

# РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА

№ 10.

ВТОРОЙ ГОДЪ.

1895.

## Отъ Редакціи.

Открывая подписку на наступающій 1896 годъ — третій годъ изданія — Редакція „Русской Музыкальной Газеты“ считаетъ долгомъ заявить, что, расширивъ значительно въ истекающемъ году журналъ и предполагая постепенно расширять программу и объемъ его, она принуждена съ будущаго года повысить нѣсколько подписную плату, оставляя всетаки свое изданіе **общедоступнымъ** для всѣхъ слоевъ русскаго музыкальнаго міра. Цѣль и программа „Русской Музыкальной Газеты“ достаточно опредѣлилась въ теченіи ея двухлѣтней дѣятельности. Поэтому, считая излишнимъ выписывать заглавія всѣхъ статей и матеріаловъ, которые Редакція предполагаетъ напечатать въ будущемъ году, она считаетъ достаточнымъ привести лишь имена ея сотрудниковъ.

Слѣдующія лица помѣщали и будутъ помѣщать свои статьи въ „Русской Музыкальной Газетѣ“: П. П. Веймарнъ, Л. Гончаровъ, А. Коптяевъ, И. А. Корзухинъ, А. В. Оссовскій, Е. М. Петровскій, В. В. Стаховъ, В. С. Сѣрова, Л. И. Шестакова, Всев. Чехихинъ, Ник. Финдейзенъ и др.

Открыта подписка на 1896 г.

НА ОБЩЕДОСТУПНОЕ ЕЖЕМѢСЯЧНОЕ ИЗДАНІЕ

РУССКАЯ

# Музыкальная Газета

(съ иллюстраціями)

съ **бесплатнымъ** ПРИЛОЖЕНІЕМЪ

ИЛЛЮСТРИРОВАННАГО

**МУЗЫКАЛЬНАГО КАЛЕНДАРЯ-АЛЬМАНАХА.**


ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА 1 ГОДЪ:

съ доставкой **3** рубля, съ пересылкой **3** руб. **50** коп.

РЕДАКЦІЯ И ГЛАВНАЯ КОНТОРА ПОМѢЩАЮТСЯ:

**С.-Петербургъ, М. Морская, 9. Телефонъ 309.**

Отдѣленіе въ **Кіевѣ**, въ книжномъ и музыкальномъ магазинѣ **Леона**  
**Идзиковскаго** (на Крещатики).

 Подробности условія подписки и о приѣмѣ объявленій см. на 4-й страницѣ обложки.


Редакція покорнѣйше проситъ Гг. Подписчиковъ распространять прилагаемое при настоящемъ № объявленіе о подпискѣ.



# СОДЕРЖАНІЕ.

—(\*)—

I. Отъ Редакціи . . . . .	563
II. Ц. А. Кюи, какъ фортепіанный композиторъ (окончаніе). Статья А. Коптяева . . . . .	565
III. Одинъ изъ музыкальныхъ вечеровъ Глинки. Карриатура Н. А. Степанова ( <i>гравюра на деревъ</i> ) . . . . .	579
IV. Шарль Гуно. «Записки артиста» (продолженіе). Переводъ съ французскаго А. В. Оссовскаго . . . . .	586
V. В. В. Стасовъ. Очеркъ его жизни и дѣятельности, какъ музыкальнаго писателя (окончаніе) Ф . . . . .	604
VI. О музыкальномъ воспитаніи юношества. (Продолженіе) Статья Э. Элштейна. . . . .	611
VII. Максъ Эрдмансдѣрферъ. Біограф. очеркъ А. В. Оссовскаго . . . . .	622
VIII. Хроника. . . . .	627
Тайный бракъ, Чимарозы. П. Слухи и вѣсти.	
IX. Библиографія . . . . .	633
С. Рыбаковъ. О поэтическомъ творчествѣ Уральскихъ мусульманъ. Н. Ф.—О. Fischer. Neumen Studien. Н. Ф.—6 романсовъ Е. Чубыкина. А. В. О.	
X. Некрологъ. М. О. Пѣтуховъ. I. . . . .	637
Съ портретомъ и факсимилэ подписи М. О. Пѣтухова.	
Объявленія.	

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





## Ц. А. КЮИ,

как фортепианный композиторъ.

(Окончаніе).

Главные фокусы, около которыхъ вращается творчество г. Кюи, представляютъ слѣдующіе элементы: выразительность, сладость съ одной стороны и пикантность, соединенная почти всегда съ изяществомъ, съ другой. При чемъ элементъ *сладкой выразительности*, какъ результатъ соединенія первыхъ двухъ элементовъ, даетъ намъ то, что наиболее характеризуетъ творческую личность г. Кюи. Наиболее типическіе примѣры этой «сладкой выразительности» могутъ дать слѣдующія фортепианныя произведенія г. Кюи: изъ миниатюръ Op. 20 «Expansion naive», «Cantabile», «Berceuse», «Canzonetta», изъ сюиты «Аржанто» «Far niente» (№ 2), средняя часть «Le Rocher» и средняя часть «Le Cèdre.»

Элементъ сладости бываетъ представленъ у г. Кюи совершенно самостоятельно, независимо отъ элемента выразительности: примѣромъ этого можетъ служить одинъ изъ нумеровъ сюиты «Аржанто», а именно «A la chapelle». Элементъ сладости <sup>1)</sup> — въ фортепианныхъ произведеніяхъ г. Кюи принимаетъ всевозможные оттѣнки и имѣетъ различныя градации. Такъ напр. въ пьесѣ «Far niente» «сладость» носитъ жизнерадостный, пантентистическій характеръ; торжественный, блестящій характеръ она получаетъ въ полонезѣ C-dur; въ послѣдней вещи она соединяется съ страстностью. Въ пьесѣ-же «A la chapelle» «сладость» г. Кюи пріобрѣтаетъ оттѣнокъ какой-то неземной религіозной сосредоточенности, какого-то религіознаго самоувѣреннаго спокойствія. Очень многія фортепианныя произведенія г. Кюи отпечатлѣны вы-

разительностью, но шедеврами по выразительности, у г. Кюи являются «Ténèbres et lueurs», 2-ой нумеръ сюиты, посвященной Листу, и Fis-moll'ный ноктюрнъ (изъ Quatre morceaux Op. 22). Въ «Ténèbres» выразительность достигаетъ поразительной силы: пьеса эта кажется по своимъ выразительнымъ контурамъ какъ-бы изваянной изъ мрамора. Если-бы понадобилась тутъ аналогія изъ области скульптуры — я бы прировнялъ эту вещь къ мощнымъ по выразительности созданіямъ фантазіи Микель-Анджело! Особенно глубокой выразительностью проникнута послѣдняя страница. Вотъ что говорить о «Ténèbres et lueurs» графиня Мерси Аржанто въ своемъ трудѣ о г. Кюи («César Cui», esquisse critique. Paris, 1888. Librairie Fischbacher) — графиня Мерси Аржанто была однимъ изъ лучшихъ знатоковъ и адептовъ музыки г. Кюи: — «Второй нумеръ сюиты, посвященной Листу, — «Ténèbres et lueurs» — капитальный нумеръ сюиты и одно изъ самыхъ могущественныхъ рѣховеній автора. Мракъ здѣсь господствуетъ страшный, неумолимый. «Проблески» появляются, то въ видѣ далекихъ воспоминаній, то въ видѣ широкихъ надеждъ, быстро гонимыхъ безнадежною печалью настоящаго. Пьеса начинается безпрерывнымъ движеніемъ басовъ, превосходно гармонизированныхъ и развитыхъ; далѣе слѣдуетъ мелодическая фраза большой нѣжности и вмѣстѣ съ тѣмъ исполненная глубокогорестнаго чувства. Она оканчивается рѣзкими взрывами отчаянья (стр. 10 фран. изданія), сопровождаемыми фразой въ высшей степени страстной; потомъ все успокаивается и интродукція возвращается сопровождаемая тѣми-же фразами въ различныхъ тональностяхъ, развитыми другимъ образомъ. Заключение, основанное на фразѣ интродукціи и гармонизированное въ высокомъ регистрѣ, носитъ печать мрачнаго отчаянья. Пьеса оканчивается подобіемъ колокольнаго звона, погребальнымъ звономъ на всегда потерянному счастью; все это очень краснорѣчиво выражено въ этой великолѣпной вещи. Она производитъ глубокое впечатлѣніе».

«Шапки долой: предъ вами гений,» писалъ Шуманъ, разбирая произведенія Шопена. Если бы я попросилъ читать-

<sup>1)</sup> Причемъ необходимо замѣтить, что эта сладость не имѣетъ ничего общаго съ пошлой сладостью итальянцевъ. У г. Кюи она всегда благородна. Да и притомъ эта «сладость» совмѣщается у г. Кюи и съ глубиной (средняя часть «Ténèbres et lueurs») и съ страданіемъ (ноктюрнъ Fis-moll).



лей «снять шапки» передь какимъ-либо фортепяннымъ произведеніемъ г. Кюи, то болѣе всего и охотнѣе всего я сдѣлалъ-бы это по отношенію къ «Ténèbres et lueurs» и, пожалуй, баллады «Le Rocher».

Было бы не полно, если бы мы не сказали, что «выразительность» г. Кюи кажется равно какъ и содержанію, такъ и формѣ: *Кюи умѣетъ излагать выразительно свои выразительныя мысли.* И потому выразительность г. Кюи не имѣетъ ничего общаго съ выразительностью напр. итальянскихъ композиторовъ, у которыхъ хорошее дѣйствіе выразительности совершенно нейтрализуется пошлостью ихъ мелодій и банальностью гармоніи. У г. Кюи, если можно такъ сказать, выразительна не только мелодія, но и гармонія.

Выразительность у г. Кюи соединяется съ необыкновенной искренностью (въ хорошемъ смыслѣ этого слова). Въ этомъ отношеніи г. Кюи вполне отвѣчаетъ своими произведеніями одной культурной чертѣ нашего времени: стремленію къ правдѣ во всѣхъ соціальныхъ отношеніяхъ. Прежде можно было допустить, что композиторъ пишетъ «Marche funèbre», отправляясь на товарищескую пирушку (Керубины), прежде можно было допустить это противорѣчіе между настроеніемъ автора и творимымъ имъ произведеніемъ, прежде—когда и вся жизнь была пропитана въ тысячу разъ большими противорѣчіями, чѣмъ теперь, противорѣчіями, вынудившими Руссо написать свой «Contrat social», французскую націю пойти на баррикады и на приступъ Бастиліи. Той-же ложью и условностью была пропитана и литература того времени, и живопись, и архитектура. Прежде какъ-бы стыдились выражать въ произведеніи искусства свое настроеніе: говорить на музыкальномъ языкѣ не то, что чувствуешь, считалось идеаломъ комилфотности и корректности. Теперь-же все болѣе и болѣе выступаетъ на сцену эмансипація личности отъ связывавшихъ ея путъ условности и лжи. Колоссальное развитіе соціального вопроса въ западно-европейскихъ государствахъ отчасти доказываетъ это. Изъ произведеній г. Кюи такъ и вырисовывается личность автора, столь честно и открыто говорившаго людямъ лишь одну правду (въ своихъ фельетонахъ и статьяхъ), чего-бы это ему не стоило.

Элементъ какой-то задорной, иногда иронической, пикантности—одна изъ главныхъ сторонъ дарованія г. Кюи,—наилучшимъ образомъ представленъ въ слѣдующихъ фортепянныхъ произведеніяхъ: въ Petite Marche изъ Miniatures op. 20, въ Valse-Caprice op. 26 (особенно въ этомъ отношеніи выдается тема in Asdur на стр. 18 и 19 Valse-Caprice), въ «Deux Bluettes» op. 29, въ 3-емъ вальсѣ изъ Trois Valses op. 31, въ 1-омъ и 3-емъ Impromptu изъ op. 35, въ Marionettes espagnoles и Marche - Etude изъ Six Miniatures op. 39, въ слѣд. нумерахъ сюиты «A. Argenteau» (op. 40): «La petite guerre», «Serenade», въ «Marche Humoresque» изъ Cinq morceaux op. 52.

Если-бы я далъ названіе тѣмъ періодамъ, на которые мы раздѣлили фортепянные произведенія г. Кюи, я бы назвалъ 1-ый періодъ (1877—1883) періодомъ «сладости» по преимуществу, 2-ой (1883—1886)—періодомъ «выразительности» по преимуществу и 3-й періодъ періодомъ *задорной, иногда суровой пикантности.* Наиболѣе «сладкимъ» опусомъ у г. Кюи, мнѣ кажется, долженъ считаться его op. 20 съ «Miniatures» хотя и здѣсь уже выразительность даетъ себя знать. Второй періодъ отмѣченъ преобладаніемъ выразительности, кульминаціоннымъ пунктомъ развитія которой здѣсь является «Ténèbres et lueurs». Этотъ періодъ отмѣченъ почти полнымъ отсутствіемъ элемента сладости; ибо я не могу отнести къ этому элементу такія «маленькія» исключенія, какъ средняя часть интермеццо изъ сюиты, посвящ. Листу, или милую бездѣлушку въ итальянскомъ жанрѣ (Bagatelle italienne). Я-бы скорѣй уже отнесъ къ категоріи «сладости» полонезъ C—dur изъ этого періода, хотя опять таки здѣсь элементъ сладости тонетъ въ звуковой массивности цѣлаго и подавляется другимъ элементомъ, элементомъ выразительности. Если прослѣдить такъ сказать исторически эволюцію элемента пикантности въ фортепянныхъ произведеніяхъ г. Кюи, то слѣды этого элемента мы можемъ уже отыскать въ 1-омъ періодѣ, въ изящной полькѣ изъ op. 8, въ высшей степени граціозномъ вальсѣ изъ «парафразъ» и въ «Petite Marche» изъ «Miniatures» (op. 20). Во второмъ періодѣ элементъ пикантности почти совершенно исчезаетъ, если не подвести подъ эту



категорию нѣкоторые обороты Valse-Caprice, которые вполне этого, впрочем, заслуживаютъ. Въ 3-ьемъ періодѣ разбираемый элементъ находитъ себѣ высшее выраженіе въ «Deux Bluettes», въ «Trois Impromptus», «Trois Valses», въ «Six Miniatures». Выразительность этого 3-ьяго періода гораздо слабѣе выразительности предыдущаго, хотя несомнѣнно къ категории выразительности слѣдуетъ отнести такія чудныя вещи этого періода, какъ «Le Rocher», «Le Cèdre» и «Far niente» изъ сюиты «Аржанто». Элементъ «сладости» гораздо сильнѣе представленъ въ этомъ періодѣ, чѣмъ элементъ выразительности, и на долю его слѣдуетъ отнести почти всю тетрадь «A. Argenteau». Но наибольшее значеніе, какъ уже замѣчено, получаетъ въ этотъ третій періодъ элементъ пикантности, который, получая въ «Deux Bluettes» и въ «Six Miniatures» характеръ граціозной игривости и въ «Trois Valses» элегантною нѣжності, въ «Trois Impromptus» приобретаетъ характеръ какой-то суровой мефистофельской ироніи. Прослѣдивъ детально развитіе и соотношеніе трехъ основныхъ элементовъ композиторской личности г. Кюи, въ различные періоды его творчества, я перейду теперь къ разсмотрѣнію того, какое отношеніе развитіе и соотношеніе этихъ основныхъ элементовъ имѣетъ къ образованію и развитію оригинальнаго фортепяннаго стиля г. Кюи.

Есть у г. Кюи маленькая пьесаскерцино изъ ор. 8. Въ этомъ скерцино бросается въ глаза средняя часть, ничего не имѣющая общаго съ остальной полу-шумановской музыкой этого скерцино; средняя часть проникнута той «выразительной сладостью», которая такъ привлекаетъ къ г. Кюи. Съ этого эпизода въ скерцино мнѣ кажется нужно считать время рожденія г. Кюи, какъ оригинальнаго фортепяннаго композитора. Причемъ эта выразительная сладость всегда повидимому остается въ первыхъ двухъ періодахъ творчества главнымъ признакомъ оригинальности г. Кюи; можно прямо установить такую формулу: гдѣ въ фортепянныхъ произведеніяхъ г. Кюи есть эта выразительная сладость, тамъ онъ оригиналенъ. Проверимъ фактически нашъ выводъ. Дѣйствительно наиболѣе оригинальнымъ опусомъ изъ всего перваго періода, да и, пожалуй, втораго является ор. 20.—

Миньютюры. Просмотрѣвъ ихъ со вниманіемъ мы видимъ, что въ нихъ доминируетъ элементъ выразительной сладости. Слѣдовательно, наше заключеніе вѣрно. Когда выразительность является у г. Кюи безъ примѣси сладости, то въ большинствѣ случаевъ тема утрачиваетъ характеръ оригинальнаго стиля г. Кюи, примѣръ чего мы видимъ на начальной темѣ «Ténèbres et lueurs», темѣ въ общемъ великолѣпной, по немного напоминающей Шопена. Справедливость приведенной формулы доказываетъ и второй и третій періоды творчества г. Кюи. Такъ къ числу весьма оригинальныхъ, наиболѣе самобытныхъ фортепянныхъ произведеній г. Кюи принадлежитъ между прочимъ пьеса «Far niente», изъ «A. Argenteau», пьеса, вся проникнутая «нѣжно — выразительной сладостью». Нѣкоторое исключеніе изъ этого представляетъ великолѣпная баллада «Le Rocher», которая оригинальна не смотря на то, что хотя вся пьеса и запечатлѣна выразительностью, но не вездѣ здѣсь выразительность соединяется съ элементомъ сладости. Но у г. Кюи есть еще другая сторона его оригинальнаго стиля, это элементъ пикантности, элементъ, который въ большинствѣ случаевъ исключаетъ собою элементъ выразительной сладости и лишь въ послѣднемъ періодѣ отъ смѣшенія этихъ двухъ противоположныхъ началъ, какъ мы увидимъ, является въ высшей степени оригинальный стиль, стиль Кюи par excellence. Элементъ пикантности играетъ въ 3-ьемъ періодѣ творчества такую же опредѣляющую оригинальность г. Кюи роль, какъ элементъ выразительной сладости во всемъ его творчествѣ. Проверяя фактически и это положеніе мы видимъ, что наиболѣе оригинальными произведеніями за третій періодъ дѣятельности г. Кюи являются его «Deux Bluettes», третій изъ «Trois Valses», первый номеръ изъ «Trois mouvements de Valse», произведенія, полныя граціозной, задорной пикантности. Я нарочно исключилъ изъ этого перечня и оставилъ на послѣдокъ «Trois Impromptus», (посвященныя Бюлову), ибо эти «Impromptus» представляютъ, на мой взглядъ, апогеозъ оригинальнаго стиля г. Кюи и кромѣ того онѣ даютъ примѣръ новой стороны оригинальности г. Кюи. Если взять элементъ пикантности, какъ фонъ пьесы, какъ канву, и элементъ вырази-



тельной нѣжности, какъ тѣ узоры, которые г. Кюи искусно вышиваетъ на этомъ фонѣ, то мы составимъ себѣ приближительное понятіе объ этой новой оригинальной манерѣ г. Кюи. Лучшими представителями этой манеры г. Кюи служатъ его «Impromptus» и «Trois mouvements de Valse». Здѣсь г. Кюи сумѣлъ соединить съ удивительнымъ искусствомъ свои сладкіе плѣнительные обороты (сначала нижняя, затѣмъ верхняя вспомога-тельная, потомъ главная нота), обороты, которые онъ прежде употреблялъ въ Andante и вообще въ медленномъ темпѣ — съ ритмомъ танца въ  $\frac{3}{4}$  и съ извѣстной пикантною аккомпанимента, что придаетъ всему цѣлому эффектность удивительнаго контраста. Здѣсь г. Кюи дорабатывается до въ высшей степени оригинальнаго стиля и въ этомъ заключается одна изъ сторонъ его оригинальности: кака-то смѣсь ироніи (цоканье басовъ, ритмъ и темпъ танца) съ нѣжной, тихой грустью.

