и Германіи.

Изъ моего окна вдали виднѣлся соборъ Св. Петра. Я охотно отдавался меланхоліи, навѣянной на меня впервые переносимымъ одиночествомъ, хотя, въ сущности, нельзя было считать себя одинокимъ въ этомъ дворцѣ, гдѣ мы, двадцать два пансіонера, собирались ежедневно не менѣе двухъ разъ за общимъ столомъ въ знаменитой столовой, увѣшанной портретами всѣхъ питомцевъ Академіи со времени самаго ея основанія, — тѣмъ болѣе, что, благодаря своей общительной натурѣ, я тотчасъ же завязалъ знакомство и добрыя отношенія со всѣми моими товарищами.

Я долженъ сознаться, — одною изъ главныхъ причинъ моей грусти было, несомнѣнно, впечатлѣніе, произведенное на меня вѣздомъ въ Римъ. Это было полнѣйшее разочарованіе. Вмѣсто того города, какой я себя воображалъ, — города величаваго, захватывающаго воображеніе, грандіознаго по внѣшности, полнаго храмовъ, памятниковъ древности, живописныхъ развалинъ, — я очутился въ настоящемъ провинціальномъ городѣ, — обыденномъ, безцвѣтномъ, почти всюду грязномъ. Мною овладѣло отчаяніе, и не потребовалось бы большихъ усилій для того, чтобы я отказался отъ своей пенсн, вновь уложилъ чемоданъ и поспѣшилъ въ Парижъ, гдѣ бы я нашелъ все, что я любилъ.

Конечно, въ Римѣ было все то, о чемъ я мечталъ, но только не бросалось сразу въ глаза, его надо было поискать; слѣдовало то тутъ, то тамъ покопаться, постепенно задавать вопросы этому ушедшему величію славнаго прошлаго и, частымъ посѣщеніемъ, заставлять обживать эти нѣмыя развалины, эти скелеты античнаго римскаго міра.

Я былъ тогда еще слишкомъ молодъ,

и не годами только, а, особенно, душою, — былъ еще ребенкомъ для того, чтобы сразу уловить и понять глубокий смыслъ этого суроваго и серьезнаго города, показавшагося мнѣ сперва холоднымъ, сухимъ, печальнымъ и угрюмымъ: онъ, вѣдь, говоритъ такъ тихо, что его услышать лишь изощренное ухо человѣка, привыкшаго къ сосредоточенной мысли. Римъ заключаетъ въ самомъ себѣ несчетныя богатства, но эти богатства таятся въ столь глубокомъ покоѣ, они столь скромно-величавы, что съ перваго раза и не заподозришь всей неисчерпаемой, чудовищной массы ихъ. Его прошлое, какъ и его настоящее, его настоящее, какъ и вся судьба его, дѣлаютъ изъ Рима столицу не одной лишь страны, а всего человѣчества. Всякій, долго въ немъ прожившій, знаетъ это. Къ какой бы народности кто ни принадлежалъ, на какомъ бы языкѣ ни говорилъ, — но Римъ говоритъ столь универсальнымъ языкомъ, что нельзя покинуть его, не чувствуя, что покинуто *отечество*.

Мало-по-малу моя меланхолія стала смѣняться совсѣмъ другого рода расположеніемъ духа. Я освоивался съ Римомъ и какъ бы сталъ выходить изъ личинки, въ которую я заточилъ себя.

Во всякомъ же случаѣ, я не оставался совершенно безъ дѣла. Моимъ любимымъ развлеченіемъ было чтеніе «Фауста» Гете, — разумѣется, во французскомъ переводѣ, такъ какъ я не зналъ ни слова по-нѣмецки. Кромѣ того, я читалъ, — и съ большимъ удовольствіемъ, — стихотворенія Ламартина. Не помышляя еще о первой отсылкѣ изъ Рима отчетной работы, для которой у меня было время впереди, я занялся сочиненіемъ многихъ романсовъ, въ числѣ коихъ находились «Долина» и «Вечеръ»; музыка этихъ послѣднихъ, десять лѣтъ спустя, была употреблена мною для сцены конкурса въ первомъ дѣйствіи оперы «Сафо» на прекрасные стихи моего друга и знаменитаго сотрудника Эмиля Ожье. Оба названные романса я написалъ одинъ вслѣдъ за другимъ въ нѣсколько дней почти немедленно по приѣздѣ въ Вилла-Медичи.

Прошло около шести недѣль. Глаза мои уже привыкли къ новому городу, тишина котораго произвела на меня

сначала впечатлѣніе пустыни; теперь же она стала даже нравиться мнѣ, казалась драгоцѣнной, и я находилъ особое удовольствіе посѣщать форумъ, развалины Палатина, Колизей, — всѣ эти остатки минувшихъ величія и силы, надъ которыми вотъ уже цѣлый рядъ вѣковъ простертъ священный посохъ Пастыря народовъ, несущій съ собою миръ землѣ.

Я познакомился и, мало-по-малу, сдружился съ прекрасной семьей Дегоффъ, находившейся въ добрыхъ отношеніяхъ съ гг. Энгръ. — Александръ Дегоффъ, не будучи пансіонеромъ, бралъ частнымъ образомъ уроки у Энгра; онъ былъ талантливымъ пейзажистомъ строгой и благородной школы и рѣдкимъ человѣкомъ, — сердечнымъ, скромнымъ, честнымъ, великодушнымъ и искренно преданнымъ; душа его была ясна и проста, какъ у ребенка. Легко понять, что для моей матери было большою радостью узнать изъ моихъ писемъ, какими чудными людьми я окруженъ и какъ они постоянно выказываютъ свое истинное расположеніе ко мнѣ: у нихъ я могъ найти утѣшеніе въ моемъ одиночествѣ, а, въ случаѣ нужды, и горячую и искреннюю заботливость.

Воскресные вечера мы обыкновенно проводили въ квартирѣ директора, куда по праздникамъ былъ разрѣшенъ свободный доступъ всѣмъ пансіонерамъ. Тамъ мы занимались музыкой. Энгръ полюбилъ меня. Онъ былъ безъ ума отъ музыки и страстно поклонялся Гайдну, Моцарту, Бетховену и, особенно, Глуку, который, по благородству и патетичности своего стиля, казался ему грекомъ, прямымъ потомкомъ Эхила, Софокла и Эврипида. Энгръ игралъ на скрипкѣ; музыкантомъ онъ не могъ быть названъ, а еще менѣе виртуозомъ, но, въ молодости, онъ исполнялъ партію скрипки въ оркестрѣ въ своемъ родномъ городѣ Монтобанъ, гдѣ ставились оперы Глука. Я же читалъ и изучалъ послѣдняго. — Что же касается до «Донъ-Жуана» Моцарта, — то эту партитуру я зналъ наизусть и, хотя я и не былъ вовсе пианистомъ по профессіи, все же исполнялъ ее достаточно удачно для того, чтобы усладить Энгра воспоминаніями объ обожаемой имъ оперѣ. Равнымъ образомъ, я помнилъ и всѣ симфоніи Бетховена, которому Энгръ глубоко удивлялся. Ча-

стенку мы вдвоем урывали часть ночного времени у сна, чтобы подольше остаться в обществе великих художников, и в скорости я совершенно очаровал моего директора.

Кто не знал Энгра близко, тот может иметь о нем лишь неточное и ложное представление. Я же видел его часто и подолгу, совершенно близко и просто и могу утверждать, что это был по натуре человек простой, прямой, открытый, чистосердечный, полный жизни и энтузиазма, доходившаго иногда до красноречия. Он был нежен, как дитя, и горяч, как апостол; он обладал такими безхитростностью, трогательною мягкостью сердца и непосредственностью в проявлении своих чувств, как нельзя встретить у человека *худольнаго*, каковымъ часто его выставляли.

Скромный перед великими мастерами, — и скромный не для виду только, а искренно, — полный достоинства и гордости предъ самодовольствомъ и высокомериемъ глупости, отечески-добрый для всех пансионеровъ, на которыхъ онъ смотрелъ, какъ на своихъ детей, и честь которыхъ онъ ревниво защищалъ предъ кемъ-бы то ни было, — таковъ былъ великий и благородный артист, драгоценнымъ руководствомъ котораго я имелъ счастье пользоваться.

Я его очень любилъ и никогда не забуду, что я услышалъ отъ него несколько такихъ светлыхъ словъ, которыя могутъ служить путеводною нитью для цѣлой жизни артиста, если онъ сумеетъ понять ихъ смыслъ.

Всѣмъ извѣстно знаменитое изреченіе Энгра: «рисунокъ есть честность искусства». При мнѣ онъ сказалъ еще одно, являющееся цѣлымъ философскимъ синтезомъ: «нѣтъ изящества безъ силы». Вѣдь, дѣйствительно, изящество и сила — взаимно предполагающія другъ друга составныя части одного цѣлаго, — красоты, — причемъ, сила мѣшаетъ изяществу опошлиться, а изящество не даетъ силѣ перейти въ грубость. Полная гармонія этихъ двухъ элементовъ знаменуетъ собою вершину искусства и является печатью гения.

Кто-то сказалъ, а за нимъ всѣ стали необдуманно повторять, что Энгръ былъ деспотичнымъ, нетерпимымъ, одностороннимъ. Такимъ онъ вовсе не былъ.

Если онъ считался требовательнымъ, то потому, что у него была вѣра и что нѣтъ лучше способа поддержать свой авторитетъ. Я не знаю никого, кто-бы чаще его могъ чему бы то ни было удивляться, и это именно потому, что онъ лучше всякаго другого зналъ, что есть удивительнаго въ данной вещи. Онъ только былъ благоразумнымъ; онъ зналъ, до чего безраздѣльно могутъ увлечься такою то, или такою то чистоличною особенностью даннаго художника молодые люди, съ ихъ горячностью, не слѣдуя ни за голосомъ разсудка, ни за методою; онъ зналъ, что эти особенности, являясь характерными отличіями каждаго художника, его индивидуальной физиономіей, по которой мы узнаемъ его такъ же, какъ и другъ друга, — что эти особенности не отдѣлимы отъ самой природы даннаго художника; что, слѣдовательно, желать имъ подражать — это значить прежде всего и по меньшей мѣрѣ совершить плагиатъ, что, — болѣе того, — это подражаніе неминуемо превратитъ достоинства образца въ недостатки у подражателя. Вотъ какимъ былъ Энгръ и вотъ что заставляло обвинять его, — очень несправедливо, — въ исключительности и нетерпимости.

Слѣдующій разсказъ можетъ убѣдить, какъ искренно онъ готовъ былъ отречься отъ перваго впечатлѣнія и побороть свою нелюбовь къ чему-либо. — Я какъ-то исполнилъ при Энгрѣ въ первый разъ удивительную сцену между Харономъ и тѣнями въ «Альцестѣ» Люлли, а не Глюка. При первомъ слушаніи это произведеніе показалось ему сухимъ, жесткимъ и дико-неизящнымъ въ такой степени, что онъ воскликнулъ:

— Это ужасно, это отвратительно! Это не музыка, а желѣзо.

Я, молодой человекъ, отнесся покойно къ такой горячности столь уважаемаго мною Энгра; я выжидалъ и далъ бурѣ время стихнуть. Немного спустя послѣ этого, Энгръ вспомнилъ о произведенномъ на него пьесой Люлли впечатлѣніи, — уже нѣсколько смягчившемся въ своей первоначальной рѣзкости, — и сказалъ мнѣ:

— А ну ка, сцену Люлли между Харономъ и тѣнями! Я бы желалъ снова прослушать ее.

Я вторично исполнилъ ее. На сей разъ

Энгръ, болѣе освоившись съ примитивнымъ и шероховатымъ стилемъ этой столь захватывающей и колоритной сцены, былъ изумленъ ироніей и лукавствомъ рѣчей Харона и трогательностью жалобъ блуждающихъ тѣней, которыя Харонъ отказывается перевезти на своей лодкѣ, такъ какъ онѣ не имѣютъ чѣмъ заплатить ему. Мало-по-малу Энгръ такъ привыкъ къ характеру этой музыки, что сцена Люлли стала однимъ изъ любимыхъ имъ произведеній, исполненія котораго онъ постоянно требовалъ отъ меня.

Но господствующею страстью его былъ «Донъ-Жуанъ» Моцарта; за нимъ мы иногда просиживали до двухъ часовъ ночи, такъ что г-жа Энгръ, вся обезсилѣвъ отъ усталости и бессонницы, должна была запереть фортепіано, чтобы разлучить насъ и отправить каждого спать по своимъ комнатамъ.

Хотя, правда, въ музыкѣ симпатіи его были на сторонѣ Германіи и хотя онъ не любилъ распространяться насчетъ Россіи, но, все же на «Севильскаго цирюльника» онъ смотрѣлъ, какъ на мастерское произведение; съ глубокимъ удивленіемъ относился Энгръ и къ другому итальянскому музыканту, — Керубини, съ котораго онъ срисовалъ великолѣпный портретъ и котораго Бетховенъ признавалъ за самаго великаго композитора его времени, — а въ устахъ такого генія это не малая похвала. — Мы все отдаемъ чему-нибудь предпочтеніе: отчего же было не поступать такъ и Энгру? Вѣдь, предпочитать еще не значитъ хулить все, кромѣ предпочитаемаго.

Одно особое рода обстоятельство еще болѣе сблизило меня съ Энгромъ. Я очень любилъ рисовать и, поэтому, въ своихъ прогулкахъ по Риму, часто носилъ съ собою альбомъ. Однажды, возвращаясь съ одной изъ подобныхъ экскурсій, я въ дверяхъ Академіи столкнулся носъ къ носу съ Энгромъ, также откуда-то возвращавшимся. Замѣтивъ мой альбомъ, онъ устремилъ на меня свои особенные глаза, — разомъ и глубокіе и блестящіе, — и сказалъ:

— Что это у васъ тамъ, въ рукѣ?

Нѣсколько смутившись, я отвѣчалъ:

— Это, это... г. Энгръ... это альбомъ.

— Альбомъ? Зачѣмъ-же? Вы, стало-быть, рисуете?

— Ахъ, г. Энгръ, нѣтъ... т. е. да, я немного рисую, но... но такъ плохо.

— Въ самомъ дѣлѣ? Ну покажите-ка мнѣ альбомъ!

Открывъ его, Энгръ попалъ на маленькій рисунокъ, изображавшій св. Екатерину, скопированную мною въ тотъ же день съ фрески, приписываемой Мазаччо и находящейся въ старинной базиликѣ св. Климента, неподалеку отъ Колизея.

— Это вы сами сдѣлали? спросилъ Энгръ.

— Да.

— Совершенно одни?

— Да.

— Вотъ какъ!.. Но, вѣдь, знаете-ли, — вы рисуете какъ вашъ отецъ.

— Ахъ, что вы, г. Энгръ!

Поглядѣвъ на меня серьезно, Энгръ добавилъ:

— Вы будете для меня калькировать.

Калькировать для Энгра; быть можетъ, заниматься этимъ около него; ощутить на себѣ свѣтъ его таланта; почувствовать согрѣвающее дыханіе его энтузіазма!.. Я не ожидалъ такой чести и захлебывался отъ счастья.

И дѣйствительно, я предавался этому новому занятію около него, Энгра, — по вечерамъ, за лампой. Занятіе было и привлекательнымъ и поучительнымъ для меня, какъ по массѣ тщательно срисованныхъ мною образцовыхъ произведеній, такъ и по содержательнымъ рѣчамъ Энгра. Я сдѣлалъ для него около сотни рисунковъ съ гравюръ на несложные сюжеты; многіе изъ этихъ рисунковъ имѣли не менѣе 40 сантиметровъ вышины.

Однажды Энгръ сказалъ мнѣ:

— Если желаете, я устрою такъ, что вы вернетесь въ Римъ съ первой преміей за живопись.

— Ахъ, г. Энгръ, перемѣните родъ занятій и начатъ другой съизнова! И потомъ еще разъ покинуть мать! О, нѣтъ, нѣтъ, не желаю!

Но такъ какъ, въ концѣ концовъ, я находился въ Римѣ для занятія музыкой, а не живописью, то слѣдовало по серьезнѣе подумать о слушаніи музыки. Хотя случаи къ этому представлялись и не часто, но надо было стараться, чтобы, по крайней мѣрѣ, они оказались полезными и поучительными.

Между тѣмъ, что касается до религі-

озной музыки, то въ Римѣ, въ сущности, было только одно мѣсто, въ которомъ представлялась возможность услышать настоящую музыку, не потративъ напрасно времени,—именно, Сикстинская капелла въ Ватиканѣ. То же, что происходило въ другихъ церквахъ, способно было привести въ содержаніе. Въ Сикстинской капеллы и, развѣ еще, такъ называемой «капеллы канониковъ» въ соборѣ св. Петра, музыка была не только посредственной, но прямо отвратительной. Трудно представить себѣ въ подобномъ мѣстѣ большее скопленіе всяческихъ непристойностей, чинимыхъ яко-бы во славу Божию. Подонки свѣтской музыки переносились въ церковь, являясь какимъ то дикимъ маскарадомъ. Послѣ перваго же опыта меня нельзя было уже туда заманить никакими средствами.

По воскресеньямъ я обыкновенно ходилъ слушать обѣдню въ Сикстинскую капеллу, чаще всего въ сопровожденіи своего товарища Эберта. Исполнявшая тамъ музыка Палестрины,—суровая, аскетическая, ровная и покойная, какъ поверхность затихшаго океана, однообразная по своей ясности, избѣгающая чувственности и проникнутая въ высокой степени созерцательностью, доходящею временами до экстаза,—эта музыка произвела на меня сперва странное, почти непріятное впечатлѣніе. Не сумѣю сказать, въ чемъ крылась причина его,—въ самомъ ли стилѣ произведеній, совершенно новомъ для меня, въ своеобразной ли звучности специально обработанныхъ для этой музыки голосовъ, услышанныхъ мною впервые, или же въ доходящей до рѣзкости опредѣленности вступленій голосовъ, этой особенной ритмичности, придающей такъ много рельефности исполненію сложныхъ контрапунктическихъ сочетаній. Но, во всякомъ случаѣ, какъ бы оригинально впечатлѣніе это ни было, оно ни мало не испугало меня. Я вторично пошелъ въ капеллу, затѣмъ еще разъ и кончилъ тѣмъ, что сталъ чувствовать въ ней необходимость.

Есть созданія искусства, которыя слѣдуетъ видѣть или слышать въ мѣстѣ, специально и исключительно для нихъ предназначенномъ. Сикстинская капелла представляетъ изъ себя, именно, такое исключительное мѣсто; она—единствен-

ный въ свѣтѣ памятникъ. Колоссальный геній, украсившій своды и стѣны ея алтаря несравненными по замыслу изображеніями Страшнаго Суда и событій книги Бытія, этотъ художникъ Пророковъ, несомнѣнно никогда не будетъ имѣть соперника себѣ, такъ же, какъ и Гомеръ и Фидій. Такіе люди не рождаются дважды: они великіе синтезы, обнимающіе собою міръ, исчерпывающіе его, дающіе ему полное выраженіе, и то, что сказано ими, не можетъ быть сказано вторично никѣмъ другимъ. Музыка Палестрины представляется звуковою передачею грандіозной поэмы Микель-Анджело, и,—мнѣ думается,—оба великихъ мастера поясняютъ другъ друга для посторонняго наблюдателя: въ немъ зритель развиваетъ слушателя и наоборотъ, такъ что, въ концѣ концовъ, онъ невольно задаетъ себѣ вопросъ, не явилась ли Сикстинская капелла, со своими музыкой и живописью, плодомъ одного и того же вдохновенія? Музыка и живопись до такой степени проникаютъ здѣсь одна другую, что сливаются въ совершенное и возвышенное единство, представляются двоякимъ выраженіемъ одной и той же мысли, двумя голосами одного и того же гимна; можно сказать, что тутъ звукъ является эхомъ свѣта.

И дѣйствительно, между созданіями Микель-Анджело и созданіями Палестрины существуетъ такое сходство, такое тожество впечатлѣній, что трудно не сдѣлать общаго для тѣхъ и другихъ заключенія о ихъ качествахъ,—я хотѣлъ сказать, о ихъ несравненныхъ достоинствахъ. И тамъ, и тутъ та же простота, та же воздержность въ употребленіи средствъ, то же отсутствіе исканія эффекта, то же презрѣніе къ внѣшней красивости. Чувствуется, что матеріальная сторона дѣла, искусство рукъ здѣсь не принимались въ соображеніе, и что только одна мысль, одинъ духовный взоръ, неизмѣнно устремленный въ вышину, прилагали свои усилія передать всю полноту своихъ созерцаній въ реальной формѣ, всецѣло подчиненной духу. Даже самый колоритъ, отличающій своимъ однообразіемъ эту музыку и эту живопись, представляется добровольнымъ отреченіемъ отъ всякой колоритности. Искусство этихъ двухъ геніевъ—таинство, въ которомъ видимая матеріаль-

ная сторона есть, такъ сказать, лишь оболочка, облекающая собою полную жизни божественную сущность. Поэтому то ни одинъ, ни другой изъ двухъ великихъ мастеровъ не нравятся сразу. Въдѣ рѣшительно во всемъ главнымъ средствомъ успѣха является внѣшній блескъ,—а тутъ-то, наоборотъ, нѣтъ ничего подобнаго: здѣсь надо проникнуть далѣе видимой и непосредственно ощущаемой внѣшности.

При слушаніи какаго-либо творенія Палестрины переживается впечатлѣніе, подобное впечатлѣнію отъ чтенія какой-нибудь изъ великихъ страницъ Боссюэ: ничто не поражаетъ, а оглядишься, — ты стоишь уже на недостигаемой высотѣ. Вѣрный и покорный рабъ мысли,—слово нигдѣ не заинтересовало васъ самимъ собою, только какъ слово, и вы достигли вершины безъ толчковъ, не отвлекаясь ни разу въ сторону, ведомые таинственнымъ вожатымъ, скрывшимъ свой слѣдъ и не подѣлившимся съ вами своей тайной. Это то отсутствіе видимыхъ усилий, суетныхъ ухищреній и претенціозной игры эффектами именно и дѣлаетъ рѣшительно неподражаемыми произведенія высшаго порядка: чтобы ихъ создать, необходимы только мысль, ихъ зародившая, и вдохновеніе, продиктовавшее ихъ.

Что же мнѣ сказать теперь о громадномъ, гигантскомъ твореніи Микель-Анджело, его библейской поэмѣ? *)... Пришлось бы останавливаться на каждой страницѣ ея, и все-таки не удалось бы дать хотя приблизительное понятіе о ней. Размѣры ея производятъ головокруженіе. Можно, пожалуй, сказать, что это обширное собраніе картинъ на библейскія событія является своего рода библіей живописи.—Ахъ, если бы только подозрѣвали молодые люди, сколько назидательной пищи для ихъ мысли находится въ этомъ святилищѣ, Сикстинской капеллѣ,—они проводили бы здѣсь цѣлые дни, и всякіе корыстные расчеты и погоня за славою не свили бы тогда себѣ гнѣзда въ челоуѣкѣ, воспитавшемся

въ этой высокой школѣ самоуглубленія и преданности искусству!

Но рядомъ съ изученіемъ церковной музыки, поддерживавшейся во всей ея величественности и цѣлости въ папской капеллѣ, мнѣ, какъ пансіонеру Академіи, слѣдовало заняться и драматической музыкой. Оперный репертуаръ въ то время состоялъ почти исключительно изъ произведеній Беллини, Доницетти, Меркаданта, словомъ такихъ, которые, несмотря на присущія каждому изъ нихъ въ отдѣльности достоинства и на сказавшуюся временами талантливость ихъ авторовъ,—въ цѣломъ, по своимъ приемамъ, условному покрою, нѣкоторымъ формамъ, выродившимися уже въ формулы, были не болѣе какъ плющемъ, обвившимъ собою мощный стволъ Россиніевской музыки; и хотя они не имѣли ни силы, ни величественности послѣдней, но временами, казалось, затмѣвали ее минутнымъ блескомъ своей дряблой листвы. Трудно было извлечь изъ этихъ оперъ какую-либо пользу съ музыкальной точки зрѣнія еще и потому, что и самое исполненіе ихъ было много ниже такового же въ Итальянскомъ Театрѣ въ Парижѣ, гдѣ въ нихъ выступали лучшіе изъ тогдашнихъ артистовъ. Даже самая обстановка оперъ бывала иногда смѣхотворной. Помню, какъ я присутствовалъ однажды въ Римѣ въ театрѣ «Аполлона» на представленіи «Нормы»: тутъ римскіе воины были облачены въ современные пиджаки, пожарныя каски и нанковые штаны цвѣта сливочнаго масла съ вишневыми полосами. Это было презабавно,—точно на представленіяхъ «петрушки».

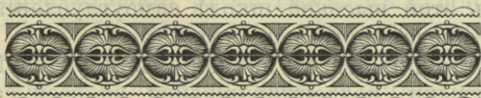
Поэтому я рѣдко посѣщалъ театры и находилъ болѣе выгоднымъ изучать дома партитуры моихъ любимыхъ авторовъ: «Альцесту» Люлли, обѣихъ «Ифигеній» Глука, «Донъ-Жуана» Моцарта, «Вильгельма Телля» Россини и проч.

(Продолженіе будетъ).

*) Переводчикъ позволилъ себѣ пропустить здѣсь одну страницу подлинника, состоящую сплошь изъ безодержательныхъ восклицаній, выражающихъ восторги Гуно передъ живописью Микель-Анджело въ Сикстинской капеллѣ.

Переводч.





О МУЗЫКАЛЬНОМЪ ВОСПИТАНІИ ЮНОШЕСТВА.

Статья Э. Эпштейна.

(Продолженіе.)

Три фактора виртуозности.

Талантъ, развитый прилежаніемъ и усидчивымъ трудомъ, къ какой бы сферѣ онъ ни принадлежалъ, всегда имѣетъ нѣкоторое право на сочувственное участіе съ нашей стороны. Всякая побѣда человѣческой воли надъ сопротивляющимися ей и съ трудомъ преодолеваемыми силами природы возбуждаетъ въ насъ симпатическое участіе, даже если эта побѣда не ведетъ за собой значительныхъ результатовъ для нашихъ художественныхъ или жизненныхъ интересовъ. Рука, кисть и пальцы только посредствомъ огромныхъ, годами продолжающихся усилій могутъ быть выведены изъ своей природной неловкости и неподвижности, чтобы сдѣлаться гибкимъ орудіемъ пианиста, безусловно послушнымъ его волѣ. Поэтому когда на нашихъ глазахъ преодолеваются большія трудности на какомъ нибудь инструментѣ, то къ тому удовольствію, которое доставляется слуху хорошей игрой, прибавляется еще удовольствіе, подобное тому, какое мы испытываемъ въ циркѣ. Мы видимъ и слышимъ нѣчто такое, что считалось неисполнимымъ, и что, во всякомъ случаѣ, могутъ исполнить только весьма немногіе. Эту вѣру въ трудность дѣла, хотя бы она на самомъ дѣлѣ вовсе не была такъ велика, виртуозъ всегда долженъ умѣть поддерживать въ насъ,—самая необ-

ходимая принадлежность концертнаго исполненія, «бриллиантность», заключается именно въ этомъ,—иначе онъ уничтоженъ.

Какъ только мы убѣждаемся, что то, что онъ играетъ, только *кажется* труднымъ, и что слѣдовательно ему можетъ подражать всякій, такъ наше участіе тотчасъ же прекращается совершенно такъ же, какъ по отношенію къ канатному плясуну, который сталъ бы выдѣлывать свои прыжки не на тонкомъ канатѣ, а на широкой доскѣ. Недавно было устроено такъ называемое октавное фортепиано, на которомъ, при простомъ нажиманіи особой педали, вмѣстѣ съ каждымъ простымъ тономъ звучитъ также его высшая октава, и гдѣ, слѣдовательно, быстрѣйшіе пассажи въ октавахъ не представляютъ никакого затрудненія для играющаго. Если этимъ средствомъ воспользуется въ путномъ мѣстѣ интерпретаторъ, то отъ этого онъ нисколько не теряетъ въ нашихъ глазахъ; онъ даже заслуживалъ бы порицаніе, если бы онъ не прилагалъ всѣхъ усилій къ тому, чтобы исполнить передъ слушателемъ композицію съ возможнымъ совершенствомъ. Но если бы къ этой октавной педали сталъ прибѣгать виртуозъ, то его ожидалъ бы только стыдъ и срамъ. Напротивъ вполне виртуозна игра одной лѣвой рукой, которую примѣнилъ впервые Калькбреннеръ, а затѣмъ Делеръ, Дрейшокъ и другіе. Само собой разумѣется, что подобныя чудеса должны казаться трудно исполнимыми только для слушателя; самъ же виртуозъ долженъ продѣлывать ихъ съ дѣйствительною или кажущеюся легкостью, какъ наѣздникъ или канатный плясунъ свои прыжки ¹⁾.

¹⁾ Въ прошломъ столѣтіи придворные литавристы давали концерты на 8 парахъ литавръ, причѣмъ они еще подбрасывали палочки на воздухъ

Ничто не противорѣчитъ такъ прямо истинному художественному принципу, какъ выставленіе на показъ того, что только должно служить средствомъ къ выполненію художественной идеи. Нарушеніе же эстетическаго принципа, хотя бы и временное, современемъ всегда мститъ за себя, и поэтому эта манера хвастаться побѣжденными трудностями вскорѣ прискучила бы и самымъ грубымъ слушателямъ, если бы съ ней не соединялось щекотаніе слуха, до котораго толпа такъ падка. Извѣстно, какъ пріятно поражаютъ слухъ нѣсколько пассажей, взятыхъ опытной рукой. Если же въ слухъ проникаютъ цѣлыя массы такихъ тонко полированныхъ тоновъ, то, при особенномъ тембрѣ верхнихъ октавъ, напоминающемъ звуки колокольчиковъ, дѣйствіе получается прямо опьяняющее. Ужъ пассажи Гуммеля сравнивали съ жемчугомъ, который сыплется на золотую пластинку; но что значить этотъ безпритязательный жемчугъ Гуммеля въ сравненіи съ брилліантами, діамантами и другими сверкающими украшениями новѣйшей виртуозной школы!? Но сущность всякаго чувственнаго наслажденія такова, что восприимчивость къ нему со временемъ притупляется; поэтому виртуозамъ пришлось также привлечь къ дѣлу грубые чувственные эффекты, чтобы снова подѣйствовать на пресыщенную публику. Сюда относятся: искусно разсчитанные контрасты между оглушительнымъ громомъ и тихимъ шелестомъ; окруженіе мелодіи, крѣпко выколачиваемой въ среднемъ регистрѣ, самыми пестрыми фигурами; гирлянды изъ трелей во всякихъ цвѣтахъ, и все это, конечно, продѣлывается съ

такой быстротой и ловкостью, что слушателю кажется, что онъ слышитъ одновременно все регистры инструмента, отъ низшаго до высшаго. Для разнообразія слѣдуютъ также «чувствительныя мѣста», такъ какъ эти господа играютъ также «съ чувствомъ», т. е. они кокетничаютъ конвенціональными фразами и сладкими комплиментами по всемъ правиламъ галантности и хорошаго тона. Дѣло въ томъ, что какъ въ модной музыкѣ извѣстныя фразы, интерваллы и заключенія сдѣлались типичными, такъ что мы встрѣчаемся съ ними на каждомъ шагу, такъ и въ игрѣ виртуозовъ извѣстныя манеры въ исполненіи сдѣлались всеобщимъ достояніемъ, напр. внезапныя и поэтому поражающія своей неожиданностью паузы въ быстрыхъ пассажахъ, кокетливое замедленіе въ легко скользящихъ, теряющихся въ высшихъ октавахъ, заключительныхъ арнеджіяхъ и — «будь композиція самая безсодержательная» — говоритъ Шпоръ и она все-таки имѣетъ успѣхъ, если только она исполняется по возможности гладко и сладко! Да, гладко и сладко! Музыкантъ испытываетъ прямо комическое впечатлѣніе, когда онъ слышитъ, какъ эти пустыя фразы исполняются съ такой серьезностью и притворною важностью, словно каждый тонъ — платоновское изрѣченіе. Попробуйте-ка угостить публику, привыкшую къ такимъ прелестямъ, Бетховенской сонатой! Какъ тамъ все выходитъ бѣдно и сухо и безъ всякаго чувства! Между тѣмъ какъ тамъ все таяли отъ восторга, тутъ все готовы умереть отъ скуки, навѣваемой на нихъ этой «ученой музыкой».

Итакъ: удивленіе по поводу побѣжденных трудностей и щекотаніе слуха вмѣстѣ съ примѣсью «чувства» (часто и безъ онаго) образуютъ, вза-

и искусно ловили ихъ, не дѣлая ни одной ошибки противъ такта.

имно сливаясь и проникая другъ друга, божественный нектаръ виртуозной музыки. Для людей ограниченныхъ, грубыхъ, ищущихъ только развлеченія, это конечно самая заманчивая пища, такъ какъ она не требуетъ ни малѣйшаго образованія или даже вниманія со стороны слушателя; напротивъ, для наслажденія такой музыкой нужно только, какъ говорить Амброзъ, броситься въ кресло и разинуть ротъ.

Виртуозность въ древней Греціи.

5. Если мы вспомнимъ, какое важное значеніе древніе греки приписывали музыкѣ, съ какою заботливостью, даже строгостью они охраняли ея чистоту («какова музыка, таковы и нравы, гласило одно изрѣченіе Платона), какое выдающееся мѣсто занимало у нихъ это искусство въ воспитаніи юношества, то слѣдующее обстоятельство навѣрно заслуживаетъ нѣкотораго вниманія. Композиторовъ, т. е. музыкальныхъ сочинителей въ нашемъ смыслѣ, у древнихъ не было. Однако мифическіе рассказы объ Орфеѣ, Амфіонѣ и др. все-таки должны были имѣть какое нибудь историческое основаніе, такъ какъ невозможно, чтобы рассказы о чудесномъ дѣйствіи ихъ искусства прямо были выдуманы, да и народъ, не испытавшій самъ на себѣ въ высокой степени могущество музыки, не могъ бы сочинить такихъ мифовъ.