Переходя къ отношенію формы къ содержанию въ фортепьянныхъ произведеніяхъ г. Кюи, мы замѣтимъ, что способность къ выработаннымъ вѣками музыкальнымъ формамъ вовсе еще не составляетъ одинъ изъ опредѣляющихъ талантъ композитора факторовъ. Конечно при этомъ необходимо, чтобы композиторъ, не удовлетворяющійся старыми формами, выработалъ-бы свои новыя, а не культивировалъ-бы абсолютную безформенность. Если поискать указаній въ исторіи музыки, то мы увидимъ, что одно изъ главныхъ положительныхъ качествъ Мендельсона составляетъ его культъ классической формы, между тѣмъ какъ Шопенъ и Листъ выработали совершенно новыя, оригинальныя, свои формы: первый — баллады и прелюды, второй — симфоническія поэмъ. Между тѣмъ, я полагаю, теперь даже самый консервативный музыкантъ не станетъ отрицать, что Шопенъ и Листъ по гениальному дарованію далеко превосходили Мендельсона. Въ настоящее время въ связи съ движеніемъ все возрастающимъ въ пользу программной музыки растетъ число адептовъ и новыхъ формъ: авторы симфоническихъ поэмъ насчитываются десятками. Движеніе это, какъ и всякое другое, въ нѣкоторыхъ своихъ приверженцахъ получаетъ извращенное, преувеличенное выраженіе. Такъ въ Парижѣ появились уже

авторы музыкальныхъ «сонетовъ» (новая форма), которые не сегодня, завтра «сдѣлаютъ исторію!» Если въ этомъ отношеніи просмотрѣть произведенія Кюи, то видно будетъ, что, вообще говоря, у Кюи въ его фортепьянныхъ произведеніяхъ господствуетъ или полное равенство формы и содержанія или же содержаніе подчиняетъ себѣ форму (Le Cèdre, Rocher, Ten. et l. и т. д.). Въ отношеніи соотношенія формы и содержанія нельзя разбить фортепьянныя произведенія г. Кюи на строго-опредѣленные періоды, ибо въ каждомъ изъ нихъ найдутся произведенія программныя, съ свободной формой, и произведенія съ общепринятой формой. Но, если-бы я вынужденъ былъ говорить опредѣленнѣе, я охотнѣе назвалъ-бы первый періодъ, періодъ Миниатюръ и «Trois morceaux» (ср. 8) періодомъ формы по преимуществу. Ибо хотя въ «миниатюрахъ» и есть опредѣлившаяся программная тенденція, но не смотря на это всѣ эти миниатюры (за нѣкоторыми только исключеніями) можно смѣло объяснить обыкновенной формой двухколѣннаго или трехколѣннаго склада. Второй періодъ я объяснилъ-бы попыткой выработки новыхъ формъ, попыткой, увѣнчавшейся въ «Tendres et leurs» полнымъ успѣхомъ, и наконецъ третій періодъ былъ-бы у меня торжествомъ новыхъ формъ, нашедшихъ себѣ выраженіе въ такихъ дивныхъ созданіяхъ, какъ «Le Cèdre», «Le Rocher» и «A la chapelle». Образцами вполне законченной «старой» формы у г. Кюи служатъ его nocturnы, полонезы, вальсы и Impromptus.

Теперь необходимо остановиться на вопросѣ, гомофонія или полифонія составляетъ силу г. Кюи, какъ фортепьяннаго композитора. Получивши сильное развитіе въ нидерландской школѣ XIV, XV и XVI вѣка, англійской школѣ XV и XVI и римской XVI (Палестрина) и достигнувъ высшаго развитія въ XVIII вѣкѣ въ Германіи, въ лицѣ гениальнаго Себастьяна Баха, полифонія продолжаетъ существовать и развиваться въ настоящее время, раздѣляя свое значеніе съ гомофоніей. Последняя, начавшись въ Италіи съ импровизацій «пѣвцовъ съ лютней», «Cantori à liuti», нашедши сильное выраженіе въ неополитанской школѣ въ лицѣ Скарлатти и завершившись въ Италіи цѣлою вереницей оперъ съ го-



мофоннымъ характеромъ, въ XIX вѣкѣ находить себѣ въ области фортепьянной музыки гениальнаго выразителя въ лицѣ Шопена (всѣ лучшія его произведенія прелюды, этюды, полонезы, ноктюрны, вальсы, большая часть мазурокъ, баллады, исключая четвертой, гомофоничны) и отчасти Листа (какъ фортепьяннаго композитора). Но при этомъ необходимо замѣтить: съ одной стороны полифонія нашего времени отличается принципиально отъ полифоніи предшествующаго времени тѣмъ, что, тогда какъ прежде всѣ контрапунктическіе голоса имѣли постоянно равное по выразительности значеніе, теперь поочередно выдѣляется по значенію какой-нибудь одинъ голосъ, — съ другой стороны, благодаря удивительному развитію гармоніи нашего времени, гомофонія не-теперь мелодіи плоскій аккомпаниментъ итальянскихъ оперъ, а представляетъ изъ себя *мелодическое выдѣленіе верхняго голоса гармоніи*. Можно привести доводы за и противъ полифоніи, за и противъ гомофоніи (напр. современный французскій композиторъ Винцентъ д'Энди сознательно въ своихъ операхъ культивируетъ принципъ гомофоніи), но несомнѣнно только одно, что нельзя присутствіе или отсутствіе полифоніи въ музыкальномъ произведеніи брать, какъ одно изъ главныхъ основаній для *критерія таланталивости композитора*. Несомнѣнно, что были цѣлыя эпохи, склонныя къ полифоніи (эпоха XV вѣка въ Индерландахъ), были и есть цѣлыя народности, неспособныя къ полифоніи (итальянцы, отчасти французы), были (Шопенъ) и есть наконецъ композиторы, для которыхъ гомофонія наиболѣе удовлетворяетъ ихъ субъективное чувство и есть слѣд. наилучшая форма выраженія ихъ мыслей. Здѣсь не лишнее привести слѣдующее мѣсто изъ книги Листа о Шопенѣ (F. Chopin par F. Liszt. Paris, 1852): «Если педанты и упрекали Шопена въ томъ, что онъ не былъ полифонистомъ, то онъ имѣлъ, въ чемъ и надъ ними посмѣяться; онъ доказывалъ имъ, что полифонія, будучи однимъ изъ самыхъ могущественныхъ, выразительныхъ, величественныхъ средствъ музыкальнаго гения, представляется только какъ способъ выраженія, какъ одна изъ стилистическихъ формъ въ искусствѣ, болѣе культивируемая извѣстными авторами,

болѣе присущая извѣстной эпохѣ и странѣ, смотря по чувствамъ, эпохамъ и странамъ, имѣвшимъ надобность въ таковой именно формѣ изложенія. Впрочемъ искусство вообще не имѣетъ надобности руководствоваться такими средствами, какъ средствами исключительными; очевидно, что и артистъ можетъ ими пользоваться *только тогда*, когда эти средства и формы полезны или необходимы для выраженія его именно мысли и чувства». (Пер. Зинovieва, стр. 8). Не менѣе интересно обращеніе Шумана къ контрапунктистамъ (R. Schumann, Gesammelte Schriften u. s. w.): «Имъ (контрапунктистамъ) не довольно, если юноша обрабатываетъ прежнюю классическую форму, какъ мастеръ, въ своемъ духѣ: онъ долженъ сдѣлать это еще въ ихъ духѣ». Или въ др. мѣстѣ: «Не запрещайте душѣ того, что вы позволяете разуму. Не мучаетесь-ли вы надъ жалкими пустяками и запутанными гармоніями? Если-же кто-нибудь, хотя ничѣмъ не обязанный вашей школѣ, осмѣлится написать что-либо не въ вашемъ духѣ, то въ гнѣвѣ вы поносите его. Можетъ настать время, когда положеніе (по вашему убѣжденію пошлое) «что хорошо звучитъ не невѣрно» превратится совершенно въ слѣд.: «все, что звучитъ не хорошо, невѣрно». И бѣда тогда вашимъ канонамъ, а въ особенности «ракоходнымъ» (Krebsförmigen). (Пер. Корзухина въ «Р. Муз. Газ. 1894. № 5).

Г. Кюи-гомофонистъ, по факту и по призванію; въ этомъ насъ убѣждаетъ, какъ и то, что лучшія фортепьянныя произведенія г. Кюи написаны въ гомофонномъ стилѣ, (сюита, посвящ. Листу. Miniatures op. 20, полонезы, ноктюрны, Impromptus и т. д.), такъ и то, что всѣ манеры оригинальности г. Кюи (выразительная сладость, пикантность и соединеніе того и другаго) лишены полифоническаго характера, если не назвать полифоніей легкой имитаціи, которую иногда употребляетъ г. Кюи. У г. Кюи въ его фортепьянныхъ произведеніяхъ не встрѣтишь ни фуги, ни фугато (интересно между прочимъ, что такой фортепьянный гомофонистъ, какъ Листъ, употребилъ фугу въ своей Н-молл'ной сонатѣ), ни одного канона, не говоря уже объ упоминаемомъ Шуманомъ «ракоходномъ». Легкая имитація — вотъ и все, что Ц. Кюи



займствует иногда из царства полифонии. При этомъ необходимо замѣтить, что у г. Кюи по преимуществу «имитируютъ» средніе голоса и только чрезвычайно рѣдко басовой (голосъ). «Басъ» г. Кюи довольно не подвиженъ и контрапунктически и гармонически; въ этомъ отношеніи г. Кюи совершенно противоположенъ Бородину, у котораго именно масса новыхъ оригинальныхъ приѣмовъ основывается на басовомъ голосѣ. Причиной и отчасти слѣдствіемъ этого спокойнаго баса является изобиліе педалей и энгармоническихъ оборотовъ, какъ это мы скоро увидимъ. Но дивная красота мелодіи и гармоніи заставляетъ забывать у г. Кюи частое отсутствіе полифоніи. Именно гомофонія гораздо труднѣе полифоніи, какъ это ни кажется на первый взглядъ парадоксальнымъ. Необходимо обладать громаднымъ запасомъ мелодическаго дара, запасомъ интересныхъ и новыхъ гармоній, располагать всеми такими-же чудесами ритма и колорита, какъ это мы видимъ у г. Кюи, чтобы поддержать интересъ отъ начала до конца къ гомофоническому стилю! Потому гомофонистами и имѣли право быть и были такіе гиганты мысли и гармоніи какъ Шопенъ, Листъ, какъ фортепьянный композиторъ, Кюи и отчасти Григъ. Разсматривая все три періода фортепьянныхъ композицій г. Кюи мы видимъ почти полное отсутствіе полифоніи, за самыми малыми исключеніями, въ первыхъ двухъ періодахъ и сравнительное ея присутствіе въ 3-ьемъ періодѣ. Это «присутствіе» выразилось у г. Кюи въ прелестныхъ тонкихъ имитацияхъ трио въ 3-емъ «Impromptu», трио въ «Etude Fantaisie» пьесы «A la chapelle» изъ сюиты «A Argenteau», въ искусномъ свободномъ контрапунктѣ «Etude-Arabesque» (изъ «Six Miniatures») и «Capriccioso» изъ сюиты «A Argenteau». Подобныя полифоническія мѣста музыки г. Кюи отчасти доказываютъ, что г. Кюи, повидимому, въ большинствѣ своихъ произведеній не культивировалъ полифоніи, потому что *не хотѣлъ*, а не потому что *не могъ*. Но при этомъ необходимо сдѣлать слѣдующую оговорку. Фортепьянные произведенія можно раздѣлить на произведенія, прямо рассчитанныя на внѣшнія техническія средства инструмента, хотя бы и съ богатымъ внутреннимъ содержаніемъ,

(этюды Шопена, Листа, пьесы Лядова), на произведенія, такъ сказать, имитирующія оркестровый стиль (имитирующія въ идеальномъ смыслѣ этого слова) и наконецъ произведенія съ рѣзко-вокальнымъ характеромъ. Въ 1-омъ и 3-емъ изъ перечисленныхъ трехъ родовъ фортепьянныхъ произведеній, гомофонія возможна и вполне умѣстна (особенно въ 1-омъ); но въ произведеніи, носящемъ оркестровый или органнй характеръ, она положительно вредитъ нѣсколько впечатлѣнію. Поэтому единственный упрекъ можно сдѣлать г. Кюи за отсутствіе полифоніи въ такой дивной, прямо носящей оркестровый характеръ вещи (она дѣйствительно оркестрована авторомъ), какъ «Le Rocher», и за малое присутствіе полифоніи въ вещахъ органаго характера («A la chapelle»).

Переходя къ внѣшнимъ отличительнымъ приѣмамъ фортепьяннаго творчества г. Кюи, мы прежде всего остановимся на художественной простотѣ и художественномъ лаконизмѣ, такъ характеризующемъ г. Кюи. Идеальная *простота содержанія, соединенная съ величайшей художественностью*, представлена намъ напр. въ знаменитыхъ миниатюрахъ г. Кюи изъ Op. 20. *Величайшую простоту средствъ для выполненія грандіозныхъ художественныхъ задачъ* мы видимъ въ «Ténèbres et lueurs». Другой примѣръ на «простоту средствъ», употребляемыхъ г. Кюи: возьмемъ маленькіе «Marionettes» изъ «Six Miniatures» — этотъ перлъ филигранной тонкой работы. Какъ бы тутъ легко было сбиться въ сторону показной шаблонности; иной композиторъ навѣрно бы написалъ эту вещь въ однихъ верхнихъ регистрахъ рояля съ подражаніемъ звукамъ шарманки! У г. Кюи этого нѣтъ, между тѣмъ *духъ* маріонетокъ уловленъ. Точно также г. Кюи даетъ намъ примѣры удивительной простоты кадансовъ, заключеній, простоты, соединенной съ точкой неподобной поэзіей! Возьмите эти 10 заключительныхъ тактовъ изъ пьески «A la Schumann» изъ «Miniatures» Op. 20. Въдѣ тутъ сосредоточена цѣлая маленькая поэма, а между тѣмъ какъ это удивительно просто! Или возьмите это заключеніе 2-го вальса, изъ «Trois Valses» Op. 31, въдѣ это — шедевръ граціи, задушевности, тончайшей поэзіи и нѣжности, мѣсто, прямо просящееся на сравненіе



его съ какимъ-то чуднымъ воздушнымъ видѣніемъ, скрывающимся въ голубомъ эфирѣ!—а между тѣмъ какъ все это опять просто и просто! Не доказываетъ-ли точно также художественную простоту, какъ одну изъ главныхъ основъ творчества г. Кюи, тотъ фактъ, что г. Кюи преимущественно удается область миниатюръ, въ которой онъ положительно царь и не имѣетъ соперниковъ. Именно въ томъ то г. Кюи и приводитъ въ изумленіе, что онъ въ маленькихъ размѣрахъ говоритъ нѣчто большое, нѣчто важное, нѣчто очень содержательное. Вотъ что мы находимъ о лаконизмѣ г. Кюи у графини Мерси Аржанто въ ея сочиненіи о Кюи («César Cui» *essai critique*, стр. 74). «Лаконизмъ—самая отличительная черта Цезаря Кюи; это одно изъ его величайшихъ достоинствъ, такъ какъ въ одной страницѣ онъ говоритъ болѣе, чѣмъ другіе въ десяти, и его сжатые идеи въ ограниченномъ пространствѣ только выигрываютъ въ силѣ».

Далѣе въ числѣ отличительныхъ внѣшнихъ признаковъ фортепьяннаго творчества г. Кюи я назвалъ-бы по отношенію къ мелодіи слѣдующіе: въ однихъ случаяхъ секвенцообразность мелодіи, въ другихъ — въ извѣстной степени ея діатонизмъ, отсутствіе сильного развитія мысли во 2-мъ колѣнѣ, какъ напр. у Шумана. Говоря о секвенцообразности мелодіи г. Кюи я особенно подчеркнулъ-бы секвенцообразность мелодіи въ кодѣ, которая создаетъ типическіе прелестные обороты, свойственные одному лишь г. Кюи. Возьмемъ для примѣра любую коду, хоть коду прелестнаго «Petite Valse». Если мы-бы хотѣли провести извѣстныя параллели, мы-бы сказали, что секвенцообразностью г. Кюи сильно напоминаетъ Шумана (причемъ у г. Кюи и у Шумана еще то общее, что ихъ секвенцообразность мелодіи часто соединяется съ *гармоническими секвенціями сектаккордовъ*), менѣе напоминаетъ Чайковскаго, у котораго скорѣй мы видимъ злоупотребленіе секвенціей, чѣмъ разумное пользованіе ею, и вовсе почти не напоминаетъ Глинку и Бородина, у которыхъ строй мелодіи до извѣстной степени лишенъ секвенцообразности. Секвенцообразность и отсутствіе сильного развитія музыкальной мысли во 2-мъ колѣнѣ составляетъ причину и отчасти

слѣдствіе великаго достоинства г. Кюи, умѣнья представлять мотивъ въ различномъ гармоническомъ и ритмическомъ освѣщеніяхъ, талантливый образецъ чего мы видимъ въ «Quasi scherzo».

Переходя къ гармоническимъ характернымъ признакамъ г. Кюи мы особенно выдѣлимъ у него обыкновенный приемъ свободной мелодической фигураціи, приемъ, который у г. Кюи чрезвычайно красивъ и составляетъ одинъ изъ существеннѣйшихъ ингредиентов его музыкальной физиономіи: сначала нижняя, затѣмъ верхняя вспомогательная, потомъ главная нота. Этотъ приемъ опасенъ въ томъ отношеніи, что, перефразируя наполеоновское изреченіе, отъ него до пошлой сентиментальности только одинъ шагъ. Г. Кюи проявилъ удивительное чувство мѣры и бездну вкуса въ данномъ случаѣ; въ сущности приемъ этотъ—остатокъ отъ кисло-сладкихъ и чувствительнѣйшихъ романсовъ сороковыхъ годовъ, но въ томъ-то и заключается положительно гениальное искусство г. Кюи, что онъ съумѣлъ этому по природѣ своей естественному и благородному приему, ополченному лишь въ рукахъ неумѣлыхъ дилетантовъ, придать и возратить первоначальный характеръ. Приемъ этотъ выразителенъ, красивъ и исходитъ прямо отъ сердца. Разъ этотъ приемъ опошился въ рукахъ дилетантовъ, то, повидимому, онъ много употреблялся; если онъ много употреблялся, то, слѣдовательно, онъ явился результатомъ извѣстной социальной потребности, удовлетворявшей первоначально чисто дубочнымъ способомъ. Поэтому культивируя этотъ приемъ и придавъ ему благородныя и идеальныя очертанія г. Кюи тѣмъ самымъ въ этомъ приемѣ имѣетъ одинъ изъ залоговъ своей славы; этотъ приемъ будетъ когда нибудь однимъ изъ тѣхъ факторовъ, которые привлекутъ къ г. Кюи всѣ сердца! Наиболѣе рельефные примѣры этого приема мы видимъ въ «Expansion naive», «Cantabile», «Canzonetta» изъ «Miniatures» Op. 20, «Ténèbres et lueurs», «Intermezzo» (trio) изъ сюиты, посвященной Листу, въ полонезѣ C-dur, ноктюрнѣ Fis-moll изъ «Quatre morceaux», въ средней части Le Cèdre, въ «Far niente» изъ сюиты «A Argenteau».