Поэтому какъ этихъ героевъ, такъ и принадлежащихъ къ позднѣйшей эпохѣ. Терпандра, Тимофея и др. нельзя представить себѣ иначе, какъ виртуозами, проникнутыми высокимъ воодушевленіемъ. Такіе мужи пользовались уваженіемъ и любовью народа и память объ нихъ сохранялась

на всегда. Низшая же виртуозность, ставившая себѣ цѣлью исключительно технику и эксплуатированіе звуковыхъ эффектовъ, у нихъ представлялась наемникамъ или рабамъ, такъ какъ ее считали занятіемъ, недостойнымъ свободнаго гражданина. «Не стыдно ли тебѣ такъ хорошо играть на цитрѣ», сказала Филиппъ Македонскій своему сыну. Нѣкоторыя мѣста изъ Аристотеля (Политика VIII, 7) служатъ доказательствомъ, что уже 2000 лѣтъ тому назадъ приходилось бороться съ тѣми же заблужденіями, которыми страдаетъ новѣйшее время.

Различныя направленія въ исполненіи музыки отнюдь не влекутъ за собой необходимости для каждаго художника держаться исключительно въ предѣлахъ своего направленія, и вовсе не обязываютъ интерпретатора давать обѣтъ вѣчнаго цѣломудрія и не вступать ни ногой въ область виртуоза. Въ искусствѣ такой ригоризмъ былъ бы и ничѣмъ не оправдываемымъ и просто неисполнимымъ. Кроме того существуютъ также произведенія съ виртуозной тенденціей, въ которыхъ самыя ослѣпительныя фортепианные эффекты примѣнены съ умомъ и геніальностью, которыя слѣдовательно позволяютъ намъ наслаждаться всѣми чувственными красотою, на какія только способенъ инструментъ, въ соединеніи съ самою мощною бравурностью, причемъ намъ вовсе не нужно стыдиться этого наслажденія, такъ какъ и духъ не останется неудовлетвореннымъ. На первомъ мѣстѣ здѣсь слѣдуетъ поставить транскрипціи Листа. Онѣ представляютъ нашимъ величайшимъ интерпретаторамъ случай выходить по временамъ изъ идеальной сферы строгаго искусства и употребить свою неограниченную власть надъ инстру-

ментомъ на то, чтобы доставить себѣ и другимъ пріятное и въ то же время не лишенное духовнаго интереса удовольствіе. Антимузыкальной и поэтому предосудительной виртуозность становится лишь тогда, когда ее дѣлаютъ задачей жизни, и когда она (что можно замѣтить особенно у дилеттантовъ, преданныхъ этому направлению) поглощаетъ все время, отведенное на музыкальныя занятія, такъ какъ уже однимъ этимъ она совершенно преграждаетъ дорогу всякому истинно-музыкальному образованию.

Вліяніе виртуознаго направленія на современный дилеттантизмъ.

Уже въ теченіи человѣка и въ книгахъ и въ повременныхъ изданіяхъ такъ часто и такъ настойчиво осуждалось виртуозное обезьянчаніе нашей занимающейся музыкой молодежи, что въ сущности уже совѣстно начать новыя варіаціи на эту же тему. Но пока люди будутъ продолжать вредить своему тѣлу неумѣренностью, до тѣхъ поръ въ сочиненіяхъ, имѣющихъ своимъ предметомъ уходъ за здоровьемъ, все снова и снова будетъ проповѣдываться умѣренность. Точно также, если мы хотимъ достигнуть чего нибудь въ отношеніи улучшенія музыкальнаго обученія, то необходимо все снова возвышать голосъ противъ уже часто осуждавшагося стремленія блистать техникой или «чувствомъ». Это тѣмъ болѣе необходимо потому, что ослѣпляющая сторона этого ложнаго направленія скрываетъ отъ большинства людей неразлучный съ нимъ вредъ.

Мы должны были признать, что виртуозное направленіе (при которомъ все дѣло въ томъ, какъ играть,

а не *что* играть) только въ чрезвычайно рѣдкихъ случаяхъ можетъ найти себѣ оправданіе съ точки зрѣнія искусства, а именно только тогда, когда оно основано не только на выдающейся способности къ изученію даннаго инструмента, но и на своеобразной манерѣ въ пользованіи этимъ инструментомъ. Далѣе мы должны были признать, что если у виртуоза (что почти всегда бываетъ у виртуозовъ низшей категоріи) нѣтъ этой индивидуальности, которую можно уподобить пыли, покрывающей крылья бабочки, то въ награду за его несказанные механическіе труды его ожидаетъ только духовное оглупѣніе и измелчаніе, а въ слушателяхъ его игра возбуждаетъ только безплодное удивленіе и низменное щекотаніе слуха. Но нельзя забывать, что эти маленькіе виртуозы, хотя бы ихъ игра являлась весьма недостаточной съ чисто-художественной точки зрѣнія, все-таки представляютъ собою таланты; что они съ самаго ранняго возраста подъ самымъ заботливымъ руководствомъ сосредоточивали все свои силы на фортепіанной игрѣ въ ущербъ всякой другой дѣятельности. Принимая все это во вниманіе, не трудно видѣть, какіе результаты могутъ ожидать дилеттанта, у котораго обыкновенно и способностей меньше и обстоятельства менѣе благоприятны.... Однако намъ не разъ приходилось видѣть, какъ многіе дилеттанты мучались надъ труднѣйшими бравурными піесами, какъ они съ неослабывающимъ рвеніемъ по цѣлымъ мѣсяцамъ нѣсколько часовъ ежедневно упражнялись въ однихъ и тѣхъ же пассажахъ, такъ что по истинѣ можно удивляться силѣ сопротивленія человѣческихъ нервовъ, если они не разстраиваются въ конецъ подобнымъ «штудированіемъ». И что подстре-

каетъ дилеттанта къ такой притупляющей духъ и чувство работѣ? Тотъ же самый демонъ, подѣ властью котораго находится и виртуозъ,—тщеславіе. Оба они стремятся единственно къ тому, чтобы стать предметами удивленія и зависти. Не будучи способными находить высшее удовлетвореніе въ самой музыкѣ, они ищутъ его во внѣшнемъ блескѣ. Дѣло въ томъ, что «артиста» а еще болѣе «артистку» всегда окружаетъ какой-то волшебный ореолъ, который постоянно доставляетъ виртуозному направлению новыхъ рекрутовъ¹⁾. Современный дилеттантизмъ только убѣждаетъ насъ въ томъ, что изрѣченіе «необходимость исполненія есть главный недостатокъ музыки оправдывается еще и въ совершенно другомъ смыслѣ, чѣмъ въ томъ, какой ему придается первоначально. Это неслыханное въ другихъ искусствахъ уклоненіе отъ собственной цѣли, это совершенное забываніе и оставленіе истинныхъ задачъ искусства, это добровольное погруженіе въ безконечные труды и мученія, приносимые отнюдь не ради искусства, но ради Молоха тщеславія, были бы совершенно невозможны безъ этого полукислота «исполненія». Идея изученія музыки реализуется въ нашемъ дилеттантизмѣ въ слѣдующемъ видѣ: надо изучить музыку. вмѣсто многихъ и разнообразныхъ средствъ, нужныхъ для этого изученія, ограничиваются только однимъ—игрой на фортепіано. Если бы по крайней мѣрѣ одна эта игра изучалась вполне въ интересахъ искусства, то образованіе было бы хотя и одностороннимъ, но

¹⁾ Конечно только въ такихъ мѣстахъ, гдѣ этотъ родъ имѣетъ еще мало представителей. Въ Петербургѣ и другихъ мѣстахъ этотъ ореолъ давно по-блекъ.

все-таки не ложнымъ. Но нѣтъ, средство ищется не ради цѣли, а ради него самого, только ради того, чтобы болѣею ловкостью въ умѣннн владѣть этимъ средствомъ возбудить удивленіе и зависть въ тѣхъ, которые не располагаютъ имъ въ такой же степени! Можно ли представить себѣ болѣе безумное заблужденіе?!

Все это, какъ извѣстно, уже часто проповѣдывалось и притомъ людьми болѣе авторитетными. Но на одну сторону до сихъ поръ почти совѣмъ не обращалось вниманія, или же обращалось только въ весьма незначительной степени, это на нравственную порчу, которую мало по малу поселяетъ въ учащемся такое извращенное занятіе музыкой. Подобно тому какъ на любительскихъ театрахъ зависть и интрига, какъ извѣстно, разыгрываются сильнѣе, чѣмъ на большихъ сценахъ, такъ и наблюдатель, имѣвшій случай проникнуть въ корень музыкальныхъ занятій дилеттантовъ, увидитъ въ нихъ по болѣе части только зависть, самоумѣніе, недоброежелательство, злорадство и самое утонченное умѣніе сплетничать, которое производитъ вдвойнѣ отталкивающее впечатлѣніе въ молодыхъ людяхъ. вмѣсто духовнаго очищенія и возвышенія получается прямая противоположность. Гдѣ преобладающей тенденціей является желаніе блистать, тамъ неминуемо должна явиться также страсть къ униженію другихъ, такъ какъ блистать можно только на счетъ униженія своихъ соперниковъ. Всякій чужой успѣхъ вызываетъ ядовитую зависть, и вмѣсто того чтобы сражаться честнымъ оружіемъ, т. е. стараться превзойти своего соперника еще лучшими успѣхами, прибѣгаютъ обыкновенно ко всякимъ нечистымъ средствамъ. Въ большинствѣ случаевъ такіе ми-

ниатурные виртуозы (а еще чаще виртуозки), видя, что соперники опередили ихъ, совѣмъ бросаютъ музыку. Право, наша прекрасная богиня, дающая каждому приближающемуся къ ней съ открытымъ сердцемъ, — будь онъ нищій или король, ученый или невѣжа — столько изъ своей богатой сокровищницы, сколько кто способенъ вмѣстить, дѣлается жестокимъ тиранномъ, когда ее хотятъ унижить на степень средства, совершенно чуждаго дѣляемъ искусства; когда подъ предлогомъ служенія ей приносятъ жертвы ея первымъ врагамъ, во главѣ которыхъ стоитъ — эгоизмъ ¹⁾.

(Продолженіе будетъ).



„ОРЕСТЕЙЯ“

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРИЛОГИЯ.

Муз. С. И. Танѣва.

Первое представленіе оперы. — Музыка ея. — Постановка и исполненіе. — Изданіе клавираусуга.

До сихъ поръ С. И. Танѣвъ у насъ, да и вообще въ Россіи, мало былъ извѣстенъ какъ композиторъ. Его считали крайне ученымъ музыкантомъ и... скучнымъ композиторомъ. Вотъ почему отъ «Орестейи», слухи о постановкѣ которой уже давно носились въ музыкальномъ мірѣ, ожидали тоже нѣчто очень ученое, черезчуръ серьезное, академическое. Между тѣмъ оказалось, что «Орестейя» просто опера какъ опера, не совѣмъ

удачная, довольно безцвѣтная и довольно безжизненная, хотя достаточно мелодичная, ясная по формѣ, но отнюдь не излишне ученая, не академическая.

Первое представленіе (17 октября), начало котораго прошло очень холодно (очевидно публика поминутно ожидала: вотъ, вотъ, сейчасъ начнется ученость, и потому точно боялась аплодировать), было встрѣчено, въ концѣ концовъ довольно тепло. Опера имѣла успѣхъ, автора и исполнителей вызывали, первому поднесли традиціонный вѣнокъ и всѣ, наконецъ, разошлись неразочарованными, но вполне увѣренными, что эта опера довольно обыкновенная, съ аріями, дуэтами, хорами, ансамблями, маршами и даже апофеозомъ. Однако, признаюсь, что успѣхъ перваго представленія у насъ сталъ какъ бы обязательнымъ. Что нибудь да понравится верхамъ и они всегда вывезутъ. Поэтому, нужно подождать слѣдующихъ представленій оперы; тогда опера станетъ понятнѣе и къ успѣху или неуспѣху ея уже нужно будетъ относиться иначе. Во всякомъ случаѣ едва ли я ошибусь сказавъ, что «Орестейя» опера мало репертуарная и эпохи въ русскомъ музыкальномъ искусствѣ не дѣлаетъ. На это нужны другія силы, другія краски, иное вдохновеніе.

Чтобы покончить съ первымъ представленіемъ скажу, что поставлена опера хорошо, но далеко не вѣрно въ историческомъ смыслѣ ¹⁾ и отнюдь не роскошно; да особенной, 20-ти и 30-ти тысячной роскоши при постановкѣ оперъ, часто на первоклассныхъ, я положительно понять не могу. Опера должна быть поставлена и обставлена хорошо, осмысленно, по возможности быть вѣрной исторіи, не переходя, однако, извѣстной границы реальности, не всегда умѣстной въ художественномъ произведеніи. Дирижировалъ г. Крушевскій, представляющій изъ себя копию Э. Направника, не очень близкую отъ своего талантливаго подлинника. Исполнители, кромѣ г-жи Славинной и г. Серебрякова были второстепенные, даже третьестепенные, а потому мало способствовали хорошему впечат-

¹⁾ О правильномъ влеченіи къ игрѣ см. отдѣлъ «Средства» Глава II, § 13.

¹⁾ Не стану указывать на всѣ отступленія и невѣрности въ отношеніяхъ декоративномъ и обстановочномъ; на нихъ указалъ г. Щукаревъ въ «Новомъ Времени» отъ 23 октября с. г.

лвнію. Кромѣ молодого г. Ершова, остальные пѣвцы и пѣвицы были подчасъ далеко ниже критики. Но о нѣкоторыхъ изъ нихъ я скажу ниже, говоря о музыкѣ оперы г. Танѣева. Все это вмѣстѣ взятое дѣлало «Орестей» еще болѣе блѣдной, нежели она есть на самомъ дѣлѣ. Перехожу къ самому произведенію.

Въ 1880 году, въ одномъ изъ симфоническихъ собраній Р. М. О., была исполнена (подъ управленіемъ автора) *увертюра* къ трагедіи Эсхила «Орестей», неимѣвшая особенно значительнаго успѣха. Черезъ 4 года та же *увертюра* была исполнена въ 4-мъ симфоническомъ собраніи того же общества, но уже въ программѣ значилось, что *увертюра* написана къ оперѣ «Орестей». Насколько я, однако, не ошибаюсь—эта *увертюра* цѣликомъ не вошла въ оперу, такъ какъ она не была исполнена на первомъ представленіи, а также не вошла въ изданіе клавараусцуга оперы. Программа *увертюры* вполнѣ рисуетъ общее содержаніе трагедіи Эсхила, которая и послужила основой для либретто настоящей оперы. Вотъ программа *увертюры*:

«Въ семействѣ Атридовъ преступленіе слѣдуетъ за преступленіемъ и порождаетъ новыя преступленія. Неумолимыя Эвмениды терзаютъ преступника, а обычай родовой мести готовитъ мстителя въ лицѣ ближайшаго родственника жертвы. Этотъ мститель совершивъ кровавое дѣло мести, попадаетъ, въ свою очередь, подъ власть Эвменидъ, свившихъ себѣ прочное гнѣздо во дворцѣ, видѣвшемъ столько крови—пока самъ не попадетъ новою жертвою новаго мщенія. Наконецъ предъ кровавымъ дѣломъ люди ужаснулись сами олимпийскіе боги. Ихъ вмѣшательство понадобилось, чтобы сокрушить роковую силу жестокаго обычая. Это совершили Аполлонъ и Афина, учредивъ судъ эфоровъ, которому передается власть судить и наказывать. Для людей настаетъ новая эра мира и правосудія подъ покровительствомъ олимпийскихъ боговъ. Такимъ торжествомъ свѣтлаго начала надъ хаосомъ насилия и мести заканчивается трилогія Эсхила».

Либретто оперы или вѣрнѣе музыкальной трилогіи, принадлежало перу г. А. Венкстерна и необладающее какими-либо выдающимися литературными красотоми (исключая заимствованій изъ оригинала трагедіи) составляетъ 3 части, изъ которыхъ послѣднія двѣ тѣсно связаны между собою по ходу дѣйствія. Болѣе подробное содержаніе драмы слѣдующее. Первая часть, носящее названіе «Агамемнонъ», по имени царя Аргоса—представляетъ намъ Аргосъ (скорѣе дворецъ

Атридовъ) въ дни возвращенія Агамемнона послѣ 10-тилѣтней осады побѣжденной, наконецъ, Трои. Убитый, при первой же встрѣчѣ (во дворцѣ) вмѣстѣ съ его плѣнницей—вѣщей Кассандрой, женой Клитемнестрой, Агамемнонъ является искупительной жертвой преступленія, совершеннаго его отцомъ надъ дѣтьми свдего брата—родителя любовника Клитемнестры Эгиста, а также искупленіемъ за принесенную имъ въ жертву собственной дочери. Тѣнь Агамемнона, взывающая къ отмщенію—вотъ сюжетъ второй части «Орестей»—«Хоэфоръ», т. е. несущихъ возліянія. Оставшіяся дѣти Агамемнона Орестъ и Электра, совершающая обрядъ возліянія на могилѣ отца, молятся богамъ объ отмщеніи за пролитую кровь его. Орестъ является мстителемъ, убивая сначала своего дядю Эгиста, а затѣмъ родную мать. Буря проносится надъ Аргосомъ; эти новые потоки крови требуютъ снова мести. Въ эту исторію человеческого рока вмѣшиваются грозныя божества—они преслѣдуютъ Ореста; разсудокъ его почти помрачается. Третья часть—Эвмениды; Эвменидами—благодѣтельницами греки называли Эринній, богинь мести и проклятія (Клитемнестра передъ смертью прокляла сына); онѣ изображались въ видѣ «отвратительныхъ крылатыхъ женщинъ съ волосами изъ змѣй и съ налитыми кровью глазами» и соотвѣтствовали нашему понятію фурій. Доведенный Эвменидами до иступленія, до жажды смерти, Орестъ обращается къ Аполлону, который, съ помощью Афины Паллады снимаетъ заклятіе съ Ореста и даетъ покой дому его отцовъ.

Эта дивная трагедія мало отвѣчаетъ обычнымъ требованіямъ общихъ оперныхъ формъ, поэтому переработка ея въ оперное либретто не удалась и является лишь искаженіемъ великаго классическаго подлинника.

Казалось бы, что, выбирая подобный сюжетъ для выраженія своего вдохновенія, композиторъ не только соразмѣрилъ свои техническія знанія и способности (которыя всегда у него были), но главнымъ образомъ найдетъ возможность не опозлить его несоотвѣтствующей музыкой, а дать нѣчто простое, но сильное, могучее, гдѣ страсти говорятъ необычайнымъ голосомъ, гдѣ чувство при-

поднято и возбуждено. Однимъ словомъ здѣсь требовалось тоже, что сдѣлали—Вагнеръ въ своихъ «Лоэнгринъ» или «Мейстерзингерахъ», Берлиозъ по отношенію «Ромео и Джульеттѣ» (оставивъ въ сторонѣ—все же великолѣпный, хотя обычно-оперный, ансамбль финала), или Римскій-Корсаковъ по отношенію къ «Свѣгурочкѣ» въ большей ея части. Композиторъ «Орестейи» этого единства между сюжетомъ и ея музыкальнымъ поясненіемъ дать не сумѣлъ. Ни общаго характера—въ которомъ бы грозный рокъ, бушевавшій кровавымъ потокомъ надъ домомъ Атридовъ, чувствовался въ каждомъ движеніи, ни отдѣльныхъ сильно или рельефно счерченныхъ характеровъ, за исключеніемъ (и то сомнительнымъ) пожалуй, Ореста, въ музыкѣ нѣтъ. Наконецъ народа—также нѣтъ; есть лишь хоръ, являющійся для необходимыхъ ансамблей, но разумной, вольнодвижущейся толпы, присутствіе которой столь необходимо для развитія дѣйствія въ великихъ драматическихъ произведеніяхъ,—нѣтъ.

И такъ музыка «Орестейи» не отвѣчаетъ величавой простотѣ трагедіи Эсхила; въ ней нѣтъ цѣльности, вѣрнѣе ея цѣльность черезчуръ блѣдная, невыдающаяся. Посмотримъ, насколько обрисованы отдѣльные дѣйствующія лица.

Герой первой части—Агамемнонъ (г. Себряковъ) представленъ обычнымъ опернымъ царемъ. Самое появленіе его, тоже съ обычнымъ маршемъ, не охарактеризовано. Можно подумать, что царь Аргоса вернулся не послѣ 10-тилѣтней осады Трои, а съ простой охоты. Всѣ движенія слабы, блѣдны, безжизненны. Мелодія съ которой Аг. восхваляетъ «безсмертныхъ враговъ», очень мила, но относительной свѣжести и написана въ мендельсоно-рубинштейновскомъ стилѣ, мало отвѣчающемъ древне-греческому характеру.

Кромѣ совершенно излишнихъ переговоровъ и спора Агамемнона съ женой—пройти-ли ему или нѣтъ по пурпuru, (къ чему эта ненужная деталь въ оперѣ?), дѣятельность пераго во всей картинѣ ограничивается предсмертнымъ возгласомъ его за сценой. Во второй части—явленіе его женѣ обрисовано также не очень характерно, хотя музыкальная иллюстрація этой сцены, во всякомъ слу-

чаѣ, одна изъ удачнѣйшихъ въ этомъ произведеніи.

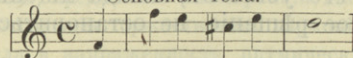
Клитемнестра—болѣе живое лицо въ трилогіи. Въ ней говорятъ уже настоящія страсти—менѣе всего любовь (къ Эгисту), и болѣе всего ненависть къ мужу и боязь страха. Въ общемъ этотъ типъ довольно часто встрѣчающійся въ оперной литературѣ и имѣющій прообразъ въ лицѣ Ортруды въ «Лоэнгринѣ». Обращеніе ея къ народу въ первой части, а также привѣтствіе Агамемнона и участіе въ финалѣ слабы; лучше—объясненіе съ Эгистомъ, хотя эта сцена въ драматическомъ отношеніи сдѣлана неудачно; переходъ ея къ любовной темѣ—прелестный и нѣжный—къ возгласамъ олиценіи Атриду—какой-то дѣланый, непослѣдовательный. Болѣе удачно, хотя и не выходя изъ общепринятыхъ образовъ, написана ночная сцена, обращеніе къ Электрѣ и борьба съ Орестомъ. Клитемнестра, такимъ образомъ, привнесла своихъ отрицательныхъ душевныхъ качествъ, одно изъ положительныхъ, въ музыкальномъ отношеніи, лицѣ оперы. Г-жа Славина исполнившая эту партію хорошо освоилась съ этой ролью, со всѣмъ присущимъ этой артисткѣ талантомъ.

Зато возлюбленный ея Эгистъ, кромѣ угрожающихъ движеній на сценѣ, ничѣмъ себя не охарактеризовалъ; къ тому же голосъ у г. Чернова (Эгиста) совершенно отсутствуетъ и онъ болѣе играетъ нежели поетъ.

Два остальныхъ дѣйствующихъ лица въ первой части—эпизодичны. Стражъ, речитативомъ котораго открывается опера, ни одной новой ноты не даетъ. Какъ курьезъ, развѣ, можно отмѣтить, что въ аккомпаниментѣ оркестра, въ тотъ моментъ, когда онъ видитъ условные огни на горахъ, появляется оркестровая фразка изъ хора... горѣлокъ въ «Шсковитянкѣ». Другое лицо—Кассандра—обладаетъ положительными достоинствами. За очень малымъ исключеніемъ она очень удалась композитору.

Тема ея, болѣзненная, является руководящимъ мотивомъ оперы. Этотъ мотивъ¹⁾ послужилъ единственной, хорошо

Основная тема.



¹⁾ Не слѣдуетъ, мнѣ кажется, выводить его изъ заимствованія подобнаго же мотива рока въ оп.

и остроумно разработанной темой вступления (исполняемого вмѣсто прежней увертюры) къ трилогіи. Впервые, затѣмъ, онъ появляется въ нѣсколько измѣненномъ видѣ, во время монолога Эгиста, при упоминаніи объ умерщвленныхъ дѣтяхъ. Далѣе, въ аккомпаниментѣ разговора Агамемнона съ женой, когда послѣдняя приказываетъ стелить пурпурныя ткани, оркестръ постоянно проводитъ эту тему, какъ бы предвѣщая близкое исполненіе рока, тяготившаго надъ царемъ (пурпуровая ткань — олицетвореніе крови). Наиболѣе рельефно слышится эта тема въ пророческихъ страданіяхъ Кассандры; здѣсь эта тема болѣзненна, страстна и вѣщаетъ о прошедшихъ и будущихъ потокахъ крови, не могущихъ насытить домъ Атридовъ. Къ сожалѣнію партія Кассандры была поручена актрисѣ, безъ голоса и безъ всякаго таланта (г-жа Куза) и роль осталась непонятой, испорченной.

Во второй части вступаетъ Электра, дочь Агамемнона, тоже полу-эпизодическая партія, необходимая развѣ только какъ дополненіе ансамбля. Слабая исполнительница (г-жа Михайлова) изъ слабой роли также ничего сдѣлать не могла.

Наконецъ, мы подходимъ главному герою трилогіи—Оресту. Эта роль дѣйствительно ближе всѣхъ прочихъ отвѣчаетъ Эсхилоскому подлиннику, къ тому же онъ мало имѣетъ, въ основѣ своего замысла (но не въ музыкальномъ выполненіи), сродства съ обычными оперными тенорами. Правда, музыка не вездѣ отвѣчаетъ настроенію Ореста, вѣрнѣе настроеніе его не столь сильно очерчено, какъ того можно было бы ожидать. Композиторъ хотѣлъ изобразить живого чело-вѣка, страдальца, обреченнаго на исполненіе воли рока и сдѣлаться жертвою того же рока. Къ сожалѣнію, при разсматриваніи партіи героя этой оперы, я не могу употреблять эпитетовъ: превосходный, замѣчательный и т. п.; музыка этимъ эпитетамъ далеко не соответствуетъ; она не превышаетъ уровня общей, разумной, музыкальной характеристики. Усталость и жажда видѣть отца послѣ долгой разлуки, ужасъ при извѣстии о его убійствѣ, жажда мщенія, немолимое рѣшеніе не остановиться пе-

редъ поднятіемъ руки даже на родную мать, страхъ и какое то стихійное содроганіе передъ изступляющимъ умъ преслѣдованіемъ Эвменидъ и, наконецъ, горячая мольба о спасеніи и затѣмъ благодарность за прощеніе—вся эта совокупность чувствъ страданія, страха и вѣры—столь необычайно ярко очерченная Эсхиломъ, не удовлетворяетъ слушателя въ музыкальномъ изображеніи. Живой нервъ, геніальность — въ немъ отсутствуютъ, вотъ почему Орестъ, *несходящій* со сцены въ теченіи 5 послѣднихъ картинъ оперы—въ концѣ концовъ утомляетъ слушателя и надоедаетъ зрителю, радующемуся мудрому рѣшенію Аѳины Паллады, кончающей и страданія героя оперы, и самую музыкальную трилогію. Г. Ершовъ, молодой теноръ, исполнившій эту крайне трудную партію, вышелъ изъ нея почти побѣдителемъ и выказалъ мѣстами темпераментъ и надлежащее музыкальное чутье.

Изъ партій остальныхъ солистовъ, кромѣ незначительныхъ ролей раба во 2-й части и верховнаго ареопагита въ послѣдней, имѣются еще роли боговъ: Аполлона Локсія (баритонъ—г. Майборода) и Аѳины-Паллады (сопрано—г-жа Томкевичъ). Послѣдняя — чисто апофеозная роль. Напротивъ у Аполлона—довольно длинное аріозо, къ тому удачное, к которому предшествуетъ прекрасно написанный антрактъ,—свѣтлый по настроенію и очень музыкальный.

Остаются, наконецъ, хоры; замѣтно преобладаніе женскихъ хоровъ (въ 1-й части—одинъ, во 2-й—три, въ 3-й—одинъ). Обще ансамбли разработаны авторомъ толково, но не достаточно разнообразно и красиво. Замѣтенъ рубинштейновскій стиль. Особенно отличаются имъ женскій хоръ 1-го акта, рубинштейновски-мелодичный.

Я забылъ еще сказать о хорахъ Эвменидъ, но они положительно не самостоятельны и несутъ характеръ обычныхъ оперныхъ хоровъ мрачныхъ силъ. Поставлены они были удачнѣе, именно во время долгой борьбы ихъ съ Орестомъ въ непогоду и бурю, на берегу моря.

Таковы въ краткихъ чертахъ либретто и музыка оперы С. Танѣева. Насколько ошиблась въ своихъ сужденіяхъ публика и критика—покажетъ будущее. Скажу, однако, что впечатлѣніе, произведенное

«Кармень» Бизэ (см. появленіе Кармень въ I актѣ; сцена гаданія; финаль) Н. Ф.

на меня исполненіемъ оперы, я старался дополнить изученіемъ клавирауспага ея.

Кстати о послѣднемъ. Музыкальная трилогія г. Танъева издана не совѣмъ въ обычномъ видѣ. Фортепіанное переложеніе ея напечатано не съ обычныхъ гравированныхъ досокъ, а переводъ на камень (литографія) сдѣланъ просто съ частного *тисаннаго* оригинала. Получилось нѣчто курьезное, неудобочитаемое и уже далеко не современное. Такъ издавать имѣеть смыслъ лишь оркестровыя партитуры, немогущія рассчитывать на большой сбытъ.

Не смотря, однако, на всѣ недостатки въ оперѣ, происшедшія можетъ быть не только отъ степени талантности композитора, но и знанія имъ современныхъ условій музыкальной драмы, можно «Орестейи» пожелать успѣха, котораго она вполне заслуживаетъ. Музыкальная трилогія С. И. Танъева, во всякомъ случаѣ, произведеніе серьезное и достойное вниманія.

Ник. Финдейзенъ.

Р. S. Въ нашей газетѣ не было еще указано на новинку въ Маріинскомъ театрѣ — занавѣсъ, — къ сожаленію, недостаточно удавшійся по композиціи.

СИМФОНИЧЕСКІЯ СОБРАНІЯ И. Р. М. О.

(1-й вечеръ 21 октября).

Въ 1-мъ собраніи публика наполнила залъ; свободныхъ мѣстъ не было; всѣ съ напряженіемъ ожидали появленія новаго, для Петербурга, дирижера концертовъ нашего музыкальнаго общества. Цѣлый рядъ болѣе или менѣе неудачныхъ, за малымъ исключеніемъ, концертныхъ сезоновъ, заставилъ дирекцію И. Р. М. О. обратиться за границу искать спасителя въ дѣлѣ нашихъ музыкальныхъ наслажденій. Всѣ, повидимому, надѣялись увидѣть такового въ лицѣ извѣстнаго дирижера г. М. К. Эрдмансдѣрфера, которому въ прошломъ № нашего журнала былъ посвященъ обстоятельный очеркъ. Однако, по первому выходу нѣмецкаго капельмейстера трудно предпринять, насколько его миссія удастся; по первому концерту, этого сказать еще нельзя. Г. Эрдмансдѣрферъ — дирижеръ толковый, хорошо понимающій оркестръ, кажется убѣжденный классикъ. Впрочемъ, русская музыка не досуга ея музыкальнымъ воззрѣніямъ; это можно было судить по недостаточно рельефному и блѣдному исполненію прекрасной увертюры «Ночь въ Мадридѣ».

Ни одно изъ исполненныхъ имъ произведеній (кромя только что названной пьесы Глинки, — 5-я симфонія Бетховена, «Ночь въ Лиссабонѣ» С.-Салса, 1-го концерта Листа и уверт.

«Мейстерзингерамъ») не было для насъ новинкой, и ни одно изъ нихъ не было исполнено лучше, нежели мы когда либо слушали. Напротивъ, 5-я симфонія неоднократно толковалась сильнѣе, могучее и болѣе прекрасно. Симфонія, одно изъ вѣчныхъ и могучихъ произведеній Бетховена, была исполнена Э. толково, но безъ увлеченія; геніальный переходъ въ серединѣ финала и весь финалъ, вышелъ блѣднымъ, а переходъ почти безжизненнымъ. Лучше провелъ дирижеръ великолѣпную, мощную и красивую увертюру «Мейстерзингеровъ» — этотъ изумительный контрастъ въ сравненіи съ нѣжнымъ, божественно свѣтлымъ настроеніемъ вступленія къ «Лознгринну».

«Ночь въ Лиссабонѣ», скорѣе пьеса дѣтнихъ концертныхъ программъ и одинаково рисуется почъ какъ въ Лиссабонѣ, такъ и въ Бордо, Ниццѣ и гдѣ угодно. Это просто милая, чисто сработанная пьеска.

Съ 1-мъ концертомъ Листа г. Левинъ выступалъ еще прежде, въ 1892 г., съ дирижеромъ г. Ламурэ. Молодой піанистъ уже теперь является выдающейся музыкальной личностью; помимо превосходной техники, силы и увѣренности, у него большой запасъ художественнаго чутья. При такихъ задаткахъ отъ г. Левина можно ожидать въ будущемъ очень многого.

Какъ новость, отмѣтимъ появленіе въ программѣ концерта (кстати — очень толково составленной) нотъ главныхъ мотивовъ наиболее крупныхъ произведеній концерта.

Г. Эрдмансдѣрферъ имѣлъ солидный успѣхъ.

Р. S. Прослушавъ 2-й концертъ г. Эрдмансдѣрфера, о которомъ скажемъ въ слѣдующемъ №, блѣдное впечатлѣніе 1-го собранія объяснилось неоснованіемъ новаго оркестра; оказалось, что онъ напротивъ не только виртуозъ, но часто смыслящій художникъ.

КВАРТЕТНЫЯ СОБРАНІЯ ИМП. РУС. МУЗ. О.

I.