Наконецъ, можно указать еще на слѣдующіе *внѣшніе* признаки фортепьянной











музыки г. Кюи: многочисленныя педали на доминантѣ—(полонезъ «C Dur и E-Dur», «Capriccioso» изъ «A Argenteau», «Canzonetta» изъ Miniatures op. 20) и особенно на тоникѣ (ноктюрнъ Fis-dur и скерцино изъ op. 8., «Berceuse», «Canzonetta», «Petite Marche», «Ténèbres et lueurs», ноктюрнъ Fis-moll и Quasi scherzo изъ «Quatre morceaux», 3-й вальсъ изъ Trois Valses, 2-е и 3-е Impromptu и т. д.), сравнительно частыя задержанія («A la chapelle», «Le Rocher», полонезъ C-dur, ноктюрнъ Fis-moll, Impromptu in A-dur, котораго вся первая и заключительная часть построена на задержаніяхъ и т. д.). Если мы ко всему этому прибавимъ многочисленныя отклоненія и рѣзкія (внезапныя) обратныя модуляціи, то, какъ мнѣ кажется, мы исчерпаемъ болѣе или менѣе все выдающіеся признаки фортепянной музыки г. Кюи. Красивыми модуляционными отклоненіями замѣчательны: полонезъ C-dur, средняя часть этюда—фантазія C-moll, ноктюрнъ Fis-moll и нѣкоторыя miniatures: «Expansion naïve», «Aveu timide», «Petite Valse».

Мнѣ кажется, мы у цѣли. Мы попытались нарисовать портретъ музыкальной личности г. Кюи (какъ фортепяннаго композитора) и потому мы разсмотрѣвали фортеп. произв. г. Кюи по столько, по скольку намъ было это нужно для пониманія его личности. Намъ прельщали болѣе общіе выводы, чѣмъ микроскопическій анализъ произведенія (конечно, выводы безъ извѣстной дозы анализа немислимы). Оканчивая свой трудъ я бы раздѣлилъ всю дѣятельность г. Кюи на два времени и нашелъ бы, что приблизительно съ 1883 г. знаменуетъ для г. Кюи поворотный пунктъ во многихъ отношеніяхъ: съ 1883 г. мы видимъ у него болѣшую свободу формы, тяготѣніе къ программной музыкѣ, болѣшую доступность содержанія, болѣе сильныя краски, вѣшность творчества, т. е. творчество, направленное болѣе на изображеніе вѣшняго міра, чѣмъ своего собственнаго, тогда какъ до 1883 года было наоборотъ. Ужъ даже одно наименованіе миниатюръ первыхъ op. 20 («Aveu timide», «Expansion naïve», «Souvenir douloureux» и т. д.) и вторыхъ Six Miniatures (Marionettes, Au berceau, Marche, Feuille Album) доказываетъ отчасти это,

не говоря уже о томъ, что «Ténèbres et lueurs»—верхъ субъективизма автора—падаетъ на періодъ до 1883 года, а періодъ за 1883 годъ изобилуетъ вещами вродѣ «Le Rocher», «Le Cèdre» и т. д. Хотя необходимо сказать, что по формѣ выраженія (а не по содержанію) г. Кюи и послѣ 1883 года остается такимъ же субъективнымъ лирикомъ, какимъ мы знали его раньше. Лучшее свидѣтельство этому его программная музыка. Если, напр., хорошенько проникнуться характеромъ его исторической картины «Le Rocher», то видно, что авторъ не столько изображаетъ явленія, сколько выражаетъ *духъ* этихъ явленій, сколько даетъ понять, какъ онъ самъ переживалъ ихъ. Такъ, если предъявлять требованія широкой объективной исторической картины, то, пожалуй, «Le Rocher» не вполне удовлетворитъ имъ; между тѣмъ *идея* среднихъ вѣковъ передана въ этомъ произведеніи прекрасно; съ одной стороны великолѣпно выражено мощное величіе *духа* рыцарства, а съ другой—въ средней части дивно выраженъ элементъ духовной, мистической любви, столь присущей среднимъ вѣкамъ. Но если брать за масштабъ *содержаніе* произведенія, а не *форму выраженія*, то придется установить, что центромъ произведеній Кюи до 1883 г. былъ *человѣкъ*, центромъ произведеній послѣдняго времени—*жизнь вообще*. Отчасти это доказываетъ появленіе за послѣднее время у Кюи «Vingts Poèmes» (слова Рашпена), сборника, проникнутаго какимъ то величавымъ пантеизмомъ.

Я бы хотѣлъ пойти далѣе. Я хотѣлъ бы перекинуть мостъ между произведеніями автора и его личностью, объяснить первое вторымъ. Мнѣ бы хотѣлось объяснить его торжественныя, шумныя полонезы, его пикантныя вальсы, его свѣтлыя миниатюры, его жизнерадостностью вообще, его свѣтлымъ «*bon-sens*»; мнѣ бы хотѣлось его въ высшей степени оригинальныя «Impromptus» объяснить его личностью, представляющей такое соединеніе задумчивости съ ироніей. Я вывелъ бы мощную силу его «Ténèbres» и полонезовъ изъ величія его характера, изъ громадной силы его воли; извѣстную сдержанность музыкальнаго чувства изъ сдержанности челоѣка, цѣломудренно скрывающаго свои чувства изъ гор-



дой боязни быть не понятымъ или поднятýmъ на смѣхъ филистерами. Мнѣ вспоминаются тѣ мѣста писемъ г. Кюи къ В. Крылову (Истор. Вѣстн. 1894 г.) гдѣ П. А. Кюи говоритъ, что онъ «всегда счастливъ», что онъ «былъ бы счастливъ и въ аду», гдѣ онъ проводитъ ту мысль, что нужно въ высшей степени осторожно открываться людямъ, такъ какъ прямодушное выраженіе чувства всегда встрѣчаетъ насмѣшку. Мнѣ вспоминается его сатирическій романъ «Pale et blonde» изъ ришпеновскаго сборника, созданный имъ типъ Галеофы въ Анджело, его мѣткія, полныя сарказма, яда критическія стрѣлы, его «проектъ формы для консерваторіи», его сказка о Феоодилѣ Толстомъ и Ростиславлѣ и я говорю, что такой человѣкъ могъ написать фортепянные «Impromptus». Я вижу не прерывающуюся въ теченіи почти 40 лѣтъ эту благородную дѣятельность, это неизмѣнное слѣдованіе своимъ идеаламъ и я нахожу объясненіе для титанической мощи «Le Rocher», «Le Cèdre», «Tén. et leurs». Но откуда эта глубокая грусть, это какое-то сожалѣніе о чемъ-то невозвратномъ, характеръ чего мы иногда встрѣчаемъ въ произведеніяхъ г. Кюи? Въ вокальныхъ своихъ произведеніяхъ авторъ видѣе: въ ришпеновскомъ сборникѣ видны, напр., какой-то пантеизмъ горя («слезы»), сожалѣніе о минувшемъ («скажи мнѣ, помнишь-ли ты»), въ сонетахъ Мицкевича— скорбь о проходимости всего земнаго (сонетъ «Къ Нѣману»); здѣсь «горькая нота» находитъ объясненіе болѣе или менѣе ясное. Фортепяно-же г. Кюи можетъ отвѣтить только взрывами отчаянья «Ténèbres» и мечтательною грустью ноктурна Fis-moll. А что лежитъ за этимъ? Шопенъ, по словамъ Листа, однажды объяснилъ мотивы своей грустной поэзіи: онъ опредѣлилъ всѣ оттѣнки ея польскимъ словомъ «żal». Не «жалъ»-ли точно также г. Кюи, столь родственному по духу Шопену, не жалъ ли ему, что «вечерняя заря проходяща», что «поцѣлуй дѣвушки носить въ себѣ ядъ», что «счастье никогда не возвращается», однимъ словомъ «жалъ» всего того, что Гейне дало поводъ издѣваться надъ человѣчествомъ. Почему знать? Какъ можно проникнуть въ тайники творчества, разгадать тотъ таинственный процессъ, который ведетъ

отъ замысла къ выполнению?! Еще вопросъ, понятенъ-ли онъ и каждому автору.

Мнѣ остается сказать, что хотя г. Кюи художественно и мѣнялся, какъ всякій глубоко даровитый художникъ, работая, развиваясь и вырабатывая свой стиль, что мы видимъ изъ разсмотрѣнія различныхъ періодовъ его творчества, но все-таки для него остаются справедливыми тѣ слова, которыя Шуманъ сказалъ о Шопенѣ: «Вещи, которыя онъ разсматриваетъ, различны, но, будучи имъ разсмотрѣны, онѣ всегда похожи другъ на друга». Г. Кюи всюду оставлялъ печать своей глубокой индивидуальности. Второе изъ нашихъ «заключеній» будетъ слѣдующее. Фортепянные произведенія г. Кюи останутся навсегда памятникомъ крупной творческой силы, хотя не нашедшей себѣ въ нихъ такого полного выраженія, какъ въ сферѣ «романса» и «оперы», но и здѣсь давшей богатые положительные результаты, открывшей новые, поэтические горизонты и отразившей въ микрокосмѣ фортепяно многія изъ современныхъ теченій мысли и чувства.

А. Коптяевъ.



ШАРЛЬ ГУНО

## ЗАПИСКИ АРТИСТА.

(Перевдъ съ французскаго В В Оссовскаго)

(Продолженіе).

Благодаря прекрасной аттестаціи, выданной мнѣ изъ института Галле-Дабо, я былъ принятъ въ лицей Сенъ-Луи на четвертую стипендію. Поступленіе мое состоялось послѣ каникулъ, т. е. въ октябрѣ 1829 г. Мнѣ исполнилось тогда 11 лѣтъ.

Директоромъ лицея въ то время было лицо духовное.—аббатъ Ганзе, человѣкъ мягкій, серьезный, сдержанный, отечески относившійся къ своимъ воспитанникамъ. Я былъ принятъ сразу въ шестой классъ, мнѣ выпало счастье имѣть съ самага-же начала своимъ профессо-



ромъ, человѣка, котораго я, безусловно, любилъ болѣе остальныхъ, за все время, проведенное въ стѣнахъ школы, — моего дорогого и уважаемаго учителя и друга Адольфа Ренъе, члена Института, бывшаго воспитателемъ графа Парижскаго, а потомъ ставшаго его другомъ.

Я былъ не изъ плохихъ учениковъ, и мой преподаватель, вообще говоря, меня любил; но я отличался ужаснымъ легкомысліемъ и частенько несъ наказанія за свою разсѣянность, сказывавшуюся, впрочемъ, болѣе во время приготовленія уроковъ, чѣмъ въ самомъ классѣ.

Я сказалъ, что меня приняли въ Сенъ-Луи на четвертую стипендію. Это значитъ, что за меня надо было вносить въ пансіонъ на одну четверть менѣе общеустановленной платы за воспитаніе. Мало-помалу, благодаря своему старанію и хорошимъ отиѣткамъ за поведеніе я облегчилъ матери содержаніе меня въ пансіонѣ: послѣдовательно мнѣ были даны сперва полустипендія, затѣмъ трехчетвертная стипендія и, наконецъ, полная. А такъ какъ я обожалъ свою мать и самымъ высокимъ счастьемъ для меня было посылить помочь ей, то, понятно, всѣ помышленія мои были сосредоточены на достиженіи этого полного казеннаго содержанія. Но... природа, — что вы подѣлаете съ нею? Вы стараетесь подавить ее, а она всюду прорывается помимо вашей воли. И моя прорывалась, — очень часто, даже слишкомъ часто!..

Помню, — однажды меня жестоко наказали, — не знаю, за что: былъ ли я невнимателенъ, не исполнилъ ли какого-нибудь правила или урока не выучилъ. Только мнѣ чувствовалось, что наказаніе далеко превышаетъ степень моей вины, и я заявилъ объ этомъ. Заявленіе мое дорого мнѣ обошлось; меня посадили въ карцеръ на хлѣбъ и воду до тѣхъ поръ, пока я не исполню громадной задачи — переписать не припомню сколько строкъ: пятьсотъ или тысячу, — словомъ нелѣзную цифру. Но когда меня заперли, я всобразилъ себя настоящимъ преступникомъ. Эвмениды, кричавшіе Оресту: «онъ убилъ свою мать», вѣроятно, были менѣе страшны, чѣмъ мысли преслѣдовавшія меня въ тотъ моментъ когда въ мою «темницу» принесли хлѣбъ

и воду. Я посмотрѣлъ на кусокъ хлѣба и залился горячими слезами. — «Глупый негодяй, безсовѣстный человѣкъ», — говорилъ я самъ себѣ, — этотъ кусокъ хлѣба — трудъ твоей матери, заработавшей его для тебя. Она придетъ повидаться съ тобою во время перемѣны; ей отвѣтять, что ты запертъ въ карцерѣ; она будетъ плакать и пошлетется домой, не увидѣвъ и не обнявъ тебя! — Жалкій ты человѣкъ и не стоишь даже того, чтобы ѣсть этотъ хлѣбъ!!! И я не трогалъ его...

Въ общемъ, однако, я занимался ровно и порядочно и благодаря ежегодно получаемымъ мною наградамъ шель вѣрными шагами къ достиженію полной стипендіи, предмета моихъ завѣтныхъ желаній.

При лицей Сенъ-Луи имѣлась небольшая церковь, въ которой каждое воскресенье служили мессу съ музыкой. Хоры, тянувшіеся во всю ширину церкви, были раздѣлены пополамъ. На одной изъ половинъ помѣщались органъ и скамьи для пѣвчихъ. Регентомъ при церкви, во время моего вступленія въ лицей, состоялъ нѣкто Ипполитъ Монпу, бывшій вмѣстѣ съ тѣмъ аккомпаниаторомъ въ музыкальной школѣ Шорона и позднѣе пріобрѣтшій извѣстность массою романсовъ и произведеній для театра, сдѣлавшихъ его имя довольно популярнымъ.

Благодаря полученному мною съ самаго ранняго дѣтства музыкальному образованію я свободно читалъ ноты съ листа; кромѣ того, у меня былъ весьма красивый и очень вѣрный голосъ. Такъ что, когда я поступилъ въ лицей, меня не преминули тотчасъ-же представить Монпу. Онъ былъ удивленъ моими способностями и немедленно сдѣлалъ меня сопрано-соло въ своемъ небольшомъ музыкальномъ войскѣ, состоявшемъ всего лишь изъ двухъ дискантовъ, двухъ альтовъ двухъ теноровъ и двухъ басовъ.

Неумѣлость Монпу погубила мой голосъ. Когда у меня наступилъ, такъ называемый, переломъ голоса, онъ все-таки заставлялъ меня пѣть, вопреки правилу оставлять горло въ полномъ покоѣ въ этотъ періодъ трансформации голосовыхъ связокъ. Съ тѣхъ поръ ко мнѣ ужъ не возвращались болѣе ни та сила и звучность, ни тотъ тембръ, которые были у меня въ дѣтствѣ и которые толь-



ко и дѣлають настоящей голосъ; мой-же голосъ сталъ глухимъ и закрытымъ. Не будя этого случая, я увѣренъ, что изъ меня вышелъ бы порядочный пѣвецъ.

Революція 1830 г. положила конецъ директорству аббата Ганзе. Онъ былъ замѣщенъ г. Лиэ, давнишнимъ профессоромъ лицея Генриха IV, челоуѣкомъ, очень преданнымъ новому режиму и ревностному стороннику военныхъ упражненій, которыя вводились тогда въ учебныхъ заведеніяхъ и на которыхъ онъ присутствовалъ съ высоко поднятой головой, съ рукою, засунутою за пуговицы сюртука, — по Наполеоновски, — и съ осанкой унтеръ-офицера — инструктора или батальоннаго командира.

Черезъ два года Лиэ, въ свою очередь, былъ замѣщенъ г. Пуарсономъ, во время директорства котораго произошло нѣсколько событій, опредѣлившихъ мой жизненный путь.

Среди моихъ недостатковъ, за которые мнѣ чаще всего приходилось страдать, былъ одинъ, особенно глубоко вкоренившийся во мнѣ: я обожалъ музыку. Эта страстная любовь, рѣшившая впоследствии выборъ моего жизненнаго поприща, была причиною первыхъ бурь, смутившихъ мою юную жизнь. Всякій пожившій въ лицей знаетъ, какъ миль сердцу воспитанниковъ праздникъ св. Карла Великаго. Въ этотъ день устраивается большой банкетъ, въ которомъ принимаютъ участіе всѣ ученики, получившіе, со времени поступленія въ лицей, первую или двѣ вторыхъ награды за свои сочиненія. Послѣ банкета его участникамъ дается двухдневный отпускъ съ разрѣшеніемъ провести одну ночь не въ училищѣ, а у родныхъ: радость рѣдкая, роскошь, которой жаждутъ одинаково обѣ стороны, — и родители, и дѣти. Праздникъ приходится въ разгаръ зимы. Въ 1831 г. я имѣлъ счастье сдѣлаться участникомъ банкета. Въ награду за это мать дала мнѣ обѣщаніе повести меня съ братомъ вечеромъ въ Итальянскій театръ послушать «Отелло» Россини. — Роль Дездемоны исполняла Малибранъ; Рубини пѣлъ партію Отелло; Лаблашъ — отца. Въ ожиданіи такого наслажденія, я, отъ радости и нетерпѣнія, сталъ чуть не сумасшедшимъ. Помню, — я даже потерялъ аппетитъ, такъ что за обѣдомъ мать погрозила мнѣ:

— Если ты не будешь ѣсть, то, — знай, — ты не пойдешь на итальянца!

Я тотчасъ-же съ самоотверженіемъ принялся за ѣду. Обѣдали мы въ тотъ день очень рано, такъ какъ у насъ не было впередъ взятыхъ билетовъ (что стоило-бы дороже) и намъ предстояло еще занять *мѣсто въ хвостѣ* у кассы, чтобы получить два стула въ партерѣ по 3 фр. 75 сант. каждый, — цѣна, бывшая для бюджета моей бѣдной матери огромной. — Стоялъ собачій холодъ; намъ съ братомъ пришлось ожидать около двухъ часовъ горячо желаннаго момента, когда ряды чающихъ открытія кассы наконецъ заколыхались; ноги наши за это время совершенно замерзли. — Вотъ мы уже и въ театрѣ... Никола не забуду я впечатлѣнія, испытаннаго мною при видѣ этой залы, этого занавѣса, этой люстры. Мнѣ казалось, — я попалъ въ какой-то храмъ, и, чудилось, — что-то божественное откроется моей душѣ и моему взору. Наступаетъ торжественная минута. Раздаются три обычныхъ удара, — начнется увертюра! Сердце мое усиленно бьется и готово разорвать мою грудь на части... Очарованіемъ, бредомъ было это первое въ моей жизни представленіе! Малибранъ, Рубини, Лаблашъ, Тамбурини (игравшій Яго), эти голоса, этотъ оркестръ, вся совокупность новыхъ впечатлѣній буквально свели меня съ ума.