Въ открывшемъ концертный сезонъ 1-мъ Квартетномъ Собраніи принялъ участіе талантливый, но рѣдко выступающій публично, піанистъ Голлидэй. Имъ была исполнена соната op. 110 Бетховена, правильнѣе — сжатый фортепіанный эскизъ симфоніи или музыкальной драмы. Полная глубокаго чувства, отличающаяся лаконизмомъ мысли, новизною формъ, составляющая замѣчательное цѣлое, она производитъ впечатлѣніе грандіознаго экспромта, мгновенно, безъ малѣйшихъ усилій воли, выливавшася изъ души художника во всей своей полнотѣ и законченности. Ясная, здоровая мелодичность Moderato, смѣняющаяся воздушными, не теряющими опредѣленности очертаній, пассажами; тихіе отголоски торжественной гармоніи; скрытая сила и напряженность ритмическихъ оборотовъ; эпическая простота Allegro molto, окаймляющаго шаловливое въ своей непринужден-

ности, намекающей на Шумановскую своеобразность и одухотворенность ритма, *trio*; мощная, звучная кода; неисходная тоска вступительных тактов *Adagio*; протяжно-вибрирующая скорбная нота; достигающий выразительности слова речитативъ; чудная кантилена *Arioso dolente*, властно охватывающая глубокой, внушающей уважение, меланхолией, безжалостно прерываемая суровой, сухой фугой, которая еще раз уступает мѣсто тоскливымъ, надорванно-замирающимъ отзвукамъ *Arioso*, чтобы вслѣдъ за тѣмъ заглушить память о немъ своими громовыми финальными раскатами, — таково содержаніе этой сонаты, содержаніе, представляющее богатый, роскошный материалъ для исполнителя. Временами звуки фортепьяно являются бѣдными, недостаточными для воплощенія всего величія замысловъ художника и соната звучитъ точно сказка великой души, рассказанная въ тѣсной, темной камеркѣ... Въ исполненіи г. Голлидэя слѣдуетъ отмѣтить рѣдкую въ исполнителяхъ черту, состоящую въ томъ, что пианистъ выдвигаетъ на первый планъ исполняемое произведеніе, оставляя въ тѣни самого себя, свой собственный пианизмъ. Главное достоинство заключалось въ простотѣ, отсутствіи сантиментальности и аффектации. Въ общемъ же соната было исполнена довольно одноцвѣтно, если не совсемъ безцвѣтно, мѣстами — слишкомъ спокойно и холодно. Подобное впечатлѣніе произвелъ бы патетическій монологъ Шекспира, декламируемый во фракѣ, бѣлыхъ перчаткахъ, съ заботой о сохраненіи свѣтской умѣренности жеста и сдержанности мимики. Удачѣе сказался талантъ г. Голлидэя въ двухъ сыгранныхъ сверхъ программы пьесахъ Шопена. Въ нихъ онъ блеснулъ иѣжной, женственной прелестью своего туше, жемчужностью колоратуры, отчетливостью и твердостью бравурныхъ пассажей, художественностью и искренностью экспрессіи.

Гг. Квартетистами съ присущими имъ достоинствами и недостатками были исполнены граціозный *B-dur*'ный квартетъ Гайдна съ патетическимъ *Adagio* и старомоднымъ менуэтомъ, — и прелестный, переполненный чарующей свѣжестью германской поэзіи, 3-й квартетъ Шумана. М.

II.

Во второмъ квартетномъ собраніи И. Р. М. О. (17-го октября) съ обычными стройностью и виртуозностью исполнены были:

1) квартетъ Моцарта (*C-dur*, № 17), въ которомъ среди гладкаго моря беззаботной бла-

гозвучности выдѣляется красотой и богатствомъ гармоніи вступительное *adagio*;

2) *Trio G—moll*, op. 15, А. Рубинштейна, — одно изъ лучшихъ камерныхъ произведеній этого композитора, построенное въ первой и послѣдней частяхъ съ большимъ размахомъ, обладающее въ тѣхъ же частяхъ красотой и даже типичностью темъ¹⁾ и отличающееся сжатостью изложения, столь необычною у Рубинштейна²⁾;

3) квартетъ *F—moll*, op. 95. Бетховена, ни въ какихъ пояснительныхъ словахъ въ своемъ величіи не нуждающийся.

Позволю себѣ сдѣлать здѣсь небольшое общее заключеніе о камерныхъ собраніяхъ И. Р. М. О.

Почему программы собраній повторяются изъ-году-въ-годъ съ астрономическою точностью? Почему въ этихъ программахъ отводится такъ много мѣста — чтобы не употребить болѣе неумѣренного выраженія — историческимъ памятникамъ музыкальнаго искусства, — Гайдну и Моцарту? Почему произведенія позднѣйшихъ направлений, — послѣ Шумана, — столь рѣдко исполняются въ этихъ собраніяхъ? Вѣдь жизнь все время течетъ и развивается! Столь же непрерывно-подвижно и прогрессивно ее отраженіе, — искусство, во всѣхъ его видахъ. Косность — врагъ жизни и искусства, и рабовъ косности они не признаютъ и выбрасываютъ за бортъ... Стыдно Петербургскому квартету, добившись большой стройности исполненія, — стыдно не слѣдить за движеніемъ искусства; недостойно музыкальной просвѣщенности не содѣйствовать музыкальному развитію публики и расширенію ея кругозора.

Далѣе. Почему Петербургское Отдѣленіе И. Р. М. О. въ своихъ камерныхъ собраніяхъ не признаетъ никакихъ инструментовъ, кромѣ струнныхъ и фортепьяно? Зачѣмъ такое добровольное самоограниченіе, зачѣмъ такой ущербъ разнообразію и интересу программъ? Я не говорю уже о полномъ отсутствіи вокальной камерной музыки, удовлетворительные исполнители которой, конечно, существуютъ въ столицѣ, а если бы и не были, то создались бы. Слѣдовало бы, по крайней мѣрѣ, не выходя изъ границъ инструментальной камерной музыки, допустить участіе духовыхъ инструментовъ, — деревянныхъ и мѣдныхъ, — что сдѣлано въ Московскомъ Отдѣленіи уже давно, хотя и въ весьма небольшихъ размѣрахъ. Вѣдь есть много прекрасныхъ камерныхъ произведеній (особен-

¹⁾ Первая тема финальнаго *moderato*.

²⁾ Партію фортепьяно прекрасно исполнилъ И. Левинъ.

но въ нѣмецкой литературѣ), созданныхъ для духовыхъ инструментовъ, — исключительно или въ соучастіи струнныхъ и фортепіано. — Сущимъ вздоромъ представляется дѣлаемое обыкновенно возраженіе, что наша публика, въ противоположность германской, не привыкла и не любитъ такого рода произведеній! Стоитъ лишь припомнить, давно ли у насъ начались камерныя собранія вообще, — дѣло для своего времени тоже непривычное, за успѣшность котораго боялись при его возникновеніи. Однако публика для камерныхъ собраній нашлась, — и въ большомъ количествѣ. Слушатели, съ великимъ наслажденіемъ и интересомъ слѣдящіе за глубокой мыслью титана — Бетховена въ его *Sis—moll* номъ квартетѣ, способны понять любое изъ произведеній указываемаго мною рода. Неужели И. Р. М. О., обладающее большими силами, — въ матеріальномъ и музыкальномъ смыслахъ, — желаетъ предоставить культивированіе такой музыки шуткому и слаботому частному начинанію? Пусть вспомнитъ оно, что самъ Бетховенъ, создавшій самыя великія изъ доселѣ существующихъ произведеній камерной музыки, не ограничивался въ этой области одними лишь струнными инструментами и фортепіано.

И неужели всѣ мои всколѣзъ набросанныя з. б. мысли лишь... тщетныя усилія любви?...

А. Оссовскій.

Концертъ въ пользу вспомогательной кассы музыкальныхъ художниковъ.

Если исторія наградитъ Имп. Вильгельма II прозвищемъ Великаго, то можно безошибочно предсказать, что музыкальный талантъ его въ этомъ будетъ неповиновенъ. Вотъ все, что можно сказать, прослушавъ «Гимнъ Эгиру», исполненный соединенными нѣмецкими хоровыми обществами подъ управленіемъ Л. Ауэра, — произведеніе симпатичное отсутствіемъ столь неприятныхъ въ дилеттантскихъ композиціяхъ претензій, но довольно плоское и грубоватое, оставляющее впечатлѣніе «приблизительной» Марсельезы, съ тѣмъ кѣмъ-либо, не обладающимъ вѣрностью слуха.

Концертъ начался «Торжественной Академической Увертюрой», Брамса, которую, съ точки зрѣнія попытки сочинить Бетховена, нельзя признать особенно удачной. Дѣйствительно, мѣстами приходятъ на память и «*Namensfeier*», и «*Weihe des Hauses*», но въ напомианіяхъ подобнаго рода достоинство пьесы заключаться не можетъ, тѣмъ болѣе если к нимъ присоединяется и напомианіе слащавой «маестозности» произведеній Мендельсона въ вѣрнѣйшемъ жанрѣ. Съ вѣншей стороны увертюра написана хорошо, стройно, звучно, гладко, содержитъ нѣсколько дѣйствительно красивыхъ подробностей, но все такъ, въ общемъ, присущій ей характеръ академическаго

мундира, перенятаго съ чужаго плеча, иного впечатлѣнія, кромѣ скучнаго, на публику произвести не можетъ.

Главнымъ № программы была 6-ая симфонія Чайковскаго, полная глубокихъ красотъ и разнообразія въ своемъ содержаніи. Художественно уравновѣшенные элементы трагизма и жизнерадостнаго веселья достигаютъ въ ней высокой степени выразительности; отраженный въ ея звукахъ образъ автора, меланхолично-задумчиваго, непринужденно и остроумно шутливаго, капризно прерывающаго свои блестящія шутки полной грустной мечтой и окончательно забывающаго о нихъ въ охватившемъ его востаномъ чувствѣ глубокой сосредоточенной скорби, сохраняющей отбѣнокъ мужественности въ наиболѣе страстныхъ порывахъ своихъ, производить неотразимое впечатлѣніе. Насколько свободная жизненность симфоніи Чайковскаго выиграла отъ содѣйствія съ мертвенно-холодной чинностью увертюры Брамса, настолько проиграла отъ содѣйствія съ первой оркестровой сюитой Колюса «Изъ дѣтской жизни». Она прозвучала излишне продолжительной дѣтской болтовней послѣ полной чувства и силы рѣчи художника-мыслителя. Помимо своихъ музыкальныхъ достоинствъ, сюита г. Колюса интересна какъ «знаменіе» наступающей эпохи. Въ недалекомъ время, въ періодъ дѣятельности крупныхъ талантовъ, такимъ пьесамъ предоставлялось ихъ настоящее мѣсто; онѣ оставались тѣмъ, чѣмъ состояли по своему музыкальному содержанію и формамъ, — мелкими, запятными фортепьянными пьесками Телера, когда творческія силы укорачиваются обратно пропорціонально возрастающей способности къ оркестровому колориту, эти мылѣе пустячки подѣзали въ концертную залу, въ симфоническія программы; эти музыкальные карлики облекаются въ роскошную оркестровую мантию... Пьески г. Колюса изящны, оживленны, временами звучатъ хорошо оркестрованными Шуманомъ, оркестровыя краски достигаютъ временами акварельной нѣжности и прозрачности; въ видѣ *entremets* среди серьезныхъ произведеній ихъ пріятно послушать.

Всѣ эти произведенія были увлекательно и выразительно продиржированы Л. Ауэромъ, который удостоился несравненно большихъ овацій за артистическое исполненіе скрипичнаго концерта Бетховена, произведенія старѣющагося, но все еще прекраснаго и временами захватывающаго. Объ исполненіе г. Ауэра говорить излишне, замѣчу только, что могуществу даже одной вѣншей красоты звука его скрипки, красоты, держащей въ обаяніи всю залу, могутъ позавидовать наиболѣе прославленные итальянскіе пѣвцы. П.

Концертъ піанистовъ К. И. Игумнова, Ѳ. Ѳ. Кенемана и І. А. Левина

(состязавшихся на конкурсѣ имени А. Г. Рубинштейна въ Берлинѣ, въ августѣ 1895 г.)

Гг. концертаты, ученики Московской консерваторіи, доказали, что ихъ *alma mater*, подъ

энергичнымъ и просвѣщеннымъ руководствомъ В. И. Сафонова, горячо преданнаго своему дѣлу, совершенно очнулась отъ летаргическаго сна, овладѣвающимъ было его послѣ смерти Н. Рубинштейна, и нынѣ по фортепیانному классу стоитъ выше Петербургской и заграничныхъ консерваторій.

Такъ какъ гг. Левинъ, Игумновъ и Кенеманъ едва только сошли еще со школьной скамьи, то, понятно, ихъ концертъ 15 октября далъ мало минутъ полнаго художественнаго наслажденія, которымъ обыкновенно дарятъ слушателей лишь окончательно сложившіеся артисты. — Наибольшею законченностью техники и наибольшею красотою тона отличается Г. Левинъ, получившій премію на Берлинскомъ конкурсѣ. Въ его исполненіи много увлеченія и непосредственности, но мало *статмоси*, — способности уловить и передать духъ исполняемаго произведенія; поэтому, онъ долженъ быть названъ пианистомъ *темперамента*, а эта послѣдняя особенность всегда подкупающе дѣйствуетъ на слушателя. — Его собратъ, К. Игумновъ, награжденный на конкурсѣ почетнымъ отзывомъ и обладающій также красивымъ, но нѣсколько сухимъ ударомъ, — при солидной и чистой technikѣ, выказалъ много серьезности, вдумчивости и сосредоточенности въ игрѣ, которой вредитъ только недостатокъ свободы и непринужденности. Онъ будетъ, несомнѣнно, убѣжденнымъ и развитымъ художникомъ; уже и теперь каждую данную школу музыки г. Игумновъ передаетъ, по возможности, съ соответствующей ей манерою, — у него есть стиль. Намъ думается, — если г. Левинъ, съ его нервнымъ талантомъ будетъ собирать обильную дань восторговъ у большой публики, то г. Игумновъ всегда найдетъ вѣрную оцѣнку и глубокое уваженіе своему дарованію у немногочисленныхъ посѣтителей концертвъ, приближающихся по своему характеру къ камернымъ собраніямъ.

О. Кенеманъ — пианистъ, какихъ нынѣ много, и производитъ впечатлѣніе музыканта, не способнаго уже пойти дальше въ своемъ развитіи.

Р. С. Только лица, присутствовавшія на концертѣ, могутъ представить себѣ, до чего тягостно и удручающе слушаніе (подрядъ) трехъ концертвъ Рубинштейна для фортепیانно (F—dur, G—dur и Es—dur). Сколько здѣсь пустого и бессмысленнаго переливанія звуковъ! Какая утомительная шаблонность композицій!

О, музыка пианистовъ, а не музыка музыкантовъ!

А. В. О.

Камиль Эверарди.

(Къ 25-лѣтнему юбилею его педагогической дѣятельности. 1870—1895).

12-го ноября въ Кіевѣ предстоитъ празднованіе 25-лѣтняго юбилея профессора музыкальнаго училища Кіевского Отд. Импер. Русскаго Музыкальнаго Общества — Камилла Эверарди, нѣкогда славнаго артиста итальянской оперы, восхищавшаго всехъ европейскихъ меломановъ.

Подобно многимъ талантливымъ иностранцамъ (Сарти, Кавось Гензельтъ, Направникъ, Палечекъ, и др.) Эверарди посвятилъ значительную часть своей жизни на пользу музыкальнаго дѣла въ Россіи, а потому юбилейное празднество является вполне справедливою данью его трудовъ. Одинъ изъ замѣчательныхъ въ 50-хъ и 60-хъ гг. пѣвцовъ итальянской оперы, артистъ въ душѣ и на дѣлѣ, цѣлымъ рядомъ исполненныхъ имъ ролей доказавшій несомнѣнный и крупный талантъ, Эверарди уже въ 1870 году, неоставляя итальянской труппы, посвятилъ себя профессорской дѣятельности, на которую онъ, вскорѣ и совершенно перешелъ. Осенью нынѣшняго года его педагогической дѣятельности истекаетъ 25-лѣтіе, которое застанетъ его въ Кіевѣ. Многочисленные ученики, чествованіи-артисты и публика собираются чествовать этотъ юбилей, обойти который молчаніемъ мы считали бы чрезвычайно не деликатностью.

Камиль Франсуа Эвараръ (по театру Эверарди), бельгіецъ по происхожденію, родился 15 ноября 1825 г. въ городѣ Dinant. Съ дѣтскаго возраста онъ выказывалъ несомнѣнную склонность къ музыкѣ. Однако въ теченіи всей своей юности Эверарди былъ слишкомъ отдаленъ отъ любимаго имъ искусства. Восемь лѣтъ онъ учился въ гимназій, блестяще окончивъ которую, онъ 17-ти лѣтъ долженъ былъ поступить въ Льежскую Ecole de mines. Въ это время ему удалось познакомиться съ профессоромъ тамошней консерваторіи Дюпономъ, который, съ помощью директора ея, опредѣлилъ Э. въ классъ проф. Gerally. Богатые задатки и успѣшное обученіе принудили будущаго артиста предпочесть поприще горнаго инженера музыкально-артистической дѣятельности. За Gerally Э. отправился въ Парижъ, на правительственную стипендію, гдѣ онъ занимался со многими профессорами, кончивъ консерваторію съ первымъ призомъ (premier prix de Paris) въ 1846 году. Обстоятельства заставили его черезъ нѣкоторое время уѣхать въ Италію, гдѣ Э. бралъ уроки у Rossi и Mazzini а затѣмъ, вскорѣ, и дебютировалъ въ неапольскомъ S. Carlo въ оперѣ «Nabuco» Верди. Послѣ 3-хъ лѣтняго участія въ томъ же театрѣ и «Theatro Nuovo», Э. въ 1851 г. отправился въ Миланъ къ проф. Ламперти.

Мало по малу слава о Э. распространяется; послѣ исполненія въ разныхъ итальянскихъ театрахъ, Камилло Эверарди въ 1852 г. получаетъ ангажементъ въ Вѣну, гдѣ онъ съ 1867 г. выступалъ ежегодно. Здѣсь онъ блестяще исполнилъ моцартовскаго Леопольдо. Въ теченіи этого же періода онъ участвовалъ и во мно-

гихъ лучшихъ европейскихъ театрахъ (Ли-
вorno, Флоренція, Венеція, Парижъ, Брюссель,
Будапешть). Въ 1857 году, по рекомендаціи
Лаблана, Э. былъ приглашенъ директоромъ
Геденовымъ въ Петербургъ. Здѣсь онъ мало
по малу все болѣе и болѣе привлекалъ на
свою сторону симпатіи публики. Многія роли
чрезвычайно ему удавались; тонкая, обду-
манная игра, прекрасная школа и въ высшей
степени добросовѣстное отношеніе къ искус-
ству все это дѣлало его артистическимъ та-
лантомъ исключительнымъ. Э. сталъ европей-
ской знаменитостью. Участвуя постоянно въ
петербургской итальянской труппѣ, Э. кромѣ
того съ большимъ успѣхомъ выступалъ (во
время здѣшнихъ вакацій) въ Лондонѣ, Барце-
лонѣ, Мадридѣ и т. д.

Какъ уже было упомянуто выше, въ 1870
году, по инициативѣ великой княгини Елены
Павловны, Э. былъ приглашенъ директоромъ
въ Петербургскую консерваторію. Въ 1874 г.
онъ совершенно оставилъ сценическую карье-
ру, еще въ полной силѣ таланта, и преданъ
педагогикѣ. Въ 1888 г., вслѣдствіе недоразумѣ-
нія съ покойнымъ А. Г. Рубинштейномъ, Э.
вышелъ изъ консерваторіи и черезъ 2 года
былъ приглашенъ въ Кіевъ, гдѣ находится и
понынѣ.

Вотъ самое краткое curriculum vitae по-
чтеннаго юбиляра. Замѣтимъ, кстати, что сре-
ди ученицъ или пользовавшихся совѣтами Эве-
рарди находятся такія имена, какъ г-жи: Пав-
ловская, Глинекая-Фалькманъ, Дейша-Сіонни-
кая, Славина и гг. Стравинскій, Тартаковъ,
Лодій, Алениковъ, Мейборода и мн. др.

Дѣятельность Камилло Эверарди очень по-
чтенна и мы присоединяемъ свой голосъ въ
хоръ общихъ поздравленій.

А. ЗАРЖИЦКІЙ.

(некрологъ).

¹/₁₃ Октября въ Варшавѣ скончался одинъ изъ
видныхъ польскихъ музыкальных дѣятелей — ди-
ректоръ Варшавскаго Музык. Общ. — Александръ
Заржицкій, талантливый пианистъ и композиторъ.
Заржицкій родился въ Львовѣ, въ 1834 г.
музыкальное образование онъ получилъ подъ
руководствомъ проф. Фіаля, затѣмъ, по окончаніи
школы, уѣхалъ въ Парижъ, гдѣ занимался подъ
руководствомъ извѣстнаго профессора Ребера. Его
первый концертъ въ 1860 г. въ Парижѣ имѣлъ
большой успѣхъ, а артистическія поѣздки по Гер-
маніи поставили З. сразу на твердую почву; вер-
нувшись въ Варшаву онъ былъ назначенъ дирек-
торомъ тамошней Консерваторіи.

Какъ композиторъ Заржицкій обладалъ талан-
томъ; его произведенія, по отзывамъ польскихъ
критиковъ, полны поэзіи и отличались той же
глубиной чувства, которой онъ ознаменовался и
какъ виртуозъ.

Въ концѣ 80-хъ годовъ—З. выступилъ съ успѣ-
хомъ въ Петербургѣ, въ одномъ изъ симфони-
ческихъ собраній Импер. Русскаго Музыкальнаго
Общества.

Г.



— «Тристанъ и Изольда». Рихарда Вагнера.
Переводъ В. Чешихина. Полное и упро-
щенное изданіе для пѣнія съ ф. п.—Для
Россійской Имперіи изданіе и собствен-
ность П. Нельднера въ Ригѣ.

— «Тристанъ и Изольда». Драма въ 3 д.
Р. Вагнера. Переводъ В. Чешихина (Ли-
бретто). Рига. П. Нельднеръ 1894 г.

Настоящее изданіе, какъ все преслѣдуемое ху-
дожественныя цѣли и, вслѣдствіе того, сопряженное
по большей части съ извѣстнымъ рискомъ, прино-
ситъ несомнѣнную честь своему издателю. Прибли-
зительное понятіе о степени риска можно составить,
принявъ во вниманіе условія появленія изданія и
обычныя качественныя и количественныя размѣры
спроса на нашемъ музыкальномъ рынкѣ. Опера Ваг-
нера на русскихъ сценахъ не исполняется и русской
публикѣ, за единичными исключеніями, незнакома;
если же и знакома, то только по наслышкѣ и при-
томъ далеко не съ положительной стороны. Круп-
ныя же музыкальныя изданія, тѣмъ болѣе не при-
наровленные къ случаю, расходятся у насъ доволь-
но туго, такъ какъ покупаются преимущественно
вещи знакомыя, слышанныя, понравившіеся от-
рывки изъ оперъ и т. д. Интересъ къ чему либо не-
исполненному, нераспространенному, хотя бы и со-
ставившему себѣ имя, однимъ словомъ *самостоя-*
тельный интересъ къ музыкальному произведенію,
въ широкомъ кругу публики развитъ довольно сла-
бо. Кромѣ того, предполагая наличность подобнаго
интереса, для лицъ знакомыхъ съ нѣмецкимъ язы-
комъ русское изданіе не можетъ имѣть особаго зна-
ченія. Но для невладѣющихъ таковымъ или неже-
лающихъ расширять свой художественный кругозоръ
цѣною извѣстныхъ успѣловъ, настоящій перево-
дъ устраняетъ препятствіе къ ознакомленію съ
произведеніемъ Вагнера и тѣмъ облегчаетъ возмож-
ность популяризаціи его. Последняя же является
какъ нельзя болѣе своевременной въ виду приоб-
рѣтеннаго Вагнеромъ значенія на западѣ, въ виду все
большей и большей влности, охватывающей нашу
музыкальную жизнь вообще,—и, наконецъ, въ виду

тѣхъ отношеній, которыя могутъ возникнуть и возникать между творчествомъ Вагнера и дѣятельностью современныхъ русскихъ музыкантовъ.

Паданіе либретто снабжено весьма содержательнымъ предисловіемъ излагающимъ съ достаточной подробностью и ясностью исторію легенды, сюжетъ и идею драмы, особенности ея вообще и въ частности, біографическія подробности, касающіяся «Тристана» и нѣсколько словъ о значеніи его для русскаго искусства.

Въ клавираусцугъ въ точности переведены на русск. яз. вѣдъ подробныя указанія темпа и нюансировки.

Слѣдуетъ пожелать, чтобы пѣль изданія и перевода осуществилась и русская публика поближе познакомилась съ этимъ интереснымъ и оригинальнымъ произведеніемъ, тѣмъ болѣе, что довольно распространенный взглядъ на «Тристана и Изольду», какъ на изложенную въ образахъ философію пессимизма, является слишкомъ поверхностнымъ и одностороннимъ. Прежде всего это — поэтическое произведеніе. Поэзія же не можетъ събѣснаться или вытѣсниться наличностью философской идеи. Напротивъ того, послѣдняя, въ настоящемъ случаѣ, придаетъ глубокую оригинальность и своеобразную красоту произведенію. Она составляетъ главную новизну замысла въ истолкованіи исторіи несчастной любви прародителей Паоло и Франчески, Ромео и Джульетты. Рокъ, въ видѣ всевозможныхъ препятствій, обусловившихъ катастрофу въ исторіи послѣднихъ, ступевывается въ драмѣ Вагнера и образы злопозудныхъ Брангены, Марка и Мелота блѣднѣютъ и утрачиваютъ свое вѣшне-роковое значеніе предъ тѣмъ томительно-напряженнымъ сладострастіемъ смерти, сладострастіемъ, не удовлетворимымъ возможностью тѣлеснаго сближенія, превозмогающимъ жажду жизни и человѣческаго счастья, предъ тѣмъ неодолимымъ стремленіемъ къ соединенію въ небытіи, которое составляетъ сущность драмы.

Что до музыки, этой роскошной звуковой поэмы огненнаго отчаянья, безпредѣльной, изступленной тоэки, властныхъ и мучительныхъ порывовъ страсти и мистически-величественнаго покоя смерти, то, если общанныя гастролы Гамбургской труппы состоятся, мы будемъ имѣть поводъ поговорить о ней съ дожной подробностью и обстоятельностью.

Въ виду того, что авторъ перевода «Тристана» принадлежитъ къ числу сотрудниковъ нашего изданія, Редакція не сочла уместнымъ помѣщать подробнаго разбора достоинствъ или недостатковъ его перевода. *Ред.*



МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦИИ.

Рига. (Отъ нашего корреспондента). Музыкальный сезонъ у насъ въ полномъ разгарѣ: 21-го и 24-го давала концерты г-жа Зембрихъ; нѣсколько концертовъ далъ очень цѣнный здѣсь пианиста г. Сливинскій. Зембрихъ мы не слышали, но «прощальный» концертъ Сливинскаго, 27 октября, въ залѣ Ремесленнаго Общества, посѣтили. — Съ величайшимъ удовольствіемъ можно отмѣнить быстрый и замѣчательный ростъ этого, бесспорно художественнаго, дарованія. Это дарованіе не широко — въ индивидуальности пианиста сразу можно уловить извѣстныя границы, въ кругу которыхъ онъ дѣйствуетъ съ полнымъ успѣхомъ, — но дарованіе это глубоко: есть интимныя детали въ композиціяхъ, которыя удаются именно Сливинскому и только ему. По прежнему, талантъ г. Сливинскаго недостаточно отчетливъ для передачи Бетховена; на указанномъ концертѣ онъ довольно безцвѣтно сыгралъ сонату As-dur, op. 110, мозаичную по самой архитектурѣ, съ рѣзкими поворотами модуляціи и ритма, символизирующими рѣзкость переходовъ отъ суроваго порыва къ полному изнеможенію (въ заключительной фугѣ есть даже помѣтка Бетховена: *ermattet klingend*); эту мощную рѣзкость, разеуюдность мужественно-зрѣлой (предпослѣдней) сонатѣ Бетховена Сливинскій позатушевывалъ, придавъ сонатѣ, вмѣсто ея интересной тевтонской жесткости, оттънокъ собственной, славянской задумчивости. Менѣе глубокие и рѣзкіе контрасты настроеній въ музыкальныхъ пѣсахъ, выражаемые не столько композиторскимъ искусствомъ, сколько виртуозно-техническими средствами, Сливинскому болѣе удаются: яркой смѣлой «тѣней и лучей» (*lueurs et tenebres*, какъ говорятъ французы) Сливинскій достигъ въ передачѣ «Симфоническихъ этюдовъ» Шумана, изъ которыхъ, по мастерству полифонической передачи особенно выдѣлился предпослѣдній этюдъ, выдержанный въ стилѣ дѣтца.

Истинная сфера самостоятельнаго и вдохновеннаго творчества Сливинскаго, какъ это теперь окончательно выяснилось для насъ, — композиціи Шопена. За послѣдніе сезоны пианистъ, какъ будто, нашелъ тотъ стилъ, которымъ надо исполнять этого композитора; объясняется это тѣмъ, что, ставъ зрѣлѣе, Сливинскій глубже проникъ въ настроеніе композитора и совершенно освоился съ послѣднимъ. Безукоризненная чистота игры, мучительная деликатность и аккуратность, характерезующая вѣхъ учениковъ Лешетичскаго, а также изысканная тонкость слуха, позволяющая пианисту произвольно мѣнять эффекты туше и звуковой окраски фортепианнаго тона (что уже составляетъ специальное достоинство Сливинскаго) — эти качества очень цѣны для передачи первѣйшаго и женственнѣйшаго изъ музыкантовъ 19 вѣка, Шопена. Благодаря имъ, Сливинскій, въ указанномъ концертѣ, сумѣлъ похитору Шопена (№ 2, op. 27) придать оттънокъ сладостной истомы — голубовато-лунный колоритъ, выражаясь языкомъ «декадентовъ»; выражаясь тѣмъ же символическимъ языкомъ, въ жизнерадостномъ тембрѣ, какимъ былъ переданъ шопеновскій этюдъ (op. 25, № 2) былъ «зеленый шумъ», весенній шумъ», а въ

сыгранномъ на *bis* четвертомъ Скерцо Шопена мелодическіе пассажи, смѣняющіе хорально-образные вогаасы гармоническаго характера, буквально журчали—прозрачные, какъ искристыя капельки воды,—такъ что понятно выразилась идея композиціи: мрачное раздумье челоѣка на донѣ всепримирающей «равнодушнѣй» природы!... Изъ послѣдней части программъ, состоявшей изъ вещей исключительно виртуознаго характера, намъ особенно понравился извѣстный вальсъ Шуберта-Листа (*Soirée de Vienne* № 6) удивительной детальностью передачи, тонкостью, чуждой великой погоны за виѣшнимъ эффектомъ; въ этой передачі было боѣе искренней, трогательной въ ея наивности, дѣтской веселости, чѣмъ бойкаго салонно-женственнаго кокетства, съ какимъ передаетъ этотъ вальсъ, напримѣръ, Грюнфельдъ. Изъ сказаннаго явствуютъ, конечно, и недостатки Сливинскаго—изысканно утонченнѣй, салонно-тепличный характеръ его дарованія едва ли будетъ когда-нибудь импонировать критикъ и публикѣ въ такой мѣрѣ, какъ импонировали ей титаны врсдѣ Листа, Рубинштейна или хотя бы атлеты вродѣ д'Альбера и Рейзенауэра. Зато надо отдать справедливость и заслугамъ этого пианиста: интимность и задушевность передачі Сливинскаго порою такъ тонка, что доброжелатель—музыкантъ, слушающій пианиста, начинаетъ сожалѣть—зачѣмъ расточаетъ пианистъ такъ щедро свои перлы передъ толпою, возстающей съ осанкою басеннаго «пѣтуха» передъ «жемчужнымъ зерномъ»? Передача Шопена г. Сливинскимъ такъ детальна, нервна и вмѣстѣ мужественно-зрѣла, что порою, замечавшіеся подъ звуки Шопеновскаго вальса или нокторна, невольно подумаешь: да, когда истинный художникъ бываетъ изященъ, то онъ граціознѣе женщины, и когда бываетъ мягокъ—то онъ нѣжнѣе ребенка!... Какъ бы то ни было, если большая публика едва ли вникаетъ въ тонкости музыкальной индивидуальности Сливинскаго, то все же смутно предчувствуется ея значительность, какъ это доказываетъ солидный виѣшний успѣхъ пианиста.

Всев. Чешихинъ

Одесса. (Отъ нашего корреспондента).

Одесса. (Отъ нашего корреспондента). Одесса которую принято считать однимъ изъ крупнѣйшихъ музыкальных центровъ на Югѣ Россіи, далеко, однако, не стоитъ на высотѣ своего положенія и уступаетъ въ этомъ отношеніи во многомъ Петербургу и Москвѣ. Это объясняется почти полнѣйшемъ отсутствіемъ у насъ передовыхъ музыкальных дѣятелей, а также условіями мѣстной общественной жизни и индифферентностью мѣстной прессы къ музыкальному вопросу во всѣхъ его проявленіяхъ. Для интеллигентнаго одессита музыка составляетъ необходимость, но вмѣстѣ съ тѣмъ для него безразлично какова-бы ни была эта музыка, ибо онъ не имѣетъ на нее никакихъ опредѣленныхъ взглядовъ: сегодня онъ слушаетъ оперу, завтра оперетку, послѣзавтра каскадную пѣвицу или какого-нибудь концертанта и поднаково восхищается всѣмъ имъ, не дѣлая между ними никакого индивидуальнаго различія, а если онъ иногда и проводитъ между ними параллель, то не по своему убѣжденію, а по рекламамъ, предшествовавшимъ ихъ появленію или газетнымъ отзывамъ; интенсивность и сила его музыкальной эстетики также не велики, Одесситъ лучше будетъ пятнадцать разъ слушать «Фауста» или же другую какую-либо оперу, съ которой онъ знакомъ детально въ томъ отношеніи, что знаетъ на какомъ словѣ и какой аріи начнется *crescendo* или *forte* и можетъ поддѣвать всѣ мо-

тивы,—чѣмъ оперу, которая составляетъ новинку или же, по чисто антрепренерскимъ соображеніемъ, идетъ рѣдко.

Муниципальныя отношенія къ музыкѣ таковы же: наша Городская Управа, сдавая театръ, совсѣмъ не интересуется тѣмъ, что тамъ ставится, какъ ставится и при какихъ условіяхъ—результатомъ чего является слѣдующій парадоксъ: нашъ театръ служить орудіемъ его антрепренеру для возсозданія своего антрепренерскаго благосостоянія, а отнюдь не общественнымъ воспитательнымъ учрежденіемъ вмѣстѣ съ тѣмъ *общедоступнымъ*, а не доступнымъ исключительно знакомымъ кассира или антрепренера или боѣе или менѣе вліятельнымъ и привилегированнымъ классамъ нашего общества.