Я вышелъ изъ театра преисполненнымъ презрѣнія къ дѣйствительной житейской прозѣ и глубоко погруженный въ мечтанія о мирѣ идеальномъ, ставшія для меня новой атмосферой и неустанно преслѣдовавшія меня. Всю ночь я не смыкалъ глазъ. Это было какое-то волшебство, какое-то навожденіе. Я только и думалъ, что о созданіи *своего* «Отелло»... Къ моимъ урокамъ я сталъ относиться пренебрежительно; письменныя работы исполнялъ сразу набѣло, безъ черновиковъ, чтобы только скорѣе избавиться отъ нихъ и безраздѣльно отдаться своему любимому занятію, — композиціи, единственному предмету, казавшемуся мнѣ достойнымъ вниманія и труда. Но здѣсь скрывался источникъ обильныхъ слезъ и тяжелыхъ огорченій. Такъ, однажды мой надзиратель, замѣтивъ, что я царапаю что-то на нотной бумагѣ, подошелъ ко мнѣ и спросилъ заданную



письменную работу. Я подаль свой читавикъ.

— А гдѣ-же ваша черновая? допытывался онъ.

Черновой я не могу показать ему. Тогда онъ схватывает мою потную бумагу и разрываетъ ее на тысячу кусковъ. Я заявляю свое неудовольствіе. Онъ наказываетъ меня. Я спорю, требую довести дѣло до директора. Въ заключеніе всего—карцеръ, сверхдолжныя работы въ наказаніе и т. д.

Это первое преслѣдованіе, вмѣсто того, чтобы вылѣчить меня, наоборотъ, лишь разжигает мое музыкальное рвеніе, и я даю себѣ обѣщаніе обезпечить полное наслажденіе своимъ любимымъ занятіемъ черезъ исправное исполненіе своихъ лицейскихъ обязанностей. Одновременно-же я рѣшаюсь написать матери своей новый символъ вѣры, въ которомъ я открыто заявляю свое желаніе быть во чтобы то ни стало артистомъ: когда то я колебался между живописью и музыкой; но теперь я ясно чувствую бѣдную склонность къ послѣдней; въ ней я могу творить и на ней останавливаю свой выборъ.

Мать была потрясена. Да это и понятно. Она вѣдь близко знала, что такое жизнь артиста, и, вѣроятно, приходила въ содраганіе отъ мысли увидѣть въ моей жизни лишь второе изданіе того довольно-таки несчастнаго существованія, которое она ранѣе дѣлила съ моимъ отцомъ. Въ большому волненіи мать прибѣжала къ директору Пуарсону повѣдать ему свое горе. Онъ сталъ успокаивать ее.

— Не бойтесь ничего. Сынъ вашъ не будетъ музыкантомъ. Онъ славный ученикъ и занимается хорошо. Профессора довольны имъ. Я на себя беру уговорить его поступить потомъ въ «Нормальную школу». Я ужъ похлопочу; будьте покойны, госпожа Гуно, сынъ вашъ не выйдетъ музыкантомъ!

Мать отправилась домой съ облегченной душой. Директоръ-же приказалъ привести меня къ себѣ въ кабинетъ.

— Что такое, дитя мое? Ты хочешь быть музыкантомъ?

— Да.

— Ну, полно, и не помышляй объ этомъ. Быть музыкантомъ—развѣ это положеніе?!

— Какъ? Называться Моцартомъ, Россини не положеніе?

Я чувствовалъ, какъ моя маленькая голова при этихъ словахъ закидывалась назадъ.

Въ одинъ мигъ выраженіе лица моего собесѣдника измѣнилось.

— Ахъ, вотъ какъ ты понимаешь! Хорошо, мы увидимъ, способенъ-ли ты сдѣлаться музыкантомъ. Ужъ десять лѣтъ подрядъ я имѣю ложу въ итальянской оперѣ и могу считаться порядочнымъ судьей въ музыкѣ.

Тотчасъ-же онъ открылъ столъ, вынулъ оттуда листокъ бумаги и принялся писать стихи. Затѣмъ онъ обратился ко мнѣ:

— Возьми это и положи мнѣ на музыку.

Я торжествовалъ.—Я оставилъ комнату директора и пошелъ на урокъ. По дорогѣ я пробѣжалъ съ лихорадочнымъ безпокойствомъ врученные мнѣ стихи. Это былъ романсъ *Иосифа*: «едва выйдя изъ дѣтства».

Я не зналъ ни «Иосифа», ни Мегюля. Никакія впечатлѣнія, слѣдовательно, не стѣсняли и не страшили меня. Легко себѣ представить, какъ мало влеченія къ латинскому сочиненію оказалось у меня въ этотъ моментъ музыкальнаго оупьяненія.

Въ слѣдующую переѣзду романсъ уже былъ готовъ. Я успѣшно побѣжалъ къ диктору.

— Что съ тобою, дитя мое?

— Романсъ написанъ.

— Какъ? Уже?!

— Да.

— Посмотримъ-ка. Спой мнѣ это.

— Но мнѣ надо фортепиано для аккомпанимента. (У Пуарсона была дочь, учившаяся играть на роялѣ, и я зналъ, что инструментъ стоитъ въ сосѣдней комнатѣ).

— Незачѣмъ, незачѣмъ! Мнѣ не надо рояля.

— Но для меня онъ нуженъ, для моей гармоніи.

— И гдѣ это у тебя твоя гармонія?!

— Вотъ гдѣ, отвѣчалъ я, приставляя палецъ ко лбу.

— А!.. Ну, все равно. Пой такъ. Я пойму и безъ гармоніи.

Я убѣдился, что придется дебютиро-



вать безъ рояля, и сталъ исполнять свое сочиненіе.

Но не дошелъ я еще и до половины первой строфы, какъ замѣтилъ, что взоръ моего судьи становится мягкимъ. Это придало мнѣ смѣлости. Я чувствовалъ, что побѣда склоняется на мою сторону. У меня прибавилось увѣренности, и когда я кончилъ, директоръ сказалъ мнѣ: — Ну, теперь пойдемъ и къ роялю.

Я ликовалъ: мнѣ даютъ полное вооруженіе. Я снова началъ свое маленькое упражненіе, и къ концу его добрякъ Пуарсонъ, совершенно побѣжденный, со слезами на глазахъ, схватилъ мою голову обѣими руками и обнимая сказалъ: — Хорошо, дитя мое. Занимайся музыкой!

Моя дорогая мать поступала разумно: если она противилась моему рѣшенію, то этимъ исполняла лишь долгъ, диктуемый ей материнскимъ сердцемъ. Но за опасность, представляемой слишкомъ легкой уступчивостью моимъ желаніямъ, возставала другая, — тяжелая отвѣтственность за возможность стать помѣхой моему призванію. Поощреніе, получаемое мною отъ директора лишало мать одного изъ главныхъ оснований ея сопротивленія; рухнула и та поддержка, на которую мать всего болѣе рассчитывала, чтобы отклонить мое рѣшеніе. Приступъ былъ сдѣланъ; началась осада; приходилось сдаваться. Однако, мать крѣпилась, насколько могла, долго. Боясь слишкомъ быстро и слишкомъ легко уступить моимъ желаніямъ, она придумала прибѣгнуть къ слѣдующему средству.

Въ тѣ времена въ Парижѣ жилъ одинъ нѣмецъ-музыкантъ, пользовавшійся высокою репутаціей въ качествѣ теоретика: это былъ Антонъ Рейха. Помимо своей профессуры композиціи въ консерваторіи, директоромъ которой былъ тогда Керубини, Рейха давалъ еще и частные уроки на дому. Мать рѣшила ввѣрить меня его педагогическому авторитету и испросила у директора лица разрѣшеніе брать меня изъ училища по воскресеньямъ на тѣ часы, когда воспитанники ходили гулять, съ тѣмъ, чтобы отводить къ Рейха, у котораго я долженъ былъ изучать гармонію, контрапунктъ, фугу, — словомъ все то, что составляетъ

преддверіе композиторскаго искусства. Дорога изъ лица и обратно и самый урокъ музыки занимали приблизительно время, посвящаемое воспитанниками прогулкѣ, такъ что мои постоянныя занятія ни въ чемъ не страдали отъ разрѣшенныхъ мнѣ, въ видѣ исключенія особыхъ отпусковъ. — Директоръ согласился, и мать повела меня къ Рейха. Но ввѣряя ему, своего сына вотъ что сказала она по секрету отъ меня (мать впоследствии сама открыла мнѣ все):

— Дорогой г. Рейха, я привела къ вамъ моего сына, — ребенка, заявившаго желаніе посвятить себя музыкѣ. Я привела его противъ своей воли. Служеніе искусству заставляеть меня бояться за его будущее, такъ какъ мнѣ прекрасно извѣстно, чѣмъ усѣянъ путь артиста. Но, во всякомъ случаѣ, я не хочу ни сама себя когда нибудь упрекать, ни дать поводъ сыну упрекать меня за то, что я поставила преграды его призванію и помѣшала его счастью. Итакъ, прежде всего, я желаю убѣдиться, что у него дѣйствительно есть способности и что призваніе его не призрачно. Поэтому-то я прошу васъ подвергнуть его серьезному испытанію. Ставьте для него трудности: если ему въ самомъ дѣлѣ суждено быть артистомъ, онѣ не оттолкнутъ его, и онѣ восторжествуютъ надъ ними. Если же, наоборотъ, онъ упадетъ отъ нихъ духомъ, то я сумѣю поступить, какъ слѣдуетъ и, конечно, ужъ не позволю ему пойти по тому поприщу, первыхъ препятствій котораго у него не хватило силы поборотъ.

Рейха обѣщалъ моей матери повести со мною занятія такъ, какъ она того желала; онъ сдержалъ свое слово, — настолько, по крайней мѣрѣ, насколько сумѣлъ.

Для доказательства моихъ музыкальныхъ талантовъ я принесъ къ Рейха нѣсколько страничекъ своей музыки, — романсовъ, прелюдій, обрывковъ вальсовъ и т. п. сочиненій, созданныхъ въ то время мою маленькою головою.

Просмотрѣвъ ихъ, Рейха сказалъ моей матери:

— Вашъ ребенокъ знаетъ уже многое изъ того, чему я долженъ его научить; только онъ самъ не чувствуетъ, что знаетъ.

Когда черезъ годъ или два я дошелъ



до болѣе сложныхъ упражненій въ гармоніи, до изученія всякихъ контрапунктовъ, фугъ, канонровъ и проч., мать спросила у Рейха:

— Что же вы думаете о немъ?

— Я думалъ, что нѣтъ средствъ отвратить его отъ музыки: ничто его не пугаетъ; все забавляетъ и интересуетъ. И что всего болѣе нравится мнѣ въ немъ — это вѣчное желаніе узнать: *почему?*

— Ну, значить, надо сдаться!

Я зналъ, что мать шутить не любитъ. Не разъ она говорила мнѣ:

— Знай: если музыка не пойдетъ хорошо, — на фіакръ и къ *нотаріусу!*

«Къ нотаріусу»: одного этого довольно было, чтобы заставить меня дѣлать невозможное.

Съ другой стороны, мои лицейскія отбѣтки были хорошими, и я изо всѣхъ силъ старался не давать права своимъ учителямъ смотрѣть на мою музыкальную страсть, какъ на вредную для моихъ научныхъ занятій. Тѣмъ не менѣе одинъ разъ я все-таки былъ наказанъ, — и даже довольно строго, — за то, что не исполнилъ какого-то урока. Воспитатель посадилъ меня въ карцеръ, задавъ въ наказаніе большую работу, — переписать что-то около пятисотъ стиховъ. Я весь былъ поглощенъ уже писаніемъ, или, лучше, мараніемъ бумаги, — такія работы исполняются обыкновенно быстро и небрежно, — какъ ко мнѣ подошелъ надзиратель. Посмотрѣвъ на меня нѣсколько времени молча и внимательно, оно мягко положилъ руку на мое плечо и сказалъ:

— Это очень плохо написано.

Я поднялъ голову и отвѣтилъ:

— Вы думаете, что занимательно исполнять такую работу?

— Она вамъ кажется скучной, потому что вы дѣлаете ее плохо. Если-бы вы приложили больше старанія, — добавилъ онъ спокойно, — вамъ бы она надоѣдала гораздо меньше.

Это простое слово, полное смысла, сказанное такъ покойно, съ такою доброю, терпимостью и убѣдительною, точно озарило меня свѣтомъ. Съ той поры я не помню, чтобы я исполнялъ какую-нибудь работу небрежно или поверхностно. Разговоръ съ надзирателемъ явился для меня внезапнымъ и полнымъ откровеніемъ значенія *вниманія* и *прилежанія*. — Я принялся за переписку съ

совершенно другимъ настроеніемъ, и скука исчезла...

Музыкальные занятія мои подвигались впередъ и увлекали меня все болѣе и болѣе.

Наступили довольно долгія новогоднія каникулы, и моя мать воспользовалась этою возможностью предоставить мнѣ удовольствіе, бывшее для меня, вмѣстѣ съ тѣмъ, большимъ и благотѣльнымъ урокомъ. У итальянцевъ шелъ «Донъ-Жуанъ» Моцарта. Мать сама повела меня въ театръ. Этотъ дивный вечеръ, проведенный около нея въ маленькой ложѣ четвертаго яруса, остался для меня однимъ изъ самыхъ памятныхъ и самыхъ плѣнительныхъ воспоминаній моей жизни. Если память мнѣ не измѣняетъ, — совѣтъ повести меня на «Донъ-Жуана» далъ моей материг. Рейха.

Приступая къ описанію впечатлѣній, оставленнаго во мнѣ этимъ, несравненнымъ мастерскимъ произведеніемъ, я спрашиваю себя, въ состоянн-ли мое перо передать его, — я не говорю вѣрно, ибо это кажется мнѣ невозможнымъ, — но, по крайней мѣрѣ, такъ, чтобы читатель получилъ хоть какое-нибудь представленіе о томъ, что происходило въ моей душѣ за эти единственные въ ряду другихъ часы, обаяніе которыхъ сохранилось на всю мою жизнь, которые остались для меня какимъ-то свѣтлымъ видѣніемъ, глубокимъ откровеніемъ. — Съ самаго же начала увертюры, съ торжественныхъ и величественныхъ аккордовъ Командора, я почувствовала себя перенесеннымъ въ совершенно новый міръ. Меня охватилъ холодный ужасъ. Когда же раздалась грозная гармоническая прогрессія, на фонѣ которой раскатываются вверхъ и внизъ гаммы, роковыя и неумолимыя, какъ рука самой смерти, на меня напалъ такой страхъ, что моя голова упала на плечо матери, и я, охваченный властной силою красоты и ужаса, могъ лишь шептать:

— Ахъ, мама, какая музыка! Вотъ это настоящая *музыка!*

Слушаніе «Отелло» Россини пробудило во мнѣ музыкальный инстинктъ. Впечатлѣніе отъ «Донъ-Жуана» сказалось на мнѣ инымъ образомъ и смыслъ его совершенно другой. Мнѣ кажется, я испыталъ приблизительно то-же, что и ху-



дожникъ, который внезапно перешелъ бы отъ венеціанской школы къ Рафаэлю, Леонардо-да-Винчи и Микель-Анджело. Россини далъ мнѣ узнать опыяненіе чисто-музыкальною красою: онъ усладилъ и очаровалъ мое ухо. Моцартъ сдѣлалъ больше: къ полному наслажденію чисто-музыкальнаго, чувственной стороной искусства на этотъ разъ присоединилась столь глубоко и столь неотразимо дѣйствующая сила правды выраженія, отлившейся въ формахъ совершенной красоты. Отъ начала и до конца партитуры все было одинъ долгій, непередаваемый словами восторгъ.

Патетичность сцены Коммандора и сцены доньи Анны надъ тѣломъ отца, грація Церлины, высокое изящество написаннаго мастерскою рукою тріо масокъ и открывающаго второй актъ тріо подъ балкономъ доньи Эльвиры, наконецъ, рѣшительно все, — ибо въ этомъ безсмертномъ произведеніи все требуетъ вниманія—повергло меня въ то состояніе блаженства, которое способно дать одно лишь созерцаніе абсолютной красоты, — красоты, коей несетъ дань своего удивленія безконечный рядъ вѣковъ и которая служить эстетическимъ масштабомъ достоинствъ остальныхъ произведеній искусства...—Для меня описываемое представленіе было самымъ роскошнымъ *новогоднимъ подаркомъ* за все мое дѣтство. И когда позднѣе, въ 1839 г., я получилъ «большую римскую премію», — моя мать наградила меня за нее тою же великою партитурою «Донъ-Жуана» \*).

Этотъ годъ, вообще, былъ особенно благоприятенъ для развитія моей любви къ музыкѣ. Послѣ «Д.-Жуана» я посѣтилъ на святой недѣлѣ два симфоническихъ вечера «Общества концертовъ

при консерваторіи»; дирижеромъ его былъ тогда Габенекъ. На одномъ изъ этихъ вечеровъ исполнили пасторальную симфонію Бетховена, а на другомъ симфонію съ хорами (9-ю) его же. Это были новый толчекъ для моей страсти къ музыкѣ; какъ я очень ясно помню, — двѣ симфоніи, ярко обрисовавъ мнѣ гордую и смѣлую натуру ихъ творца, этого единственнаго генія-гиганта, дали мнѣ почувствовать, что Бетховенъ говоритъ на музыкальномъ языкѣ, — если не вполне, то со многихъ сторонъ одинаковымъ съ тѣмъ, въ тайны котораго посвятилъ меня «Д.-Жуанъ»: что то мнѣ подсказывало, что у этихъ двухъ великихъ геніевъ, столь трудно сравнимыхъ другъ съ другомъ — общее отечество и одни и тѣ же вѣрованія.

Ученіе въ лицей подвигалось впередъ. Чтобы заставить меня подумать о послѣдствіяхъ принятаго мною рѣшенія и убѣдить отказаться отъ него, мать, кромѣ всегда нѣсколько поддерживавшей ея надежды возможности повторенія пройденнаго мною курса, серьезно объявила мнѣ, что, если я при призывѣ къ воинской повинности вытѣну несчастливый билетъ, она не въ состояніи будетъ по своей бѣдности, купить зачетную рекрутскую квитанцію, и мнѣ придется отбывать военную службу. Конечно, это была лишь невинная хитрость: женщина которая, вѣроятно, не разъ питалась только черствымъ хлѣбомъ, лишь бы не отказать въ чемъ-нибудь своимъ дѣтямъ, продала бы скорѣе свою кровать, чѣмъ отпустила бы кого-либо изъ насъ отъ себя. И такъ какъ я, по возрасту своему, могъ уже почувствовать и понять, какія обязанности налагаетъ на меня по отношенію къ матери ея трудовая, полная самоотреченія и лишенія жизнь, то, при словахъ ея о воинской повинности, замѣтилъ:

— Ничего, мама. Незачѣмъ говорить объ этомъ; я справлюсь своими собственными силами; я самъ куплю квитанцію: у меня, вѣдь, будетъ большая римская премія.

Я былъ тогда въ третьемъ классѣ. Здѣсь-то и произошло событіе, доставившее мнѣ известное уваженіе среди товарищей.

Въ числѣ нашихъ профессоровъ былъ нѣкто г. Робержъ, питавшій особаго рода

\*) Съ рѣдко встрѣчаемыми среди художниковъ постоянствомъ идеаловъ и ихъ исключительностью. Гуно всю свою жизнь остался вѣренъ культурѣ одного Моцарта. — Моцарта, вообще, и его «Донъ-Жуана», въ особенности. На закатѣ своихъ дней, лишь за годъ съ небольшимъ до кончины, онъ благоговѣнно падалъ ницъ предъ всею безъ исключенія партитурою «Донъ-Жуана» и выражалъ свои восторги отъ нея, быть можетъ, съ еще большею горячностью и рывимостью, чѣмъ въ описанные только-что дни юности. — Я разумно здѣсь извѣстную книгу Гуно о Моцартѣ, — точнѣе, панегирикъ ему, — написанную, во всякомъ случаѣ, тонко и изящно и интересную, какъ исповѣдь музыкальныхъ убѣжденій ея знаменитаго автора.



слабость къ латинскимъ стихамъ. Быть сильнымъ въ латинскихъ стихахъ у насъ значило быть въ большомъ почетѣ у Робержа. Какъ-то этому самому Робержу мы устроили шалость,—не помню какую; зачинщикъ ея не признавался, а мы, товарищи, выдать его не желали. Робержъ, въ наказаніе за такой образъ нашихъ дѣйствій, оставилъ весь классъ безъ отпуска. Надо замѣтить, что наступали пасхальныя каникулы, давашія намъ четыре или пять дней свободы, и наказаніе, поэтому, являлось ужаснымъ. Тѣмъ не менѣе, правила товарищества нарушены не были и главный виновникъ оставался для начальства неизвѣстнымъ.

Въ это время мнѣ пришла въ голову мысль попробовать задѣть слабую струнку Робержа и покорить тѣмъ его сердце. Ни слова не говоря своимъ одноклассникамъ, я сочинилъ на латинскомъ языкѣ стихотвореніе, предметомъ котораго было горе молодыхъ птичекъ, заключенныхъ въ клѣтки, вдали отъ родныхъ полей и лѣсовъ, безъ солнца и воздуха, и громкими криками умоляющихъ о свободѣ. Надо думать, что все это мнѣ удалось выразить счастливо подъ непосредственнымъ вліяніемъ пережитаго тогда нами положенія. Прийдя въ классъ, я воспользовался моментомъ, когда глаза Робержа смотрѣли въ другую сторону, и украдкой положилъ свое сочиненіе на его стулъ. Направившись къ своему мѣсту, профессоръ замѣтилъ положенный мною листъ бумаги, развернулъ его и принялся читать, а затѣмъ обратился къ намъ:

— Господа, кто авторъ этого стихотворенія?

Я поднялъ руку.

— Оно очень недурно... Господа, я прощаю васъ. Поблагодарите вашего товарища Гуно, трудъ котораго возвратилъ вамъ свободу.

Легко представить себѣ, какого триумфа я былъ удостоенъ послѣ этой амнистіи...

Я перешелъ во второй классъ, гдѣ занималъ, въ сообществѣ трехъ моихъ близкихъ товарищей, «почетную скамью». На Пасхѣ меня признали заслуживающимъ, по успѣхамъ перевода въ классъ риторики, въ которомъ я оставался всего лишь три мѣсяца.—Мои познанія показали моей матери достаточно удовле-

творительными для того, чтобы отступить отъ знаменитаго проекта ея пройти вторично послѣдніе классы.

Съ наступленіемъ вакацій я покинулъ лицей. Мнѣ было тогда немного болѣе семнадцати лѣтъ.

Я прошелъ риторику; но философія моя еще не сложилась, и мать не думала оставлять мое ученіе не конченнымъ. Поэтому, мы стовѣрились и рѣшили, что я буду продолжать дома свои занятія и не покидая работы надъ изученіемъ композиціи, приготовлюсь къ экзамену на степень бакалавра словесныхъ наукъ. Черезъ годъ мнѣ удалось достигъ желаемого.

Я очень часто сожалѣлъ впоследствии, что не добился слѣдующей ученой степени; это дало бы мнѣ своевременно массу знаній, цѣнность которыхъ я уразумѣлъ лишь позднѣе и въ которыхъ, къ несчастью, навсегда остался невѣждой.... Но время не ждало; надо было готовиться къ состязанію на «римскую премію», получить которую я поставилъ себѣ задачей. Это являлось вопросомъ жизни или смерти для моего будущаго, и нельзя было терять ни единого часа.

Рейха умеръ. Я оказался безъ профессора. Мать рѣшила отправиться со мною къ Керубини и просила его принять меня въ консерваторію въ классъ композиціи. Подъ мышкой я понесъ съ собой нѣсколько учебныхъ тетрадокъ (съ уроками Рейха), чтобы показать Керубини степень моего развитія. Но моя предпринятельность была лишней. Керубини справился о моемъ музыкальномъ прошломъ и, узнавъ, что я ученикъ Рейха, который,—сказать не лишне,—былъ профессоромъ той же консерваторіи, обратился къ матери съ такою рѣчью:

— Ну, придется поработать съ самаго начала и по иному. Я не люблю школы Рейха: онъ—нѣмецъ. Слѣдуетъ учиться по итальянской методѣ. Я намѣчу его въ классъ контра пункта и фуги моего ученика г. Галеви.

Но для Керубини итальянская школа представлялась въ видѣ той великой школы, главою коей былъ Палестрина, подобно тому, какъ нѣмецкая школа представителемъ своимъ имѣетъ, главнѣйше, Себастьяна Баха.—Рѣшеніе Керубини не только меня не опечалило: оно меня восхитило.



— Тѣмъ лучше,—говорилъ я себѣ и твердилъ затѣмъ матери,—я буду отъ этого лишь сильнѣе вооруженъ. Я возьму отъ обѣихъ школъ ихъ наиболѣе привлекательныя особенности. Все къ лучшему.

Я поступилъ въ классъ Галеви. Одновременно Керубини помѣстилъ меня, для изученія лирики, къ Бертону, автору «Монтано и Стефанида» и большого количества имѣвшихъ заслуженную извѣстность сочиненій. Натура тонкая, изящная, мягкая, онъ былъ глубокимъ поклонникомъ Моцарта, прилежное изученіе котораго онъ рекомендовалъ своимъ ученикамъ.

— Читайте Моцарта, повторялъ онъ безпрестанно. — Читайте «Свадбу Фигаро».

Онъ былъ правъ. Моцартъ долженъ быть бы настольной книгой музыкантовъ: Моцартъ по отношенію къ Палистринѣ и Баху то же, что Новый Завѣтъ по сравненію съ Ветхимъ, съ которымъ онъ составляетъ одну книгу,—Библию.

Такъ какъ Бертонъ умеръ черезъ два почти мѣсяца послѣ моего поступленія къ нему, то Керубини перевелъ меня въ классъ Лесюёра, автора «Бардовъ», «Пещеры», многихъ мессъ и ораторій. Это былъ умъ серьезный, сосредоточенный, натура горячая, талантъ временами склада эпическаго, весьма склонный къ сюжетамъ изъ священной исторіи. По внѣшности, это былъ великанъ, съ лицомъ, блѣднымъ какъ воскъ, съ видомъ древняго патриарха. Лесюёръ принялъ меня по-отечески добро и ласково: у него было теплое, любвеобильное сердце. Общеніе съ нимъ, длившееся, къ моему несчастью, всего лишь девять или десять мѣсяцевъ, было для меня весьма благотѣльно; я получалъ отъ него совѣты, благородство и просвѣщенность которыхъ оставили неизгладимый слѣдъ въ моей памяти и за которые я обязанъ вѣчною признательностію ему.

Подъ руководствомъ Галеви я снова прошелъ все по контрапункту и фугѣ, но не смотря на свое прилежаніе, которымъ, во всякомъ случаѣ, мой учитель былъ доволенъ, ни разу не получилъ награды въ консерваторіи. Впрочемъ, единственнымъ предметомъ моихъ желаній была большая римская премія, которой достигъ я старался, во что бы то ни стало.

Мнѣ было около 19 лѣтъ, когда я записался въ первый разъ на конкурсъ и получилъ вторую премію. За смертью Лесюёра я сталъ ученикомъ Таэра, который замѣстилъ собою его въ качествѣ профессора консерваторіи. На слѣдующій годъ я снова конкурировалъ. Моя мать была полна разомъ и волею и тайной надежды: на сей разъ я могъ или получить первую премію или остаться безъ всякой награды. Случилось послѣднее. Мнѣ было двадцать лѣтъ,—возрастъ призыва къ воинской повинности; но прошлогодняя вторая премія давала мнѣ отсрочку на одинъ годъ. Оставалась еще надежда на третій и послѣдній конкурсъ. Чтобы утѣшить меня въ моей неудачѣ, мать предприняла со мною путешествіе въ Швейцарію. Несмотря на свои 58 лѣтъ она, по крѣпости организма, выглядѣла не старше тридцати лѣтъ.—Для меня, ничего не выдавашаго кромѣ Парижа, Версали, Гавра и Руана, это поѣздка была рядомъ очарованій. Начавъ съ Женевы, мы проѣхали черезъ Шамони, Оберландъ, Риги, посѣтили всѣ озера и вернулись на Базель. Я не переставалъ восторгаться... Путешествовали мы на ослахъ; вставали раннимъ утромъ, ложились поздно, причемъ мать всегда поднималась первою и бывала уже совсѣмъ готовою, когда я лишь просыпался.

Въ Парижъ я возвратился полнымъ свѣжихъ силъ и съ твердой рѣшимостью покончить такъ или иначе съ первою римскою преміей. Время конкурса, ожидаемаго съ горячимъ нетерпѣніемъ наконецъ пришло. Я записался и получилъ премію. Бѣдная мама залилась слезами: сперва отъ радости, а потомъ при мысли, что этотъ триумфъ—предвѣстникъ близкаго разставанія, разлуки на три года, изъ которыхъ два пройдутъ въ Римѣ и одинъ въ Германіи...

Въ концѣ октября состоялась раздача премій; она происходитъ ежегодно, въ публичномъ засѣданіи, причемъ исполняется кантата музыканта-лауреата.— Мой братъ, бывшій архитекторомъ и учившійся у Гюйо дѣлалъ блестящіе успѣхи въ «Школѣ изящныхъ искусствъ». Не желая разлучаться съ матерью и быть можетъ предвидя, что римская премія отниметъ у нея въ одинъ прекрасный день младшаго изъ ея сыновей, братъ отказался отъ конкурса, который



отдалилъ бы его на пять лѣтъ отъ обожаемой имъ матери. Но онъ получилъ такъ называемую «департаментальную премию», которая присуждалась ученику, получившему наибольшее число медалей за время прохожденія курса въ «Школѣ изящныхъ искусствъ». О присужденіи этой премии было объявлено на томъ же публичномъ засѣданіи Института, и наша мать имѣла радость видѣть, какъ въ одинъ и тотъ же день получаютъ отличія оба ея сына.

Передъ отъѣздомъ судьба заставила меня взяться за трудъ, серьезный для всякаго человѣка, а особенно для человѣка моего возраста,—за мессу. Регентъ церкви Св. Евстафія, Дитшъ, бывший въ то же время хормейстеромъ въ Оперѣ, однажды обратился ко мнѣ съ предложениемъ:

— Напишите передъ отъѣздомъ въ Римъ мессу. Я исполню ее у Св. Евстафія.

Месса! Месса моего сочиненія въ церкви Евстафія! Мнѣ казалось, я грежу. Передо мною было пять свободныхъ мѣсяцевъ. Я съ рѣшимостью взялся за работу и къ назначенному дню былъ готовъ благодаря энергіи и труду матери, помогавшей мнѣ свимать копіи оркестровыхъ голосовъ: у насъ не было средствъ нанять переписчика. Месса была написана,—не изумляйтесь!—для большого оркестра. Я посвятилъ ее,—съ такою же дерзостью, какъ и признательностью,—памяти моего дорогого и оплакиваемого учителя, Лесюёра, и самъ управлялъ ея исполненіемъ въ церкви св. Евстафія.

Месса моя, понятно, не была произведеніемъ замѣчательнымъ. Въ ней сказывалась вся неопытность, которой слѣдуетъ ожидать отъ такого молодого человѣка, какимъ былъ я,—совершеннаго новичка въ искусствѣ распоряжаться богатыми красками оркестровой палитры, требующей долгаго изученія. Что же касается до музыки, взятой безотносительно, то она ограничивалась довольно правдивой передачей чувства и приблизительнымъ соответствіемъ съ текстомъ; но твердость рисунка и опредѣленность намѣреній оставляли желать много лучшаго. Однако, какъ бы то ни было, этотъ первый опытъ былъ принятъ благосклонно и заслужилъ одобренія, среди которыхъ меня особенно тронуло одно. Подходя вмѣстѣ съ ма-

терью, послѣ исполненія мессы къ нашему дому, я увидѣлъ у дверей его разсыльнаго съ письмомъ въ рукѣ. Я беру письмо, распечатываю его и читаю слѣдующее:

«Браво, талантливый человѣкъ, котораго я зналъ ребенкомъ! Честь и слава для *Gloria*, для *Credo* и, особенно, для *Sanctus*! Это прекрасно; это поистинѣ религиозно! Поздравляю и благодарю; вы доставили мнѣ большое счастье».

Такъ писалъ добрякъ Пуарсонъ, когда то мой директоръ по лицу Сень-Луи, а тогда директоръ лицея Карла Великаго. Онъ увидѣлъ объявленіе объ исполненіи моей мессы и, заинтересованный имъ, со всегдашней своей внимательностью, отправился послушать первый выходъ молодого артиста, которому семь лѣтъ тому назадъ онъ говорилъ:

— Ну, дитя мое, занимайся музыкой!

Я былъ такъ тронутъ его памятью о мнѣ, что даже не вошелъ въ домъ; однимъ скачкомъ я подлетѣлъ къ кабриолету и чрезъ минуту находился уже въ лицей Карла Великаго... Тамъ встрѣтилъ меня мой старый профессоръ, протянулъ мнѣ свои руки и обнялъ меня съ всего сердца.

Мнѣ оставалось провести съ матерью всего лишь четыре дня. Я покидалъ ее на три года. Заливаясь слезами, она вся ушла въ приготовленія ко дню моего отъѣзда. Этотъ день быстро наступилъ.

(Продолженіе будетъ).



## В. В. СТАСОВЪ.

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

(Окончаніе).

### IV.

Обширная часть третьяго тома «Собранія сочиненій В. В. Стасова» посвящена его статьямъ о музыкѣ, напечатаннымъ до 1886 г. Первыми статьями, которыми Стасовъ дебютировалъ—были: «Музыкальное обозрѣніе 1847 года» (2 фельетона въ «Отеч. Зап.») и «Г-жа



Аллани и Альфредъ де-Мюссе на парижской сценѣ, превозносимые Жюль-Жаненомъ». Послѣдняя имѣетъ лишь временный интересъ, тогда какъ «Обозрѣніе» составляетъ одно изъ первыхъ музыкальных обозрѣній, написанныхъ толково, съ любовью къ дѣлу и знаніемъ его. Сѣровъ тогда еще не выступалъ критикомъ. Въ 40-хъ годахъ, кромѣ покойнаго князя Одоевскаго, дѣйствительно понимавшаго толкъ въ музыкѣ, многіе писали объ искусствѣ и главнымъ образомъ о музыкѣ. Типичнымъ образомъ этого дилетантскаго бумагомаранья былъ О. Толстой (Ростиславъ), плохой композиторъ и еще болѣе плохой критикъ. Между тѣмъ въ первыхъ же статьяхъ Стасова чувствуется совѣтъ другое. Съ первыхъ же шаговъ его на писательскомъ поприщѣ, работы В. В. стали выдѣляться среди всѣхъ другихъ однородныхъ тѣмъ, что въ нихъ постоянно присутствовало, — ясностью и содержательностью. Въ первомъ своемъ очеркѣ онъ сообщаетъ о петербургской музыкальной жизни и описываетъ ея замѣчательнѣйшее событіе — прїѣздъ Берліоза. Любопытно, что В. В. Стасовъ, точно также, какъ и его великій прїятель Сѣровъ, не понялъ съ перваго раза Берліоза, не оцѣнилъ этого дивнаго поразительнаго таланта, отрицалъ въ немъ творчество, а признавалъ лишь мастерское владѣніе оркестромъ. «Про Берліоза нельзя и не должно говорить, пишетъ В. Стасовъ, — что у него хорошая или дурная музыка, что у него есть мелодія или нѣтъ; про него должно сразу сказать, что у него *тщательно нѣтъ никакой способности къ музыкальному сочиненію*; но за то самый громадный талантъ исполнителя, талантъ, совершенно равный изумительному таланту Листа». Не слѣдуетъ забывать, что Стасовъ уже слышалъ тогда и «Римскій карнавалъ», и отрывки изъ «Фауста» и маршъ, — превосходный, оригинальный, — изъ «Гарольда въ Итали». Стасовъ въ этомъ мнѣніи совершенно сходился съ Сѣровымъ. Послѣдній, четыре года спустя, писалъ о Берліоза то же самое: «такая удивительная способность къ оркестру досталась на долю человѣка, который *несколько* <sup>1)</sup> не музыкальный автор! Способность къ оркестру живетъ

съ нимъ, требуетъ высказаться, заставляетъ его писать, — онъ пишетъ, и въ результатѣ выходитъ превосходная оркестровка при совершенномъ *отсутствии музыки!*» <sup>1)</sup> Впослѣдствіи В. В. совершенно перемѣнилъ свой взглядъ на Берліоза и всегда увлекался его бурнымъ вдохновеніемъ; но тогда онъ смотрѣлъ въ тоже криво-изогнутое зеленое стекло, черезъ которое смотрѣли и публика, и музыкальные авторитеты (конечно не Глинка, Листъ, Шуманъ или Вагнеръ) — Скудо, Фетисъ и др., и въ которомъ фантазія гениальнаго француза казалась отвратительной химерой, а самой генией его — горбуномъ или хромымъ...

Второй фельетонъ Стасова составляетъ цѣлое маленькое изслѣдованіе о транскрипціяхъ, въ которомъ вѣрно оцѣнено все значеніе Листовскихъ переложеній.

Между этими первыми *опытами* музыкальной критики и послѣдующими музыкальными статьями В. В. Стасова лежитъ большой промежутокъ времени, въ теченіи котораго В. В. изъ любителя преобразился въ критика-исслѣдователя. Это ему принесло, вѣроятно, заграничное путешествіе въ Италію. Тамъ именно (въ 1852 г.) Стасовъ пишетъ свою первую значительную статью историческаго характера. Въ Римѣ В. В. познакомился съ извѣстнымъ собирателемъ музыкальных сочиненій, преимущественно старыхъ мастеровъ, аббатомъ Фортунато Сантини, прилежно посѣщая его великолѣпную бібліотеку и впослѣдствіи привезъ въ Россію не мало списковъ съ самыхъ рѣдкихъ образцовъ вокальной музыки. На этого аббата и его музыкальную коллекцію часто указывали Фетисъ и другіе историки, и это именно собраніе В. В. Стасовъ описалъ въ своей брошюрѣ «*L'Abbè Santini et sa collection musicale à Rome*», посвященной князю Григорію Волконскому и изданной во Флоренціи, въ 1854 г. Переводъ ея былъ напечатанъ въ «Библіотекѣ для Чтенія», въ 1852 году.

Эта статья открываетъ цѣлый рядъ другихъ работъ В. В. Стасова, посвященныхъ исторіи музыки или матеріаломъ для нея.

Дѣленіе, принятое въ «Собраніи сочи-

<sup>1)</sup> Современникъ, 1851, «Концерты въ Петербургѣ».

<sup>1)</sup> Курсивъ А. Н. Сѣровъ.