Что же касается нашей прессы, то она тягнетъ съ нашимъ обывателемъ и муниципалитетомъ въ унисонъ; не смотря на то, что у насъ существуютъ 3 ежедневныя русскія газеты, одна нѣмецкая и одинъ ежедѣльный журналъ, у насъ почти не имѣется ни одного спеціального музыкальнаго критика и рецензента, на котораго можно было бы указать какъ на примѣрнаго, безпристрастнаго и понимающаго; ни въ одной изъ газетъ нельзя встрѣтить дѣльно и осмысленно написанной рецензіи, изъ которой артистъ могъ бы понять, что отъ него требуется, каковы его промахи и недостатки или достоинства. Мало того, хроникеры и репортеры и тѣ у насъ пишутъ музыкальныя рецензіи, не только не имѣя никакого критеріума, но даже никакого понятія о томъ, что они пишутъ. Въ этомъ отношеніи счастливое исключеніе составляютъ «Одесскія Новости» и «Odessaer Zeitung», гдѣ появляются иногда обстоятельно написанныя рецензіи; въ первой газетѣ очень и очень рѣдко, и то онѣ принадлежатъ перу рецензента *par excellence* любителя, а не *par profession*, а во второй изъ указанныхъ газетъ гораздо чаще, ибо музыкальнымъ отдѣломъ въ ней завѣдуетъ г. Бахманъ, челоѣкъ съ довольно солиднымъ музыкальнымъ образованіемъ—таковы въ общихъ чертахъ контуры нашей музыкальной жизни.

Текущій музыкальный сезонъ у насъ начался 4 октября первымъ симфоническимъ собраніемъ одесскаго отдѣленія Импер. Русск. Музыкальнаго Общества. Кетати два три слова о симфоническихъ собраніяхъ названнаго Общества вообще и въ Одессѣ въ частности. Симфоническія собранія въ своей широкой, разнообразной и блестящей программѣ завоевали всеобщія симпатіи не только на нашемъ сѣверѣ, а рѣшительно во всѣхъ гдѣ были умѣло поставлены, ибо они явились настолько крупнымъ и многозначущимъ событіемъ въ русской музыкальной жизни, что не могли не оставить глубокихъ и плодотворныхъ слѣдовъ въ нашемъ музыкальномъ образованіи.

Не то совсѣмъ въ Одессѣ;—здѣсь собранія эти существенной пользы не приносятъ, ибо являются какими-то неожиданными, безъ предвзятой и выработанной программы, какъ въ отношеніи исполнителей и участниковъ, такъ и въ отношеніи исполняемаго; правда, существовали попытки пзмѣнить ненормальную постановку этого вопроса, но онѣ не увѣнчались желаемиымъ успѣхомъ.

Въ первомъ симфоническомъ собраніи выступилъ г. Левинъ, получившій недавно рубинштейновскую премію фортепіанной игры. Въ отношеніи техники и умѣнья играть игра г. Левина не оставляетъ желать ничего лучшаго; виѣшний мѣръ игранныхъ имъ пѣсней схваченъ какъ нельзя лучше и разработка его со стороны пианиста тщательная и детальная; что

касается внутренней стороны, стороны чувственной, то въ игрѣ г. Левина замѣтны нѣкоторые промахи съ которыми приходится считаться¹⁾. Припавшій въ этомъ собраніи участіе городской оркестръ подъ управленіемъ г. Прибика между прочими № программы исполнилъ особенно тщательно «Зорагайду» Свендсена и симфонію Мендельсона.

12 октября въ помѣщеніи—музыкальныхъ классовъ общества состоялся концертъ Гермины Биберъ (пianistki) который, какъ и всѣ подобныя концерты, привлекъ очень мало публики, меньше всего интересующейся этимъ видомъ музыки.

Молодая концертантка хотя и обнаружила нѣкоторыя задатки музыкальнаго будущаго, но задатки эти, будучи характерны въ общемъ, не носятъ, однако, ничего опредѣленнаго въ частности; тѣмъ не менѣе г-жѣ Биберъ удалось щегольнуть своимъ мягкимъ туше въ «Libestraum» Ф. Листа и ритмичностью и отдѣлкой въ «Man lebt nur ein Mal» Штрауссъ—Таузига.

Оперный сезонъ открылся у насъ итальянской оперой при слѣдующемъ составѣ труппы; сопрано—Марія Савелли, Аннита Мучіосъ, Бароне Анкта и Фанни Торизелла; Меццо—сопрано—контральто—Гверина Фабри, Де-Татіани, Марія Кванин; тенора—Дюро, Пандольфини, Нанети, Госсати; басы—Танцини, Росси, Траваллини, Белюзи; компримари и вторыя роли—г-жи—де-Сандри, Миланова, Усатова и гг. Винденцо, Каратыгинъ, Ръзниковъ, Иссаровъ, Табеллини.

Оркестръ состоитъ изъ 50 человекъ подъ управленіемъ г. Прибика, и хоръ изъ 55 человекъ подъ управленіемъ г. Каваллини.

Для открытія сезона 10 октября шла оп. «Отелло», Верди. Въ роли Отелло выступилъ, дебютировавшій у насъ уже въ прошлѣмъ году, г. Дюро, которому, при свойственной ему манерѣ брать одни лишь верхи, далеко не слѣдовало выступать въ такой отвѣтственной роли, которая требуетъ отъ тенора большихъ голосовыхъ средствъ и много силы и игры. Г-жа Аннита Муніосъ, исполнявшая роль Дездемоны, успѣла выказать свое довольно пріятное и красивое сопрано, матовое, однако, когда ей приходится брать ноты нижняго регистра; что же касается ея манеры пѣть, то по первымъ дебютамъ очень трудно судить. Не дуренъ былъ г. Скотти въ роли Яго, обладающій дюжимъ баритономъ, слегка выбрирующимъ и нѣсколько рѣзкимъ въ верхнихъ нотахъ. Сценическая же постановка этой оперы и распределение ролей заставляютъ уже на первыхъ порахъ желать много лучшаго.

Для второго спектакля въ Городскомъ театрѣ (въ которомъ именно и идетъ итал. опера) даны были «Пуритане» Беллини, въ которой выступили г-жи Торизелла и Сандро и гг. Праваллини, Борги и Россати. Наибольшій успѣхъ выпалъ на долю г-жи Торизелла, обладающей небольшимъ, но очень симпатичнымъ колоратурнымъ сопрано и г. Траваллини мягкаго баса tenoroso-cantato.

Что касается гг. Борги и Россати, то они просто казались намъ жалкими, такъ двусмысленно пѣли они

свои партіи. Это повторилось и въ «Баль-Маскарадъ» Верди, шедшемъ вслѣдъ за «Пуританами».

Г-жа Муніосъ въ роли Амелии и г. Дюро—графъ на сей разъ были довольно хороши; послѣдній, желая очевидно загладить дурное впечатлѣніе своего перваго выхода, бралъ ноты полной грудью и имѣлъ въ г-жѣ Муніосъ хорошую партнершу.

Въ шедшемъ въ слѣдующіе два раза подрядъ «Фаустъ» особенно шумный успѣхъ имѣлъ г. Пандольфини—Мефистофель, выказавшій своимъ пѣніемъ глубокое пониманіе своей роли. Объ остальныхъ артистахъ заисключеніемъ г-жѣ Кванин и Сандро, въ интересахъ которыхъ лучше умолчать, я дамъ въ моей слѣдующей корреспонденціи подробный обзоръ, послѣ нѣсколькихъ дебютовъ ихъ.

Въ заключеніе сообщу, что умѣтнаго преподавателя теоріи музыки г. П. А. Авдѣнко явилась идея издать на 1896 г. «Одесскій Музыкальный Календарь», но такъ какъ такое специальное заглавіе ограничило-бы кругъ подписчиковъ его, то календарь выйдетъ подъ заглавіемъ «Одесскій Карманный Календарь» съ сохраненіемъ однако музыкальнаго отдѣла, программа котораго слѣдующая: Диапазонъ голосовъ и инструментовъ. Таблица тоновъ. Музыкальная хронологія. Транспонировка нотъ. Метрономизація. Перечень русскихъ композиторовъ. Перечень русскихъ оперъ. Оркестръ городского театра. Одесса въ музыкально-педагогическомъ отношеніи. Музыкальное творчество въ Одессѣ. Авторъ «Марсельезы». Театральныя агентства.—Все это трудъ компилятивный за исключеніемъ статьи «Метрономизація», которая принадлежитъ перу г. Прибика, талантливаго дирижера оркестромъ нашего городского театра.

С. Зусманъ.

Тифлисъ. (Отъ нашего корреспондента). Наше оперное товарищество подъ режиссерствомъ г. Позднышева и антрепренерствомъ все того-же г. Форкати открыло свои дѣйствія 17-го сентября постановкой «Аиды». Новостей пока никакихъ не ставилось, но общено таковыхъ четыре или пять. Составъ труппы не важный, при чемъ женскій персоналъ значительно лучше мужскаго. Изъ перваго пользуются симпатіями слѣдующія: Г-жа Маршадъ—лирич. сопрано, довольно сильное въ верхнемъ регистрѣ и нѣсколько слабое въ среднемъ и низкомъ; тембръ мягкій, голосъ сочный и гибкій; пѣвица поетъ очень музыкально, но держится на сценѣ иногда черезчуръ свободно, такъ что подчасъ манеры у нея переходятъ въ опереточныя. Г-жа Энквистъ—драматическое сопрано,—обладаетъ голосомъ сильнымъ, звучнымъ и ровнымъ во всѣхъ регистрахъ и въ драматическомъ отношеніи вполне удовлетворительна для нашей сцены. Г-жа Соколовская—начинающая пѣвица; голосъ у нея сопрано; драматическое—по силѣ и лирическое—по мягкости тембра и округленности звука, какъ у Г-жи Ферри-Джермано—весьма понятно, что она блещетъ постановкой голоса; жаль только, что г-жа Соколовская не умѣетъ держать себя на сценѣ и несоответственной игрой портить впечатлѣніе. Г-жа Викторова, обладательница большого голоса, контральто, поетъ съ душой и умѣло, но съ нѣкоторой аффектаціей и съ переигрываніемъ, что сильно тормозитъ ея успѣхи. Остальные артистки пока ничѣмъ себя не зарекомендовали. Таковъ женскій персоналъ. Что касается мужскаго персонала, то трупповъ совсемъ почти нѣтъ, т. е. съ голосомъ однимъ только г. Сикачинскій, но и тотъ съ голосомъ маленькимъ и не сильнымъ, хотя очень пріятнаго тембра и

¹⁾ Въ данномъ случаѣ Ред. не вполне согласна съ мнѣніемъ своего корреспондента. Во всѣхъ петербургскихъ концертахъ, въ которыхъ г. Левинъ выступилъ вскорѣ послѣ своего пріѣзда изъ Одессы, молодой pianistka оказалась исполнителемъ выходящимъ изъ ряда вонъ—не только по технику, но даже по пониманію исполняемыхъ имъ произведеній отъ Россіи и иностранныхъ странъ. Прим. Ред.

для лирических ролей вполне пригоднымъ. Но когда ему приходится пѣть Радамеса или Элеазара то его поуги стать драматическимъ теноромъ немного даже смѣшны.—Есть у насъ г. Девикльеръ—идеальный артистъ, но, увы! со слабымъ голосомъ и притомъ съ большой склонностью къ детонированію, что, конечно, не искупается въ оперѣ его чудной, разумной игрой. Г. Брушевскій—внѣ всякой критики; ня голосомъ, ни внѣшностью, ни маперами онъ совершенно не соответствуетъ *тенорозымъ* ролямъ, да и вообще артистической карьерѣ. Баритонъ г. Кругловъ поетъ каждый вечеръ и пожинаетъ лавры; это свидѣтельствуетъ, что у него голосовыя данныя есть и что онъ ими умѣетъ пользоваться во вкусѣ публички. Изъ басовъ иногда пѣвють успѣхъ г. Островидовъ. Хоръ и оркестръ наши обыкновенные, слегка обновленные и дополненные арфой, но въ рукахъ талантливаго дирижера Труффи обѣщаютъ дать эстетическихъ наслажденій нѣсколько больше прошлаго года.

Репертуаръ заграничный; объ отечественной музыкѣ—слабые намеки: разъ два поставили «Онгина», разъ «Жизнь за Царя», по поводу 50-лѣтняго юбилея, 20-го сентября, постановки въ Тифлисѣ перваго русскаго спектакля, разъ исполнили «Русалку»—вотъ и все.

Составъ нашей музыкальной школы при О. П. Р. М. О. нѣсколько измѣнился и оживился. Вышли преподаватели фортепианной игры: гг. Львовичей, Бресманъ, препод. пѣнія г. Коммиссаревскій и игры на скрипкѣ г. Колчина; послѣдній приглашенъ въ оркестръ Импер. Московск. оперы. По распоряженію заботливаго директора названной школы, Н. С. Кленовскаго, почти все освободившіяся мѣста уже замѣнены новыми лицами; такъ по классу фортепиано приглашены Н. Д. Николаевъ, имѣющій золотую медаль, дипломъ Сп.-Б. консерв. и премію имени А. Рубинштейна за блестящее окончаніе экзаменовъ консерв. въ 1892 г.—А. С. Нелеровскій, окончившій Московск. консерваторію съ аттестатомъ, а потомъ и Петерб.—съ дипломомъ, затѣмъ усовершенствовался подъ руководствомъ знаменитаго Парижскаго профессора Мармонтеля; А. С. извѣстенъ, какъ авторъ многихъ музык. произведеній. По классу пѣнія приглашенъ извѣстный пѣвецъ и педагогъ Е. К. Рядовъ, ученикъ знаменитаго Antonio Bonzini, въ Миланѣ, того самого, который выпустилъ цѣлую плеяду знаменитостей: Тамберлика, Котоньи, Мазини, Томаньо и др. Классъ г. Колчина пока переданъ г. Васильеву. Въ этомъ году предполагается дать восемь симфоническихъ и столько-же квартетныхъ собраний, въ программу которыхъ должны войти многія выдающіяся произведенія музыкальной литературы, чуть-ли не все, или многія изъ нихъ, въ первый разъ въ Тифлисѣ. Солистами выступятъ г-жи Унгитлова, Фертигъ, гг. Николаевъ, Матковскій, Васильевъ, Сараджевъ, Кеснеръ, Ермолаевъ, Бабаевъ, Нелеровскій и др. Квартетныя собранія предложено начать 21, а симфоническіе 28-го октября; затѣмъ они будутъ чередоваться по субботамъ. Кроме того предложено дать два или три ученическихъ симф. собраній. Все это предполагается, но какъ осуществится при тѣхъ трудныхъ условіяхъ, которыя придется преодолѣвать устроителямъ этого дѣла—покажетъ будущее. Отъ души желаемъ г. Кленовскому съ его старыми и новыми помощниками полнаго успѣха въ дѣлѣ развитія и распространенія музыки въ нашемъ краѣ.

А. Р.

ЗАГРАНИЧНАЯ ХРОНИКА.

Заботы объ очищеніи музыкальной части католическаго богослуженія отъ слишкомъ свѣтскихъ формъ и содержанія съ помощью возстановленія грегорианскаго цѣнія и музыки Палестриніанской школы, заботы, составляющія почти главную цѣль существованія и продолжающагося возникновенія многочисленныхъ хоровыхъ обществъ духовнаго пѣнія (Сен-Жерве, Schola Cantorum и пр.), вызвали два конгресса, составленные преимущественно изъ лицъ духовнаго званія, въ Бордо и Роде. Обсужденіе способа дѣйствій для достиженія вышеозначенной цѣли привело къ выработкѣ слѣдующихъ желательныхъ мѣръ: расширеніе рациональнаго теоретическаго и практическаго, обученія духовному пѣнію въ богословскихъ школахъ; основаніе школъ для формировки дѣтскихъ голосовъ, бесплатныхъ курсовъ и братствъ, съ помощью которыхъ народъ можетъ знакомиться съ древними мелодіями и которые могутъ доставлять главный контингентъ для набора пѣвчихъ; организація хоровыхъ обществъ для исполненія полифонической музыки à capella; настоятельное и понудительное приглашеніе органистовъ согласовать свой репертуаръ съ требованіями храма; строжайшее исключеніе свѣтскихъ или несогласныхъ съ правилами и духомъ богослуженія произведеній; поощреніе къ сочиненіямъ духовной музыки въ установленномъ характерѣ и пр. и пр.

Въ Мейнпигенѣ, въ концѣ Сентября, состоялось торжественное музыкальное празднество, посвященное чествованію Трехъ «В»,—Баха, Бетховена и Брамса. Кроме оркестра подъ управленіемъ Ф. Штейнаха и Зальдунгскаго хороваго общества, въ празднествѣ принимали участіе такіе артисты, какъ Іохимъ, Галиръ, Гауссманъ, d'Альберъ, Муельфельдъ (кларнетистъ), Виртъ и др. Программа была составлена слѣдующая: «Страсти по св. Матею». Кантата для двойнаго хора, органа и оркестра на слова изъ Евангелія св. Іоанна и концертъ № 6—Баха; «Торжественная месса», ф. п. концертъ Es-dur и квартетъ ор. 59, № 3, ор. 95 и ор. 130 Бетховена; «Триумфальная ода», Симфонія c-moll, Варьянціи на тему Генделя для ф. п.; три вокальныхъ квартета, концертъ для скрипки и виолончели, соната для квартета и ф. п., квинтетъ G—dur и квинтетъ для стр. инстр. съ кларнетомъ Брамса. Изъ этого видно что по количеству исполненныхъ произведеній, пришедшихъ на долю каждого «В», Брамсъ занялъ самое почетное мѣсто.