нений» В. В. Стасова, — по содержанию статей не вполне верно. Напр., описание автографов музыкантов отнесено в разные отделы и т. д. Строго разделить все статьи Стасова можно на 1) историческія, 2) биографическія, 3) критическія (рецензии и отзывы об исполнении или о самих произведениях) и 4) полемическія.

Без сомнѣнія, наибольшую цѣну имѣютъ статьи первой категоріи. О первой такой статьѣ только что было сказано. Слѣдующей работой, вѣрнѣе изслѣдованіемъ, было цѣнное описание автографовъ иностранныхъ музыкантовъ, находящихся въ Императорской Публичной Библиотеки. Эти двѣ статьи, напечатанныя въ 1856 въ Отеч. Запискахъ, содержатъ не только описание автографовъ цѣлага ряда композиторовъ старой и новой школы (съ Самуэля Шейдта—XVI в. — до Фр. Листа), но и изслѣдованіе о жизни ихъ авторовъ или о томъ времени, къ которому написаніе автографа должно быть отнесено. Кстати замѣчу, что Импер. Публ. Б.—ка обладаетъ великолѣпной коллекціей автографовъ музыкальныхъ дѣятелей, и небудя она описана В. В. Стасовымъ, публика объ этихъ драгоценностяхъ врядъ ли имѣла бы понятіе: къ сожалѣнію, въ обѣ статьи эти вошли описанія автографовъ лишь заграничныхъ музыкантовъ. Только одна статья В. Стасова, напечатанная въ собраніи его сочиненій, говоритъ о рукописи «Каменнаго Гостя», пожертвованной въ П. Б.; — она была напечатана въ Спб. Вѣдом. за 1872 г. Къ сожалѣнію, въ это изданіе не вошло большое описаніе рукописей Глинки, напечатанное въ Отчетѣ П. Б. за 1857 г.; оно составляетъ крупный вкладъ въ литературу о Глинкѣ и обнимаетъ произведенія этого великаго художника за всю его жизнь. Отчетъ Публичной Библиотеки сталъ почти библиографической рѣдкостью, а потому описаніе В. Стасова обязательно должно было бы войти въ изданіе всѣхъ его статей.

Почти такой же характеръ имѣетъ печатное письмо В. В. къ Директору Импер. П. Б. о рукописи, подаренной имъ въ наше книгохранилище и представляющей копію сочиненія о греческой церковной музыкѣ, подъ названіемъ «Святоградецъ». Замѣчу, кстати, что до

сихъ поръ русскаго перевода съ этого любопытнаго памятника еще не появилось, а между тѣмъ «Святоградецъ» представляетъ греческую музыкальную грамматику и, вѣроятно, могъ бы объяснить нѣкоторыя основы нашей крюковой системы, тѣмъ болѣе, что и русская церковная музыка пришла къ намъ изъ Греціи.

Русскимъ музыкантамъ вѣроятно была совершенно неизвѣстна нѣмецкая статья Стасова «О нѣкоторыхъ формахъ нынѣшней музыки», въ видѣ открытаго письма къ Листу и теоретику Марксу, напечатаннаго въ 1858 г. «Neue Zeitschrift für Musik». Въ этой статьѣ авторъ хотѣлъ указать на ту роль, которую играютъ въ современной музыкѣ древніе церковные тоны и восточныя мелодіи и гармоніи. Обслѣдовавъ въ краткихъ чертахъ появленія (чрезвычайно рѣдкія) церковныхъ тоновъ у классиковъ до Ветховенскаго времени, Стасовъ подробно разбираетъ съ своей точки зрѣнія творенія Ветховена и, особенно, Шопена, какъ композитора наиболѣе сильно приверженнаго къ стариннымъ ладамъ и гаммамъ, а также указываетъ на то значеніе, которое имѣли тотъ и другой элементъ въ созданіяхъ Глинки.

Наконецъ къ отдѣлу историческихъ работъ В. В. Стасова нужно отнести его любопытное изслѣдованіе о «*деместенномъ и троестроичномъ тнни*» и небольшое предисловіе къ сочиненію священника А. Израилева: «Ростовскіе колокола и звоны». Первая составляетъ вкладъ въ нашу литературу о православномъ церковномъ пѣвнѣи.

## VI.

Почти столь же большое значеніе имѣетъ слѣдующій отдѣлъ статей В. В. Стасова, посвященный біографіямъ русскихъ и иностранныхъ музыкантовъ или матеріаламъ для ихъ жизнеописаній. Едва ни кто-либо другой изъ писателей могъ бы принести въ этомъ отношеніи столько пользы, сколько принесъ ее Стасовъ для любимыхъ и обожаемыхъ имъ русскихъ композиторовъ. Начиная съ Глинки и кончая Ц. А. Кюи, В. В. посвятилъ каждому выдающемуся музыканту статью, если не цѣлый рядъ ихъ. Стоитъ пробѣжать хотя бы только одинъ списокъ ихъ, — и станетъ понятною та



горячая благодарность, которой проникнуты адреса русских музыкантовъ и молодежи, поднесенные В. В. Стасову въ 70-лѣтнюю годовщину дня его рожденія. А между тѣмъ далеко не всѣ статьи вошли въ «Собраніе статей В. Стасова; очень многіе біографіи и матеріалы появились въ печати послѣ 1886 г. и, по этому, въ настоящемъ изданіи не напечатаны.

Больше всего цѣнили и уважали Стасовъ Глинку; поэтому понятно, что большее количество статей его посвящены именно жизни творца русской оперы или его произведеніямъ. Біографія Глинки, остающаяся лучшей до сихъ поръ, написана нѣсколько мѣсяцевъ спустя послѣ кончины автора «Руслана» въ Берлинѣ. Въ этой статьѣ сохранился цѣлый рядъ отрывковъ изъ значительнаго количества писемъ Глинки, къ матери и сестрѣ, Л. И. Шестаковой, впоследствии совершенно утерянныхъ. Далѣе,—каждое событіе, связанное съ именемъ Глинки, какъ-то юбилей оперъ, постановки бюста въ Маринскомъ театрѣ и художественной рѣшетки на могилѣ Глинки въ Александро-Невской Лаврѣ, появленіе печатной партитуры «Руслана», новыя постановки этой оперы въ Петербургѣ, послѣ 13-лѣтняго забвенія ея, а также заграничныя представленія «Жизни за Царя» и «Руслана»—въ Прагѣ, Миланѣ и другихъ городахъ, все это вызывало у Стасова цѣлый рядъ статей. Наконецъ, В. В. опубликовалъ большое число писемъ Глинки и, притомъ, наиболѣе важныхъ изъ нихъ, — къ В. О. Ширкову, относящихся къ тому времени (40-хъ годовъ), когда создавался «Русланъ». *Даргомыжскому* посвящено меньше статей, но и для автора «Каменнаго Гостя» Стасовъ сдѣлалъ много. Благодаря его стараніямъ, «Каменный Гость» былъ поставленъ на сценѣ русской оперы. Затѣмъ, Стасовъ напечаталъ значительное число матеріаловъ для біографіи Даргомыжскаго, именно его автобіографію и цѣлую коллекцію его писемъ. Тоже самое сдѣлалъ В. В. и по отношенію къ А. С. Сѣрову,—прежде своего великаго пріятели, а впоследствии едва ли не заклятаго врага. Не смотря на страстную полемику, разгорѣвшуюся между Сѣровымъ и Стасовымъ въ шестидесятихъ годахъ, В. В. въ своихъ воспоминаніяхъ

(«Училище Правовѣднія 40 лѣтъ назадъ»), которые здѣсь неоднократно цитировались, съ самымъ симпатичнымъ чувствомъ говорить о своемъ прежнемъ товарищѣ.

Далѣе слѣдуетъ *русская музыкальная школа*, за которую, главнымъ образомъ, Стасовъ всю жизнь горячо боролся. Болѣе всего здѣсь сдѣлано имъ, конечно, для рано унесенныхъ въ могилу—Мусоргскаго и Бородина. Обоимъ имъ поставлены памятники, благодаря хлопотамъ В. В.; прекрасныя біографіи этихъ художниковъ написаны имъ же, и, кромѣ того, въ III томѣ «Собр. Соч.» напечатаны прекрасная параллель Стасова «Перовъ и Мусоргскій» и статья «Памяти Мусоргскаго». Письма Бородина изданы А. С. Сувориннымъ стараніями опять таки В. В. Стасова.

Біографическіе очерки, посвященные Н. А. Римскому-Корсакову и Ц. А. Кюи, не вошли въ «Собраніе». Что касается до Балакирева, то о немъ часто говорится въ статьяхъ Стасова, особенно въ 60 гг., во время поѣздки М. А. Балакирева въ Прагу, для постановки «Руслана», и далѣе въ статьяхъ о бесплатной школѣ и ея концертахъ.

Наконецъ не только біографическій, но и историческій интересъ имѣютъ двѣ крупныя работы «Русская музыка за послѣднія 25 лѣтъ» и «Термазы новаго русскаго искусства», въ которыхъ Стасовъ разсматриваетъ всѣ основныя положенія проповѣдываемой имъ школы, указываетъ на препятствія, которыя на каждомъ шагѣ встрѣчались этой школѣ, осмѣиваетъ ея противниковъ и рисуетъ яркую историческую картину положенія русскаго музыкальнаго міра за періодъ 1860—85 гг.

Послѣдняя біографическая работа В. В. Стасова, посвященная издателю произведеній русской школы и устройтелю русскихъ концертовъ, М. П. Бѣляеву была напечатана въ нашей газетѣ въ началѣ нынѣшняго года.

Не стану указывать на цѣлый рядъ газетныхъ и журнальныхъ фельетоновъ, посвященныхъ тому или другому музыкальному явленію здѣсь или за границей, русскимъ концертамъ, или же выдающимся композиторамъ Запада: Шуману, Листу, Берліозу и Вагнеру.

Наконецъ, послѣдній отдѣлъ (точно так-

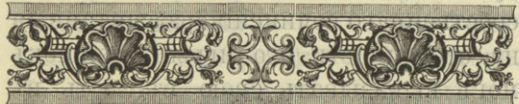


же не отграниченный въ изданіи Собраніи сочиненій) — представляютъ полемическія статьи Стасова. Лица, противъ которыхъ выступалъ В. В. Стасовъ, были: А. Н. Сѣровъ, Г. Ларошъ, О. Толстой (Ростиславъ), А. Г. Рубинштейнъ, Н. Кукольникъ, А. Фаминцынъ и др. Полемическій талантъ у В. В. — природный; рѣзкій, остроумный и находчивый. В. Стасовъ цѣлой массой фактовъ поражалъ противниковъ и *всегда* выходилъ изъ борьбы побѣдителемъ. Его полемическія статьи составляютъ необходимое дополненіе къ его историческимъ изслѣдованіямъ и біографіямъ.

Въ настоящее время еще не зажили раны, еще же сошли со сцены всѣ дѣйствующія лица этой полемической комедіи или драмы, поэтому теперь трудно окончательно судить о недавно минувшихъ фактахъ, трудно подвести итоги всей этой борьбы.

Большинство статей В. В. Стасова непотеряло своего интереса; всѣ онѣ будутъ необходимыми будущему историку русской музыки, а потому каждый, кто любитъ русское искусство и интересуется узнать его жизнь, — всегда будетъ благодаренъ этимъ статьямъ, всегда будутъ удивляться тому богатству идей и фактовъ, которые щедро рукою разсыпаны во многихъ статьяхъ В. В. Стасова, *перво* музыкальнаго лѣтописца, не только описавшаго событія, но и принимавшаго въ нихъ самое дѣятельное участіе и бодро сражавшагося за свои художественныя вѣрованія.

Ф.



## О МУЗЫКАЛЬНОМЪ ВОСПИТАНІИ ЮНОШЕСТВА.

Статья Э. Эпштейна.

(Продолженіе.)

### ОТДѢЛЪ III.

#### Искусство игры.

Поэты и пластическіе художники, какъ извѣстно, имѣютъ передъ композиторомъ то преимущество, что ихъ произведенія не нуждаются, подобно

произведеніямъ послѣдняго, въ посредничествѣ въ лицѣ исполняющаго художника. Стихотвореніе или картина, созданныя въ счастливую минуту, принадлежатъ каждому, кто умѣетъ видѣть или читать. Но искусствомъ «читать музыку», т. е. слышать глазами, обладаютъ только весьма немногіе, да и эти не въ такой степени, чтобы имъ не нужно было прибѣгать иногда къ дѣйствительному слуху, особенно при новыхъ гармоническихъ или инструментальныхъ комбинаціяхъ. Композиторъ не можетъ говорить прямо слушателю, но нуждается для этого въ искусствѣ посредника Справедливо поэтому необходимость исполненія называютъ самымъ главнымъ недостаткомъ музыки.

#### Противоположности въ искусствѣ игры.

##### Исполнители и виртуозы.

1. Кто прослѣдить въ точности ходъ, какой имѣло искусство игры въ теченіи времени, тотъ легко замѣтитъ, что это искусство уже довольно рано раздѣлилось на два направленія, діаметрально противоположныхъ по своимъ принципамъ. Первое направленіе ставило своею цѣлью по возможности совершенное и точное исполненіе композиторскихъ произведеній художниковъ; (артистовъ), принадлежащихъ къ этому направленію, мы будемъ называть исполнителями. Другое направленіе старалось дѣйствовать исключительно средствами исполненія; не идеи, содержащіяся въ композиціи, должны были дѣйствовать на слушателя, но красивая игра; все равно, заключалась ли она въ новыхъ техническихъ комбинаціяхъ, или въ полнотѣ и красотѣ звука, или же въ соединеніи этихъ факторовъ. Художниковъ этого направленія мы называемъ виртуозами.



Какъ искусство пѣнія, такъ и искусство игры первоначально не имѣли иной цѣли, какъ изобразить передъ слушателемъ произведенія композитора; на это были направлены всѣ техническія и умственные занятія пѣвцовъ и музыкантовъ. Ихъ высшее честолюбіе заключалось въ томъ, чтобы воспроизвести твореніе композитора въ живыхъ звукахъ, точно придерживаясь его мыслей по отвлеченному потному письму (въ которомъ онѣ понятны только немногимъ посвященнымъ). Но чѣмъ серьезнѣе художники-исполнители относились къ технической части своей задачи, чѣмъ большіе успѣхи они дѣлали какъ въ этомъ, такъ и во всемъ остальномъ, что нужно для хорошаго исполненія, тѣмъ яснѣе они должны были также замѣтить, что пѣніе или игра сами по себѣ имѣютъ свои самостоятельныя красоты, которыя, хотя онѣ и низшаго достоинства, чѣмъ красоты заключающіяся въ идеяхъ композитора, но за то оказываютъ непосредственное возбуждающее дѣйствіе. Далѣе они должны были замѣтить, что публика изъявляла болшую благодарность за искусство чувственно - прекрасное, затрогивающее міръ чувствъ хотя и поверхностно, но за то живо, чѣмъ за искусство, которое съ мощью и энергіей охватываетъ челоука до глубины души, но требуетъ для этого сосредоточенія всѣхъ его силъ и достаточную подготовку. Кто хочетъ распространить какое-нибудь поэтическое произведеніе посредствомъ публичнаго чтенія въ болше обширныхъ кружкахъ, тотъ конечно изберетъ для этого только такія произведенія, которыя заслуживаютъ распространенія. Поэтому и музыкальный исполнитель, исполняющій должность публичнаго чтеца въ музыкальной области, выбираетъ для

публичнаго исполненія всегда только хорошія музыкальныя произведенія. Хотя онъ обладаетъ вполне какъ техникой, такъ и остальными необходимыми для хорошаго исполненія средствами, однако ему никогда не придетъ въ голову выставлять ихъ на показъ ради ихъ самихъ; они служатъ ему, какъ сказано, только средствами для достиженія болше высокихъ цѣлей. — Напротивъ, виртуозъ ставитъ себѣ цѣлью самую игру; для него композиція есть только необходимое средство для того чтобы выставить свою игру съ различныхъ сторонъ (со стороны бѣглости, силы, нѣжности и т. д.). Хорошія музыкальныя произведенія для него не годятся, такъ какъ они не доставили бы ему возможности выставить на показъ новые, придуманные имъ способности игры или принадлежащія ему манеры или фокусы; далѣе, эти произведенія отвлекали бы вниманіе слушателя отъ самой игры и привлекали бы его только къ себѣ; для исполнителя это было бы самымъ счастливымъ разрѣшеніемъ его задачи, для виртуоза же это было бы униженіемъ. Поэтому виртуозъ поступаетъ всего цѣлесообразнѣе, если онъ выбираетъ для публичнаго исполненія піесы своего собственнаго сочиненія, рассчитанныя на особенности его игры. Дрейшокъ могъ выказывать свою бѣглость въ секстахъ и въ октавахъ только въ собственныхъ специально для этого составленныхъ сочиненіяхъ, точно также Делеръ свое бархатное *touché*, Вильмерсъ свои трели и т. д. То же самое можно сказать и объ игрѣ виртуозовъ въ цѣломъ. Тальбергъ, который первый сталъ наполнять концертную программу исключительно собственными произведеніями, часто получалъ упрекъ въ томъ, что онъ вмѣсто хорошихъ содержательныхъ



музыкальных произведений игралъ только свои безсодержательныя такъ называемыя фантазіи. Но насколько этотъ артистъ былъ слабъ, какъ исполнитель, онъ достаточно обнаруживалъ въ тѣхъ немногихъ случаяхъ, когда игралъ произведенія Бетховена и Моцарта; онъ былъ только виртуозомъ (и то не въ высшемъ смыслѣ), а таковою можетъ браться съ успѣхомъ только за такія произведенія, которыя приспособлены къ его индивидуальной игрѣ такъ же, какъ платье примѣнено къ тѣлу. Во время игры Тальберга никто не думалъ о бѣдности композиціи, а послѣдняя-то и есть пробный камень для каждаго виртуознаго произведенія. Здѣсь изящность игры заставляетъ насъ совершенно забывать о самой композиціи, тогда какъ интерпретаторъ наоборотъ долженъ видѣть свой величайшій триумфъ въ томъ, когда красота исполненнаго произведенія заставляетъ насъ забывать объ его игрѣ.

Листъ.

2. Послѣ всего сказаннаго виртуозномъ направленіи можетъ показаться, что только эгоизмъ и ложное честолюбіе могутъ побуждать къ такому злоупотребленію музыкальными эффектами и къ такому уклоненію отъ интересовъ композитора. Но такое утвержденіе было бы вопіющею несправедливостью по отношенію къ гениальнымъ виртуозамъ. Если виртуозовъ упрекаютъ въ томъ, что они только стараются выставить въ самомъ лучшемъ свѣтѣ свою собственную личность, то прежде всего нужно спросить, что это за личность и имѣетъ ли она право ставить себя на передній планъ вмѣсто композитора. «Воспроизводящіе художники, въ которыхъ необыкновенныя природныя дорованія соединяются съ совершен-

ствомъ въ искусствѣ, могутъ самовластно и почти независимо отъ композитора доставлять намъ наслажденія совсѣмъ особаго рода; они могутъ быть художниками и поэтами тамъ, гдѣ авторъ былъ далекъ отъ этого... Ея (пѣвицы Патти) талантъ, ея голосъ наполнилъ эти безсодержательныя и утратившія всякую силу мелодіи новою жизнью» (Гансликъ). Марксъ въ поэтическихъ выраженіяхъ описываетъ тѣ концерты, «которыя наполняются одною личностью, покоряющею себѣ всѣхъ и воспринимающею все, такъ что самое содержаніе ихъ мало имѣетъ значенія». Отъ времени до времени, къ счастью чрезвычайно рѣдко, появляются такіе существа, одаренныя высшимъ художественнымъ талантомъ, для которыхъ ихъ собственная личность становится какъ бы единственнымъ предметомъ и содержаніемъ искусства. Съ художественной точки зрѣнія на нихъ нельзя смотрѣть, какъ на жрецовъ, олицетворяющихъ собою первообразы человечества, подобно какому нибудь Бетховену или Гётте. Но подобно тому какъ волшебникъ дѣйствуетъ внѣ законовъ природы и даже вопреки имъ, такъ и виртуозы какъ бы прониклись волшебнымъ художественнымъ пламенемъ, которое жжетъ насъ демонически. Дѣйствіе ихъ игры-демоническое, какъ бы уклонившееся отъ указанной Богомъ стези, и всетаки оно полно божественной мощи и со славою свидѣтельствуетъ о ней. Такимъ демономъ былъ Паганини; «появленіе втораго такого же демона (Листа) въ томъ же вѣкѣ можно считать признакомъ того, что наше искусство приближается къ своему зениту, за которымъ начнется его упадокъ».

Виртуозъ въ этомъ выдающемся смыслѣ, разумѣется, можетъ проявить



свою творческую силу только на таких композиціяхъ, въ которыхъ чувства или аффекты указаны только въ самыхъ общихъ очертаніяхъ; эти общія очертанія онъ при помощи своего искусства наполняетъ душой и жизнью и этимъ въ избыткѣ покрываетъ духовный дефицитъ композитора. Какъ истинный поэтъ нуждается только въ незначительномъ событіи, которое для обыкновенныхъ людей, уже часто видѣвшихъ его въ своей жизни, не имѣетъ въ себѣ ничего привлекательнаго, чтобы проявить на немъ всю свою поэтическую силу, такъ и виртуозъ, обладающій истиннымъ творчествомъ, превращаетъ блѣдныя схемы ничтожной композиціи въ характерныя картины, полныя жизни и цвѣтовъ, — не такъ какъ мастеръ въ композиціи исправляетъ ученическую работу посредствомъ гармонизаціи или иныхъ имѣющихся въ его распоряженіи средствъ, но единственно своимъ исполненіемъ, электрическимъ огнемъ и духовной энергіей, которая оживляютъ и одушевляютъ деревянный инструментъ съ моментальной силой. И это творчество совершается на нашихъ глазахъ! Мы свидѣтели этого художественнаго вдохновенія! Ни одинъ интерпретаторъ, играй онъ даже самое содержательное произведеніе передъ самой развитой въ музыкальномъ отношеніи аудиторіей, не могъ бы состязаться съ такимъ виртуозомъ, если бы дѣло шло о мгновенномъ дѣйствиіи, такъ какъ то, что мы сами переживаемъ, трогаетъ насъ несравненно сильнѣе, чѣмъ то, что намъ рассказываютъ.)

Исторія виртуозности на фортепіано до сихъ поръ можетъ указать только на одного художника, обладающаго творчествомъ въ этомъ выдающемся смыслѣ; это — Францъ Листъ. Черезъ него свѣтъ узналъ въ

первый разъ, что и піанистъ можетъ на время вдохнуть жизнь въ трупъ; что уже давно было извѣстно о пѣвцахъ, актерахъ и скрипачахъ. Амброзъ, который слышалъ игру Листа въ частныхъ кружкахъ еще въ то время, когда послѣдній былъ еще аббатомъ, пишетъ: «Если на пиюитрѣ случайно лежала какая-нибудь незначительная композиція, то Листъ въ хорошемъ расположеніи духа иногда оказывалъ ей честь и проигрывалъ ее; тогда въ нее какъ бы ударяла воспламеняющая искра Прометей и она оживала подъ его руками; но кто по окончаніи игры подходилъ и просматривалъ ноты, на того они, конечно, производили только впечатлѣніе кучки мертвой золы. Этимъ качествомъ Листъ обладалъ до самой своей смерти. Когда я въ 1868 году посѣтилъ его въ монастырѣ, то нашелъ у него на роялѣ какой-то «Ментанскій побѣдный маршъ», авторскій презентъ какого-нибудь папскаго капельмейстера, военно-полковая музыка въ полномъ смыслѣ этого слова. Листъ сыгралъ двѣ первыя страницы; и вдругъ этотъ музыкальный тройственный союзъ тривіальныхъ мелодій съ тривіальными гармоніями и тривіальными ритмами получилъ огонь, блескъ, жизнь; онъ сдѣлался прямо вдохновеннымъ. Я знаю людей, которые терять не могутъ музыки Листа, когда видятъ ее на бумагѣ; но и они не могутъ устоять передъ исполненіемъ этой самой музыки, какъ и «весь свѣтъ»<sup>1)</sup>).

<sup>1)</sup> Однако художникъ съ такимъ обширнымъ и высокимъ образованіемъ конечно не могъ найти удовлетвореніе въ одной только виртуозности; обладая самъ творческой силой, онъ все-таки долженъ былъ признать мысль композитора за высшее выраженіе музыкальнаго генія; поэтому Листъ извѣстенъ также какъ превосходѣйшій толкователь который исполнялъ неслыханнымъ до-тотъ образомъ особенно произведенія страстнаго или героическаго характера».



Само собой разумѣется, что маленькіе Листы, которые появлялись иногда въ теченіи послѣднихъ 50 лѣтъ, представляютъ собою только каррикатуры великаго маэстро. Ни въ одной области искусства подражаніе не выходитъ такимъ смѣшнымъ, какъ здѣсь, гдѣ требуется собственнымъ творчествомъ придать жизнь и значеніе тому тому, что само по себѣ не имѣетъ этихъ качествъ; недостатокъ таланта здѣсь легко приводитъ къ изысканности и аффектаціи и все подражаніе ограничивается тѣмъ «какъ онъ откашливается, какъ онъ сморкается».

Но все-таки даже по отношенію къ этому высшему проявленію виртуозности значеніе интерпретатора все еще остается весьма высокимъ. Вспомнимъ о сказанномъ въ одной изъ предыдущихъ главъ о природѣ чувствъ, а именно, что только два высшихъ чувства, зрѣніе и слухъ, обладаютъ способностью къ воспроизведенію, и что преимущественно въ этомъ заключается ихъ высокое значеніе для духовной жизни. Наслажденія, доставляемыя намъ слухомъ и зрѣніемъ, конечно уже сами по себѣ самыя благородныя, но они оказывали бы незначительное вліяніе и остались бы безъ дальнѣйшихъ послѣдствій, если бы они не находились въ связи съ репродуктивной (воспроизводящей) фантазіей, которая позволяетъ во всякое время, когда намъ это угодно, переживать ихъ снова. Если образы живописца или мелодіи композитора должны оказать на насъ соединенное съ извѣстными послѣдствіями дѣйствіе и образовательное вліяніе, то единичное выслушивание или созерцаніе для этого недостаточны; мы должны стараться воспроизводить въ себѣ эти образы и мелодіи чаще и въ теченіи болѣе

продолжительнаго времени, какъ только позволяетъ намъ это житейская проза; вѣдь и слушатель или зритель дѣлаетъ это для собственного удовольствія. Эффекты, специально принадлежащіе игрѣ, артистическіе, играющій на томъ же инструментѣ, пожалуй можетъ припомнить съ нѣкоторою ясностью; другіе музыканты могутъ ихъ представить себѣ только очень неясно, а простой любитель музыки совсѣмъ не въ состояніи этого сдѣлать, и если онъ, говоря о виртуозѣ, восклицаетъ: его игра останется для меня незабвенной! — то это только показываетъ съ его стороны похвальную и благодарную признательность, которую нужно цѣнить тѣмъ выше въ виду того, что все, что онъ вынесъ изъ игры виртуоза (если онъ хочетъ быть откровеннымъ съ самимъ собой), заключается только въ пріятномъ воспоминаніи: въ такой-то часъ, когда я слушалъ игру этого артиста, я былъ счастливъ. Потомство не сплетаетъ вѣнковъ для мимиковъ; для виртуозовъ также <sup>1)</sup>).

На долю интерпретатора выпадаетъ неблагоприятная, повидимому, задача — какъ можно больше отказаться отъ своей индивидуальности; для него противоположности между оригинальностью и подражаніемъ не имѣютъ значенія; онъ по крайней мѣрѣ долженъ стремиться къ тому, чтобы его исполненіе не носило на себѣ индивидуальнаго отпечатка, и если его индивидуальность проглядываетъ иногда въ его игрѣ, то онъ долженъ считать это своимъ недостаткомъ, такъ какъ

<sup>1)</sup> Гауптманъ между прочимъ писалъ объ игрѣ Листа: «до какой поразительной высоты развитъ у него виртуозный талантъ... по окончаніи игры нѣтъ возможности снова представить ее себѣ». Гаусманъ заключаетъ приведенное выше описаніе пѣнія Патти словами: «съ сожалѣніемъ представлено о такомъ пѣніи исчезаетъ въ насъ вмѣстѣ съ его послѣднимъ звукомъ; такое пѣніе нельзя снова перечитывать дома, какъ партитуру».



онъ долженъ подчиняться другой индивидуальности, именно композитора, котораго онъ замѣняетъ (можно прямо сказать—композиторъ пользуется имъ какъ орудіемъ) и произведеніе котораго онъ долженъ передать слушателю для пониманія и наслажденія исключительно въ духѣ автора, насколько это для него возможно, слѣдовательно безъ всякаго оригинальнаго усвоенія. Исполненіе интерпретатора должно доставить слушателю болѣе глубокое пониманіе произведетъ искусства. Для слушателя новое наслажденіе этими произведеніями возможно только при неоднократномъ ихъ воспроизведеніи въ частяхъ или въ цѣломъ, будетъ ли оно состоять въ повторенномъ выслушиваніи, или те—что еще болѣе содѣйствуетъ глубокому пониманію и тѣсному усвоенію—въ самостоятельной игрѣ. Хотя бы послѣдняя казалась другимъ весьма недостаточной, для самого играющаго ея вполне достаточно для того, чтобы поддержать и усилить въ себѣ любовь къ произведенію, вызванную его художественнымъ исполненіемъ. Но если бы онъ сдѣлалъ то же съ виртуознымъ произведеніемъ, то ему вскорѣ пришлось бы убѣдиться, что здѣсь не можетъ быть и рѣчи о пониманіи или духовномъ проникновеніи; что здѣсь онъ имѣетъ дѣло съ ногой лягушки, которая гальваническимъ токомъ виртуоза на нѣсколько моментовъ была пробуждена къ жизни. Дѣйствіе, производимое виртуозомъ,—чрезвычайно сильно, но не оставляетъ за собою никакихъ послѣдствій; между тѣмъ, при художественныхъ наслажденіяхъ, такъ же какъ въ леченіи водами, все дѣло въ послѣдствіяхъ. Листъ своими интерпретаціями Бетховена, Вебера, Шуберта, Шопена и др. сдѣлалъ гораздо больше для распространенія музы-

кальной культуры въ самыхъ широкихъ кружкахъ, чѣмъ всѣ виртуозы вмѣстѣ не исключая и его самого. Что дѣятельность интерпретатора и съ внѣшней стороны отнюдь нельзя назвать неблагоюдарной; это пусть засвидѣтельствуютъ прекрасныя слова О. Гумпрехта: «Истинное одобреніе относится прежде всего непосредственно къ самому произведенію; оно подтверждаетъ и доказываетъ дѣйствіе, вызванное поэтомъ или композиторомъ. Но отъ этого несколько не уменьшается заслуга исполнительцев, да и не должна уменьшаться. Это жд одобреніе доказываетъ имъ, что они правильно поняли свою задачу, вѣрно хранили и лелѣжали вѣреннее имъ сокровище; что они, благодаря энергіи своего творческаго созерцанія и ощущенія, освободили духъ произведенія изъ оковъ нѣмыхъ письменныхъ знаковъ, пробудили его отъ сна, теплымъ живительнымъ дыханіемъ любви сняли съ блестящей бабочки ея холодныя безцвѣтныя покровы».

*(Продолженіе будетъ).*



## Максъ Эрдмансдёрферъ.

Дирижеромъ 10 обычныхъ симфоническихъ вечеровъ И. Р. М. О. на предстоящій сезонъ приглашенъ знаменитый Максъ Эрдмансдёрферъ.

Хотя предложенная программа собраній еще не объявлена, но и имѣющихся уже посылокъ достаточно для того, чтобы сдѣлать о выборѣ Дирекціи весьма утѣшительное заключеніе. Прежде всего, можно быть увѣреннымъ, что въ дѣйствіяхъ нашего единственнаго постоянного концертнаго учрежденія будетъ соблюденъ въ предстоящемъ году опредѣленный планъ, ранѣе, вслѣдствіе непрерывной смѣны дирижеромъ, вполне отсутствовавший. Далѣе, несомнѣнно, новый руководитель симфоническихъ концертовъ, дорожа имѣющимися въ полномъ его распоряженіи краткимъ временемъ, дастъ своимъ слушателямъ строго взвѣсанный выборъ музыкальныхъ произведеній. Несомнѣ-



но также, что эти произведения, если не всё, то въ значительномъ большинствѣ, будутъ исполнены съ истинно-артистическою законченностью, тонкостью и блескомъ.

Максъ Эрмандсдёрферъ родился 14-го Июня 1848 г. въ Нюринбергѣ<sup>1)</sup>. Получивъ первое музыкальное образованіе подъ руководствомъ отца, онъ уже 10 лѣтъ приобрѣлъ себѣ известность въ своемъ родномъ городѣ прекраснымъ публичнымъ исполненіемъ фортепьяннаго концерта Моцарта. Дальнѣйшимъ своимъ музыкальнымъ развитіемъ г. Эрмандсдёрферъ обязанъ Лейпцигской консерваторіи, гдѣ онъ пробылъ съ 1863 по 1868 г., и композитору и музыкальному писателю Юліусу Ритцу, подъ руководствомъ котораго онъ изучалъ specially искусство управления оркестромъ въ теченіе 1868—1869 г. въ Дрезденѣ. Слѣдующіе 2 года М. Эрмандсдёрферъ провелъ въ Нюринбергѣ, занимаясь преподаваніемъ частныхъ уроковъ.

1871 годъ—годъ перелома въ жизни нашего дирижера и начало его славы. Въ этомъ году онъ былъ приглашенъ на постъ придворнаго капельмейстера въ Зондерсгаузенъ, очень небольшую резиденцію очень небольшого княжества, расположеннаго въ центрѣ Тюрингена, въ горахъ поэтичнаго Гарца. Тамъшніе владѣтельные князья, старикъ Карлъ Гюнтеръ и сынъ его Гюнтеръ-Фридрихъ, необремененные государственнымъ дѣлами, сосредоточили все свои заботы на одномъ лишь музыкальномъ искусствѣ, и въ свое время ихъ придворный оперный театръ и концерты ихъ придворнаго оркестра, знаменитые, такъ называемые, Loh-Concerte, устраивавшіеся въ чудномъ паркѣ, въ зданіи Lohhalle, пользовались во всей Германіи громкой славой, особенно-же въ періодъ 1871—1880 г., когда въ Зондерсгаузенѣ жилъ и дѣйствовалъ М. Эрмандсдёрферъ. — На первые три года этой дѣятельности послѣдняго надо смотрѣть какъ на періодъ подготовительный; они прошли въ выработкѣ строгаго ансамбля въ оркестрѣ, сформированіемъ и обученіемъ котораго въ теченіе 3 лѣтъ до М. Эрмандсдёрфера занимался извѣстный Максъ Брухъ,—въ разучиваніи новаго репертуара, направленіе котораго шло почти въ разрѣзъ съ существовавшимъ до М. Эрмандсдёрфера; наконецъ, тогда же, молодой дирижеръ, уча другихъ, учился и самъ...

Въ 1874 г. М. Эрмандсдёрферъ женился на знаменитой пианисткѣ Паулинѣ Фихтнеръ.

Фихтнеръ, родившаяся 28 Июня 1851 г. въ Вѣнѣ, успѣшно концертнровала уже съ пятнадцатилѣтняго возраста, причѣмъ посѣщала и наше отечество, но въ 1871—73 гг., желая усовершенствовать свою игру, она стала заниматься у старика Листа въ Веймарѣ, гдѣ съ нею и познакомился ея будущій мужъ. Листъ высоко цѣнилъ музыкальный талантъ своей ученицы и относился къ ней съ большимъ расположеніемъ, называя ее не иначе, какъ «моя Паулина».

Со времени женитьбы, въ дирижерской дѣятельности Макса Эрмандсдёрфера начинается самый блестящій періодъ. Чувствуя надежную

поддержку своимъ стремленіямъ къ идеалу искусства въ своей жень-артисткѣ и менестрѣ-князѣ, г. Эрмандсдёрферъ неуклонно и быстро двигался впередъ. Зондерсгаузенъ сталъ такимъ же музыкальнымъ центромъ, какъ Веймаръ, гдѣ дѣйствовалъ гигантъ Листъ, какъ, — нѣсколько позднѣе,—Вайрейтъ. Въ прежній, такъ называемый, чисто-классическій репертуаръ Loh-Concertовъ ворвалась свѣжая и богатая струя романтизма, а за нимъ наши себѣ доступны и произведенія другихъ новыхъ и оригинальныхъ направленій. Берліозъ, Листъ, Вагнеръ, Глинка, Григъ, Сенъ-Сансъ, Свендсенъ, Брамсъ, Гамерикъ и мн. др. украсили своими произведеніями программы М. Эрмандсдёрфера. Нечего и говорить, что Бетховенъ и Шуманъ всегда были самыми крупными и любимыми камнями въ этомъ драгоценномъ ожерельѣ имѣю. — Надо помнить, что описываемое время дѣятельности М. Эрмандсдёрфера было временемъ новыхъ вѣяній въ музыкальномъ искусствѣ, борьбы за новые идеалы. Хотя Берліозъ уже умеръ, а Листъ и Вагнеръ уже давно создали свои значительнѣйшія произведенія, но волненіе, поднятое этими революціонерами искусства, нисколько не угасло; теперь наступила пора широкаго распространенія новыхъ теорій среди художниковъ и проникновенія ихъ въ массу публики. Практически проводить въ общее сознаніе эти теоріи—таковъ былъ удѣлъ, — въ числѣ прочихъ дѣятелей, — и Эр-ра. Въ маленькой Зондерсгаузенѣ ежегодно стекались отовсюду извѣстнѣйшіе музыканты,—одни чтобы лишь наслаждаться искусствомъ, въ его чистѣйшемъ видѣ,—другіе, чтобы и самимъ принять участіе въ служеніи ему. Серьезные любители музыки, искренно и глубоко преданные ей,—а ихъ такъ много въ музыкально-образованной Германіи,—предпринимали цѣлыя путешествія въ Зондерсгаузенъ, чтобы услышать новое слово, и многіе изъ нихъ возвращались домой, уже побѣжденные его красотой и силой.

Неизмѣнно каждый годъ сюда-же, къ своимъ любимымъ друзьямъ-ученикамъ, прѣзжалъ и Фр. Листъ. Въ честь его здѣсь устраивались особые торжества, центръ тяжести которыхъ лежалъ въ исполненіи, преимущественно, Листовскихъ сочиненій. Авторъ ихъ говаривалъ, что у М. Эрмандсдёрфера онъ слышитъ свои произведенія въ лучшей передачѣ, чѣмъ въ Беймерѣ подъ собственнымъ управленіемъ. Изрѣдка на эстраду взибался здѣсь, въ качествѣ пианиста, и самъ старикъ Листъ, нигдѣ въ другомъ мѣстѣ уже болѣе публично не игравшій.