Въ Прагѣ праздновалась столѣтняя годовщина со дня рожденія Маринера, композитора романтической школы, автора многихъ извѣстныхъ, до сихъ поръ державшихся въ репертуарѣ нѣмецкой сцены, оперъ. Празднованіе заключалось въ возобновленіи его оперы «Тампьеръ и Еврейка». Послѣдняя, а также «Вампиръ» возобновлены и въ Дрезденѣ.

Композиторъ Карлъ Рейнке, капельмейстеръ концертовъ Гевадгауза въ Лейпцигѣ, состоявшій въ этой должности съ 1860 г., отказался отъ нея

въ началъ нынѣшняго сезона. Причиной отказа выставляють несомѣстимость его артистическихъ убѣжденій съ музыкальными вкусами и требованіями современной публики. Въ приемники ему приглашенъ Артуръ Никишъ, талантливый капельмейстеръ, тѣвшій директоромъ Королевской Оперы въ Будапештѣ.

19-го Октября въ Дрезденѣ торжественно праздновался 50-лѣтній юбилей 1-го представленія «Тангейзера».

1-ое предст. въ Лейпцигѣ оперы «Bei Sedan» Цельнера прошло съ бурнымъ успѣхомъ. Сюжетомъ ея послужилъ одинъ изъ трагическихъ эпизодовъ романа Э. Золя «Le débacle». Большая симфоническая картина передъ 3-мъ актомъ изображаетъ фантастическую борьбу духовъ послѣ Седанскаго боя. Музыка обличаетъ въ авторѣ поклонника Вагнера. Тѣмъ не менѣе, она свѣжа, колоритна и содержитъ разработку многихъ народныхъ нѣмецкихъ пѣсневъ.

Въ Лирическомъ Фламандскомъ театрѣ въ Антверпенѣ поставлена въ 1-ый разъ со среднимъ успѣхомъ опера молодого голландскаго композитора Ван-Миллигина «Brinjo».

По сообщенію «Sentinella Bresciana» Масканьи работаетъ теперь одновременно надъ четырьмя операми: «Занетто» на сюжетъ пьесы Коппе «Проходъ»; «Вестигія» на либретто Тарджіоне-Тозетти; «Сонъ въ Лѣтнюю Ночь»—на сюжетъ комедіи Шекспира и «Неронъ»—на трагедію П. Косса. Не слишкомъ ли много? Плодовитость почти фантастичная, особенно, если принять во вниманіе, что авторъ «Cavaleria» въ качествѣ капельмейстера развѣзжаетъ по главнымъ германскимъ городамъ съ труппой Сонцольо, терпящей заслуженное фіаско.

Изъ сочиненій русскихъ композиторовъ, не перечисляя мелкихъ ф. п. пьесъ, исполнены были за границей въ послѣднее время слѣдующія: «Въ средней Азіи» (Швенинге) и «Серенада четырехъ кавалеровъ одной дамѣ» (Остенда) *Бородина*; «Аррагонская хата» (Антверпенъ), увертюра «Жизнь за Царя» (Швенинге) и «Камаринская (Бременъ) *Глики*; концертъ для ф. п. № 4, *Рубинштейно* (Антверпенъ, исп. г-жа Ж. Мертенсъ); 2-ой концертъ для ф. п. (Швенинге, исп. Маншетъ) и 5-ой симфонія (Берлинъ, 1-ый филарм. конц. подъ управленіемъ А. Никиша) *Чайковскаго*. Известный критикъ Лессманъ, разбирая послѣднюю, отмѣчаетъ великое мастерство и художественность 1-ой части, замучительной по своей звучности; одинаковымъ достоинствомъ отличается и болѣзненно-задумчивая 2-ая часть; слабѣе—3-я, Valse; 4-я же, по его словамъ, настолько выдается по своей технике, что мало кто изъ музыкантовъ создавалъ нѣчто подобное въ этомъ отношеніи.

Безъ всякаго успѣха залъ концертъ въ Берлинѣ русский пианистъ Николай Лѣстовничій. Критика отмѣчаетъ гладкость игры при слабомъ и безжизненномъ тонѣ. Большинство слушателей покинуло концертъ равнѣ окончанія. Концертантомъ исполнены были между прочимъ пьесы Аренскаго, Бородина, Кюи, Лядова и Чайковскаго. Произведеніе втораго изъ нихъ, «Au concert», по отзывамъ—«чудесная, полная чувства фортепьянная поэма».

Совершенное обратное впечатлѣніе на Берлинскую публику произвелъ скрипачъ Печниковъ, ученикъ Московскаго профессора Гржимали, давшій свои консовыя концерты 11-го и 17-го Октября въ залъ Бехштейна. Приведенные въ восторгъ нѣмцы, называли артиста послѣ 1-го концерта «благодатью Божіей», а послѣ 2-го—произвели его прямо въ геніи.

Наша соотечественница, пѣвица Корсова, принята въ составъ труппы Бельгійскаго театра «la Monnaie» на второстепенныя роли.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Считаемъ долгомъ довести до свѣдѣнія Гг. подписчиковъ, что утвержденный Главнымъ Управленіемъ по дѣламъ печати 2-й редакторъ «Русской Музыкальной Газеты» А. В. Оссовскій вышелъ изъ состава Редакціи. Это послѣднее обстоятельство, однако, не повліяетъ на участіе въ этомъ изданіи нашего сотрудника.

Вмѣстѣ съ тѣмъ Редакція сообщаетъ, что влѣдствіе значительнаго объема нѣкоторыхъ печатаемыхъ въ настоящихъ №№ статей, она принуждена была (не желая разбивать статей г. Всева, Чешихина и г-жи О. В-ой на два №№) почти весь отдѣлъ библіографіи отложить до декабрьскаго №, при которомъ, точно также будетъ разслано и приложение «Мемуаровъ» Берліоза.

Редакторъ-Издатель

Ник. Финдейзенъ.

КНИЖНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАГАЗИНЪ

Л. ИДЗИКОВСКАГО.

ВЪ КІЕВѢ.

предлагаетъ слѣдующіе ЛЮБИМЫЕ РОМАНСЫ для пѣнія:

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

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

Романсы означенные звѣздочками * написаны для низкаго голоса.

„ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ“

карманный альбомъ

12 роскошныхъ хромофотографовъ картинъ

Н. КАРАЗИНА.

Сюжетъ къ картинамъ взятъ изъ знаменитой оперы Глинки.

Каждая картина имѣетъ на своемъ оборотѣ объяснительный текстъ.

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

Цѣна альбому съ пересылкой 60 коп.

(которыя можно выслать почтовыми марками);

съ наложеннымъ платежемъ 80 коп.

Съ заказами просить обращаться въ

Контору Редакціи „Русской Музыкальной Газеты“

С.-Петербургъ, М. Морская, 9.

ТИПОГРАФІЯ

Н. ФИНДЕЙЗЕНА.

С.-Петербургъ, М. Морская, д. 9.

Принимаетъ печатаніе журналовъ, книгъ, брошюръ, бланковъ, отчетовъ, пригласительныхъ билетовъ, визитныхъ карточекъ и т. п.

по самымъ сходнымъ цѣнамъ.

Типографія снабжена новѣйшими шрифтами разнородныхъ типовъ.

ТЕЛЕФОНЪ 309.

ПОДВИЖНОЙ КАТАЛОГЪ

ИЗДАНИЙ, ИМѢЮЩИХСЯ ВЪ ПРОДАЖѢ

ВЪ КНИЖНОМЪ СКЛАДѢ

Конторы Редакціи „Русской Музыкальной Газеты“.

- Альбрехтъ, Евгений.** С.-Петербургская консерваторія. 60 стр. 91 — 75
- Belaieff, M. P.** Verzeichniss des Musikalien-Verlags, Leipzig 1895 г. 148 стр. — 30
(Подробный каталогъ музыкальнаго издателя М. П. Бѣляева, иллюстрированный портретами композиторовъ).
- Амбросъ, Августъ Вильгельмъ.** Границы музыки и поэзіи. Этюдъ изъ области музыкальной эстетики. Переводъ И. Т. (съ 2-го нѣм. изд.) 144 стр. 89. — 1. 50
- Глинка, М. И.** Замѣтки объ инструментовкѣ. Съ примѣчаніями А. Н. Сьрова. (Общедоступная музыкальная бібліотека) 36 стр. 95. — 10
- Содержаніе: Тональность и характеръ оркестрныхъ инструментовъ.—Духовые деревянные.—Смычковые инструменты.—Приложеніе инструментовки къ музыкальному сочиненію.
- Жизнь за Царя.** Альбомъ (въ 16-ю долю) 12 хромолитографированныхъ картинокъ Н. Каразина. Сюжетъ взятъ изъ оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя». Въ переплетѣ. — 60
- Коптяевъ, А. П. Ц. А. Кюи,** какъ фортепіанный композиторъ. Музыкально-критическій этюдъ. 54 стр. 95. — 60
- Ларошъ.** Музыкально-критическія статьи. (Музыкальный листокъ 1872—1877 гг. и «Музыкальное Обзоріе 1885—1889 гг.») 160 стр. 94. — 1. 50
- Ларошъ, Г. А. и Н. Д. Капкинъ.** На память о Чайковскомъ. Статьи. Съ портретомъ П. И. Чайковскаго. 62 стр. 94. — 60
- Музыкальный календарь-Альманахъ на 1895г.** (съ портр. Д. Бзуля, В. Н. Кашперова, Ю. Н. Мельгунова, А. Г. Рубинштейна, Г. Я. Стова и П. И. Чайковскаго, съ планами императ. театровъ и концертныхъ заѣздовъ) 118 стр. 95 въ пер. — 50
Въ настоящемъ году «календаря альманаха» напечатанъ, между прочимъ, краткій словарь русскихъ музыкальныхъ критиковъ и лицъ писавшихъ о музыкѣ въ Россіи.
- Разумовскій, прот. Дм.** Патриаршіе пѣвчіе діаки и поддіаки, и Государевы пѣвчіе діаки. Съ портретомъ и факсимиле Разумовскаго, біографич. очеркомъ и спискомъ его печатныхъ трудовъ. — 60
- Саккетти, Л.** Очеркъ всеобщей исторіи музыки. Изд. 2-е, испр. и дополн. 316 стр. 91. 3 —
- Стасовъ, В. В.** Митрофанъ Петровичъ Бѣляевъ. Біографическій очеркъ. Съ портретомъ М. И. Бѣляева и приложеніемъ снимковъ съ альбома и адреса, поднесеннаго ему и программами симфоническихъ концертовъ и квартетныхъ вечеровъ. 54 стр. на веленовой бумагѣ 95. — 50
- Сьровъ, А. Н.** Критическія статьи, въ 4-хъ томахъ. Съ портр. автора. 6. —
(Допускается разсрочка взносами по 2 р. въ 3 срока).
- Турьгина, Л.** Руководство къ исторіи музыки. Для юношества и самообразованія 284 стр. 95. — 1. 50
- Фаминцынъ, Ал. С.** Гусли—русскій народный музыкальный инструментъ. Историческій очеркъ съ многочисленными рисунками и нотными примѣрами. Folio 144 стр. 90. — 2 —
(въ продажу поступило незначительное количество экземпляровъ).
— Добра и сродные ей музыкальные инструменты русск. народа—Балалайка.—Кобза.—Горбанъ.—Гитара. Историч. очеркъ съ многочисленными рисунками и нотными примѣрами Folio 218 стр. 14 стр. музык. приложенія (ноты для балалайки, бандуры и гитары). 91. 3 —
— Древняя индо-китайская гамма въ Азіи и Европѣ, съ особенными указаніями на ея проявленіе въ русскихъ народныхъ напѣвахъ, съ многочисленными нотными примѣрами. Музыкально-этнографическій этюдъ, 174 стр. 89. 1. 50
— Начатки теоріи музыки. Курсъ среднихъ учебныхъ заведеній. 92 стр. 95 — 85
Одобренъ художеств. совѣтомъ С. П. Б. консерваторіи Импер. Русск. Муз. Общ.
Рекомендованъ Ученымъ Комитетомъ Министр. Народн. Пров. для фундамен. бібліотекъ ср. учебн. завед., а равно и для учит. бібліотекъ учительскихъ инст. и семинарій.
Допущенъ Учебн. Комит. при Св. Синодѣ къ приобрѣтенію въ бібліотеку духовно-учебн. зав. въ качествѣ пособія для учителей церк. пѣнія.
Одобренъ Училищ. Сов. при Св. Синодѣ для образцовыхъ и 2 кл. церк.-приходск. школъ въ качествѣ учебнаго пособія для учителей.
- Финдейзенъ, Н.** Библиографическій указатель музыкальныхъ произведеній и критическихъ статей Ц. А. Кюи. Fol. 25 стр. 94. — 30
— Музыкальные очерки и эскизы (Оп. Финдейло и ув. Коріоланъ), Бетховена. — «Садко» муз. карт. Н. Римскаго Корсакова. — Оп. «Пиковая дама», П. Чайковскаго. — «Эдвардъ Григъ» очеркъ) съ нотными примѣрами. 68 стр. 91. — 50
- Халютинъ, С. Л.** Юганнъ Себастьянъ Бахъ и значеніе въ музыкѣ. 120 стр. 94. — 40
- Шуманъ, Робертъ.** Изъ записной книжки маэстро Раро, Флорестана и Эйзена. Переводъ И. Корзухина. 280 стр. 93. — 1. 35
- Чешихинъ, Всеволодъ.** Краткія либретто. Содержаніе 100 оперъ современнаго репертуара. 38 стр. 94. — 1. 25

Отъ Редакціи.

Въ виду обращенія въ Редакцію многихъ Гг. Подписчиковъ съ заказами на высылку книгъ, главная Контора Русской Музыкальной Газеты открыла у себя книжный складъ и будетъ принимать на себя исполненіе заказовъ на музыкальныя изданія, какъ русскія, такъ и иностранныя (последнія по существующему курсу).

Книги высылаются также, по полученіи требованія, наложеннымъ платежемъ.

Каталоги книгъ печатаются въ каждомъ № газеты.

Требованія просятъ адресовать въ Главную Контору «Русской Музыкальной Газеты»: СПБ., М. Морская 9.

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

К. В. Назарьева.

П О Р Ы В Ъ

очерки и эскизы; цѣна 1 р. 50 к.

Н. Д. Павловъ.

„ К Е О Б Ъ К Н О В Е Н Н Ы Е Р А З В С К А З Ы “

Цѣна 1 р. 25 к.

А. Молотовъ.

„ О Т Г О Л О С К И 60-ХЪ Г О Д О В Ъ “

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

Домбровский.

„ С М Е Р Т Ъ ”

Этюдъ. Цѣна 1 р.

М. Гавалевичъ.

„ Н О Ч Н А Я Б А Б О Ч К А “

и рассказы

Цѣна 1 р. 25 коп.

Отшельникъ.

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

Цѣна 60 коп.

К. О. Щербинскій.

„ В Ъ Х Х В Ъ К Ъ “

комедія въ 4 дѣйств., въ стихахъ.

Цѣна 50 коп.

В. Щербинскій.

„ В Ъ Ц А Р С Т В Ъ Д У Ж О В Ъ ”

рассказъ изъ міра преданій

Цѣна 20 к.

Выписывающіе изъ Ред. «Русской Музыкальной Газеты» пользуются услугою 20% и пересылкою на счетъ издатели.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА

ЕЖЕМЪСЯЧНОЕ ИЗДАНИЕ (съ иллюстраціями)

„РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА“

съ бесплатными приложениями

ИЛЛЮСТРИРОВАННАГО «МУЗЫКАЛЬНАГО КАЛЕНДАРЯ-АЛЬМАНАХА»

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:

	на 1 годъ.		безъ доставки и на иные сро- ки подписка не принимается.
Съ доставкой въ С.-Петербургъ	3 р.	—	
Съ пересылкой въ Россію	3 р.	50	
» за границей	4 р.	—	

Съ наложеннымъ платежемъ и въ разсрочку подписка на газету не принимается.

Подписка принимается въ С.-Петербурѣ въ **Главной Конторѣ** газеты и во всѣхъ книжныхъ и слѣдующихъ музыкальныхъ магазинахъ: **И. Юргенсона**, **В. Бессель** и **К^о**, **М. Васильева**, «**Сѣверная Лира**» и **К. Леопаса**.

Въ **Москвѣ**: въ отдѣленіи Конторы—въ Конторѣ **Н. Печковской**, Петровская линия, 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.-Петербурѣ 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 впе- редѣ текста и на об- ложкѣ, а также за разсылку 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., которыя могутъ быть присылаемы почтовыми марками.—При переходѣ городскихъ подписчиковъ въ иногородніе доплачиваются 60 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 принятія 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—4 ч. дня. Личныя объясненія по понедѣльникамъ отъ 6 до 8 час. вечера.

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