Въ 1880 г. М. Эрмандсдёрферъ покинулъ Зондерсгаузенъ и на нѣкоторое время переселился въ Лейпцигъ, а въ 1882 г. былъ приглашенъ въ Россію, въ Москву, въ качествѣ постояннаго дирижера симфоническихъ собраній и профессора консерваторіи. Успѣхъ его на новомъ мѣстѣ дѣятельности былъ чрезвычайнымъ. Достаточно сказать, что, какъ руководитель симфоническихъ концертовъ, онъ замѣнилъ Москвѣ Николая Рубинштейна, передъ которымъ древняя столица, какъ извѣстно благоговѣла и работливо преклонялась. — Здѣсь-же М. Эр-ра организовалъ въ 1885 г. и поставилъ на прочное основаніе оркестръ студентовъ университета. — Въ 1889 г., — если не ошибаемся, — изъ за недоразумѣній съ Дирекціей Р. М. О., — онъ

<sup>1)</sup> Главнѣйшія біографическія данныя нами взяты изъ книги г. Шарля «Zeitgenössische Tondichter».



вынужденъ былъ сложить съ себя профессору и дирижерство и уѣхать изъ Россіи, которую постигъ потомъ лишь въ мартѣ 1894 г. для дирижирования концертомъ, устроеннымъ въ Москвѣ виолончелистомъ А. А. Брандуковымъ.

Максъ Эрдмансдѣрферъ типичный и образцовый *концертный* дирижеръ. Хотя богатый талантъ и глубоко образованіе позволяютъ ему управлять и оперою, и хотя и здѣсь, по отзыву лицъ, слышавшихъ его въ такой роли, получаются у него прекрасные результаты, но все же чувствуется, что его натурѣ не въ оперѣ мѣсто, что ей болѣе родственна музыка *чистая*, абсолютная.—Направленіе М. Эрдмансдѣрфера отчасти уже выяснено предыдущимъ изложеніемъ. Онъ преданъ душою современному искусству,—искусству XIX в., во всеоружіи его средствъ въ разнообразіи его оригинальныхъ школъ. Для М. Эрдмансдѣрфера музыка та, какою онъ ее понимаетъ — и думается, вполне правильно, — начинается только съ Бетховена и, притомъ, Бетховена, преимущественно 5-й и 9-й симфоній <sup>1)</sup>. Гайднъ и Моцартъ, хотя и появляются иногда въ его концертахъ, но лишь въ видѣ легкаго развлеченія, отдыха для исполнителей и слушателей и ставятся безъ репетицій. Однихъ только красивыхъ, даже совершенныхъ формъ М. Эрдмансдѣрферу мало; онъ требуетъ отъ музыки большаго, — глубокаго идейнаго содержанія, выразительности, мужественной силы,—и поэтому изъ композиторовъ послѣ Бетховенскаго періода не выноситъ, напримѣръ, Ф. Мендельсона, посвятившаго цѣлѣ своихъ силъ на служеніе красотѣ исключительно формы.—«Я не перевариваю этого сладкаго еврея», — выразился какъ-то М. Эрдмансдѣрферъ про Мендельсона. — Чтобы указать на всю артистическую добросовѣстность и безпристрастие его, упомянемъ, что онъ превосходно поставилъ въ Зондергаузенскомъ театрѣ «Сонъ въ лѣтнюю ночь», лучшее и дѣйствительно прекрасное произведеніе, которымъ Мендельсонъ сдѣлалъ для своего времени новое слово.

Однако, *крайнимъ* направленіемъ, представителями которыхъ являются, напримѣръ, послѣдніе французскіе композиторы Д'Энди, Шабриэ, Брюно, Франкъ и т. п., М. Эрдмансдѣрферъ, насколько мы можемъ знать, не сочувствуетъ. Слѣдуетъ также отмѣтить, что, какъ это даетъ возможность заключить съ достаточною основательностью дѣятельность М. Эрдмансдѣрфера въ Москвѣ, нѣкоторые типично-русскіе композиторы находятъ мало отзвуковъ въ его душѣ. Впрочемъ, для рѣшительныхъ выводовъ въ этомъ отношеніи лучше подождать наступленія симфоническихъ концертовъ.

Исполненіе М. Эрдмансдѣрфера запечатлѣно весьма типичными чертами. Онъ дирижеръ съ темпераментомъ,—горячій, впечатлительный; но онъ ни на минуту не теряетъ самообладанія, не доходитъ въ экстазѣ до забвенія всего окружающаго, какъ это бывало, напр., съ Листомъ, и поэтому ни на мгновеніе не выпускаетъ изъ

своихъ рукъ возжей оркестра,—да позволено будетъ такъ выразиться. Исполненіе его вполне артистически-закончено; ему нельзя сдѣлать упрека, что изъ-за деревенствъ онъ не видитъ тѣса,—иначе говоря,—щепетильно-добросовѣстная отдѣлка подробностей и мелочей не закрываетъ для него содержанія и смысла цѣлаго. Онъ въ совершенствѣ изучилъ *экономію музыкальнаго воздѣйствія*: предыдущія впечатлѣнія не даютъ у него собою послѣдующихъ, и нервы слушателя остаются воспримчивыми и свѣжими до конца исполняемаго сочиненія. Поисно примѣромъ: много-го найдется дирижеровъ, у которыхъ послѣдняя часть пятой симфоніи Бетховена произвела бы сильное и свѣжее впечатлѣніе послѣ первыхъ трехъ (особенно же послѣ первой),—дирижеровъ, у которыхъ трагическая и потрясающая сила начальнаго *allegro* не поглотила бы собою безцѣдно ликующаго и торжественнаго блеска финала? А между тѣмъ мы наблюдаемъ это въ исполненіи М. Эрдмансдѣрфера, и здѣсь дирижерская тайна его.

Оркестръ въ управленіи М. Эрдмансдѣрфера приобретаетъ органическія единства, сплоченность и стройность и превращается въ одинъ колоссальный инструментъ съ полною, густою и круглою звучностью. Воля отдѣльныхъ членовъ оркестра всецѣло подчиняется волѣ дирижера, импонирующаго на оркестрантовъ. Этимъ послѣднимъ дышется у г. Эрдмансдѣрфера не легко, но зато, и самъ руководитель ихъ себя не жалѣетъ. Надо присутствовать на репетиціяхъ его, чтобы видѣть, какъ онъ не пропускаетъ ни одному инструменту безъ замѣчанія ни малѣйшей неточности въ фразировкѣ, нюансировкѣ, ритмикѣ или (для струнныхъ) въ штрифовкѣ. Авторъ названной выше біографіи, Шарль, рассказываетъ, что однажды на репетиціи «Героикъ» Бетховена М. Эрдмансдѣрферъ заставилъ волонтистовъ *шестьдесятъ* разъ повторить свое вступленіе въ тріо, оставаясь недолговыми недостаточной чистотой исполненія. Рассказъ этотъ близокъ къ истинѣ.

Одинъ извѣстный русскій музыкантъ выразился какъ-то про инструментовку М. Эрдмансдѣрфера, что она «*троична*». Это нѣсколько, быть можетъ, странное, но идущее къ дѣлу выраженіе такъ и хочется употребить, характеризуя исполненіе М. Эрдмансдѣрфера.

При такомъ отношеніи дирижера къ своимъ обязанностямъ, въ оркестрѣ М. Эрдмансдѣрфера водворяется то, что специалисты называютъ *школою*. За такой оркестръ руководителю его нечего бояться,—и, дѣйствительно, М. Эрдмансдѣрферъ любитъ иногда щегольнуть дисциплиной своего музыкальнаго войска: онъ перестаетъ иногда управлять имъ и скрещиваетъ руки на груди, а оркестръ продолжаетъ играть самъ, безъ видимыхъ для слушателя указаній.

Но, сказываютъ, и па солдцѣ есть пятна: эта безпримѣрная точность, эта строжайшая дисциплина бывають иногда опасны, подходя близко къ той границѣ, за которую уже начинается механичность; за ними кроется иногда отсутствіе такъ подкупающе дѣйствующей въ искусствѣ нервности...

М. Эрдмансдѣрферъ, сверхъ того, весьма сильный и серьезный pianistъ, но,—замѣчательная черта артиста!—женившись на знаменитой пианисткѣ, онъ пересталъ выступать публично въ

<sup>1)</sup> М. Эрдмансдѣрферъ съ особою любовью и дѣйствительно превосходно исполняетъ грандіозную девятую симфонію.—Онъ настолько изучилъ Бетховена, что, какъ правило, дирижуетъ его произведеніями наизусть.



качествѣ пианиста, не желая являться какъ-бы соперникомъ своей жены. Съ 1874 г. М. Эрдмансдёрферъ лишь изрѣдка исполняетъ въ какомъ-нибудь камерномъ собраніи фортепіанную партію трио, квартета или скрипичной сонаты.

Область композиціи также не чужда таланту М. Эрдмансдёрфера. Имъ написано довольно много вещей для оркестра, хора, отдѣльных инструментовъ и голосовъ. Намъ не удалось познакомиться съ его большими произведениями. По отзыву же Шарля, въ нихъ мало творческой силы и жизненности. Техника ихъ во всѣхъ отношеніяхъ безукоризненна; инструментовка превосходна; но рефлексія, придуманность и вымученность замѣняютъ собою у Эрдмансдёрфера — композитора непосредственность вдохновения и естественное богатство музыкальнаго воображенія.

Слава М. Эрдмансдёрфера не въ его сочиненіяхъ, а въ исполненіи. Какъ дирижеръ, онъ въ области исполненія проявляетъ то же творчество, — но творчество истинное, богатое, вдохновенное и разностороннее. Здѣсь имя его свѣтитъ своимъ собственнымъ, сильнымъ и оригинальнымъ свѣтомъ и не только не теряетъ отъ блеска другихъ славныхъ именъ, но, наоборотъ, вмѣстѣ съ послѣдними, стоитъ въ очень небольшомъ и почетномъ ряду дирижеровъ первой величины.

А. В. Оссовскій.



### „Тайный бракъ“ Чимарозы.

Въ 1-мъ актѣ балета «Щелкунчикъ» чудака Дроссельмейеръ даритъ своимъ крестникамъ четыре механическія заводныя куклы, которыя, разумѣется, танцуютъ и своими угловатыми, размѣренными жестами и прыжками, сохраняющими въ самомъ движеніи отгѣнокъ мертвенной неподвижности, вызываютъ смѣхъ у публики. Это не ново, но, представленное въ небольшой порціи среди жизненности и граціи прочихъ танцевъ, производитъ довольно милое впечатлѣніе. Представьте себѣ, однако, возможность цѣлаго балета, имѣющаго дѣйствующими лицами подобныя механическія фигуры, сообразно съ чѣмъ всѣ танцы котораго были бы поставлены по шаблону *pas des automates*. Какую глухую мертвящую тоску нагнала бы на зрителей подобнаго рода пьеса!

Приблизительно такое впечатлѣніе производила бы своей музыкальной стороной поставленная въ Михайловскомъ театрѣ опера Чимарозы (1749—1801 гг.)

«Тайный Бракъ», если бы исключительно музыкальное впечатлѣніе не парализовалось наивно-веселымъ, жизненнымъ сюжетомъ, если бы воспріятіе этого впечатлѣнія не соединялось съ ощущеніемъ той своеобразной поэзіи, которой всегда вѣдетъ отъ подобныхъ соприкосновеній съ чѣмъ-то далекимъ, отжившимъ, забытымъ... Въ самомъ дѣлѣ, мысль о томъ, что этимъ звукамъ радовались и смѣялись Гете и другіе великіе люди эпохи вмѣстѣ съ тысячами невѣдомыхъ, оставившихъ по себѣ въ мірѣ памяти, лицъ, для которыхъ талантъ Чимарозы блеснулъ свѣтлымъ лучемъ веселья, — мысль эта невольно располагаетъ заранѣе въ пользу старушки оперы. Разумѣется, это предрасположеніе ни къ достоинству музыки, ни къ сущности театральнаго впечатлѣнія относиться не можетъ и принадлежитъ скорѣе къ области психическитъ настроеній, вызываемыхъ созерцаніемъ мумій и тому подобныхъ закоренѣній далекой, свершившейся жизни. Только, въ данномъ случаѣ мистицизмъ, составляющій основу подобныхъ настроеній, пріобрѣтаетъ своеобразную пикантную окраску, благодаря тому, что приходится имѣть дѣло съ *комической оперой*, что мертвое лицо застыло въ веселой гримасѣ... Нѣчто сходное съ этимъ положеніемъ составляетъ содержаніе одного символическаго рисунка венеціанскаго художника Джованни-Батисты Тьеполо. Изображены нѣсколько человѣческихъ фигуръ предъ откопаннымъ и раскрытымъ гробомъ, изъ котораго рельефно выступаетъ горбатая фигура «пульчинелло». Съ недоумѣніемъ, удивленіемъ и смѣхомъ разглядываютъ первые свою непонятную находку. Смѣхъ пережилъ смерть... Комизмъ очертаній фигуры шута сливается съ таинственной серьезностью покоя и безстрастія смерти.....

Мысль дирекціи Императорскихъ Театровъ произвести нѣсколько опытовъ воскрешенія изъ мертвыхъ (обѣщанія «*Così fan tutti*» и «*Elisire d'amore*», не считая держащагося въ репертуарѣ «Севильскаго Цирюльника») — мысль безспорно серьезная и заслуживающая сочувствія. Слѣдуетъ пожелать, однако, чтобы подобный археологическій репертуаръ расширилъ узкія границы исключительно итальянской оперы включеніемъ въ свой



кругъ заслуживающихъ такого-же, а возможно и большаго вниманія, произведеній французскихъ композиторовъ, какъ Гретри, Далеиракъ, Буальде, Герольдь, Оберъ и др. Кромѣ того, въ *спеціально* репертуарѣ такого рода вниманіе не должно сосредоточиваться исключительно на комической оперѣ въ ущербъ оперѣ драматической, которая, имѣя представителями Глюка, Керубини и Бетховена, также можетъ претендовать на извѣстный интересъ къ себѣ.—Разумѣется, все это является желательнымъ только при томъ условіи, что увлеченіе музыкальной археологіей не перейдетъ должныя границы и не ляжетъ въ основаніе національнаго репертуара, такъ какъ излишнимъ представляется намѣреніе выдерживать «Русалку», «Каменнаго Гостя», «Ратклифа», «Бориса», «Снѣгурочку» и пр. до истеченія имъ ста лѣтъ, если можно вполнѣ наслаждаться ими въ настоящую пору. Опера — не вино, требующее многолѣтней выдержки и оперная сцена не богадельня спеціально для особъ преклоннаго возраста.

Отдавъ должное дѣятельности театральной дирекціи, перейдемъ къ главному предмету настоящей замѣтки, къ оперѣ Чимарозы. Сюжетъ ея несложенъ. Ищущій поправить свои финансы выгодной женитьбой, промотавшійся графъ сватается къ дочерямъ богатаго купца и, отгеграя предназначенную ему старшую, останавливаетъ свой выборъ на младшей, своевольно обвѣнчавшейся съ прикащикомъ своего отца. Тайна, въ которой держится этотъ бракъ, порождаетъ всевозможныя замѣшательства и недоразумѣнія; но, въ концѣ концовъ, все разъясняется, — графъ долженъ довольствоваться рукой старшей дочери, а виновные супруги получаютъ прощеніе и возможность открыто наслаждаться своимъ счастьемъ. Сценическая планировка этого анекдота вызвала 18 довольно объемистыхъ музыкальн. №№ (на нашей сценѣ не исполняются аріи Лизы и Каролины и дуэтъ Паолино съ графомъ), настолько однообразныхъ по характеру и содержанію, что, за малыми исключеніями, ихъ можно бы перетасовать безъ особаго ущерба ни для цѣльности оперы, ни для выразительности ея музыки. Это же однообразіе дѣлаетъ излишнимъ разсматриваніе каждой изъ этихъ музы-

кальныхъ пьесъ въ отдѣльности. Однохарактерные мелодическіе квадраты, постоянная скороговорка въ *buffo*, коротенькія прыгающаго характера фразы, однообразіе и бѣдность гармонической основы, постоянные приемы каденцій, главнымъ образомъ придающіе музыкѣ сходство съ автоматическими движеніями танцующихъ куколъ, ничтожность и, за малыми исключеніями, неинтересность аккомпанимента, часто сводящагося къ простому дублированію голосовъ, почти полное отсутствіе полифоніи, утомительное однообразіе формъ, скудость и сѣрость инструментовки — вотъ характерныя отличія произведенія Чимарозы отъ оперы современной.

Главнымъ достоинствомъ ея являются непринужденность мелодическаго творчества. Мелодіи «Тайнаго Брака» не такъ граціозны и изящны какъ оперныя мелодіи Моцарта, но въ сравненіи съ послѣдними онѣ отличаются большей пѣвучестью и простотой, обусловливаемой отсутствіемъ излишней виртуозности. Временами онѣ приобрѣтаютъ приторно-сладкій характеръ (изобилующія тріолями мелодіи дуэта любовниковъ въ послѣднемъ финалѣ и аріи Паолино), приближающій ихъ въ достаточной степени къ мелодіямъ Беллини, но до крайности умѣренное пользованіе миноромъ и устарѣлость мелодическихъ оборотовъ придаютъ имъ тонкій оттѣнокъ своеобразнаго аристократизма въ сравненіи съ вульгарностью площадныхъ мелодій Беллини, Доницетти и молодого Верди. Аріи «Тайнаго Брака» отличаются неудобными въ отношеніи сценической цѣлесообразности длиннотами. Въ дуэтахъ — голоса, по большей части, пропѣвъ поочередно одну и ту же мелодію, идутъ въ совмѣстномъ движеніи терціями или секстами, съ ускореніемъ темпо въ концѣ каждаго номера. Только въ рѣдкихъ и ничтожныхъ исключеніяхъ отдѣльные голоса, какъ въ дуэтатъ, такъ и въ болѣе сложныхъ ансамбляхъ, приобрѣтаютъ кое-какую самостоятельность. Еще рѣже вокальнымъ фразамъ придается соотвѣтственная индивидуальная окраска; обыкновенно, пропѣтое однимъ лицомъ повторяется въ точности другимъ. Монотонность, проистекающая изъ общаго музыкальнаго склада, оперы усиливается замѣной діалога речитативомъ сессо



и совершеннымъ отсутствіемъ хора. Монотонность эту не въ состояніи разсѣять рѣдкія проявленія не утратившаго еще своей свѣжести наивнаго комизма и моменты неподѣльной веселости.

Все сказанное, разумѣется, не должно звучать упрекомъ таланту почтеннаго старика автора *75 оперъ*, въ теченіе 3-хъ лѣтъ состоявшаго въ должности придворнаго композитора Екатерины П. Оперы его не утратили свою цѣнность уже потому, что, основываясь на фактѣ ихъ крупнаго, повсемѣтнаго успѣха, мы можемъ видѣть въ нихъ болѣе или менѣе достовѣрное отраженіе музыкально-эстетическаго развитія современнаго общества, отраженіе художественно-общественныхъ требованій той эпохи, въ которую начиналась дѣятельность основателя нашей музыкальной эры, Иоганна Людвиг ван-Бетховена. Кромѣ того, сама по себѣ, музыка Чимарозы, несмотря на ничтожность своего содержанія, можетъ нравиться самой обветшалостью своихъ формъ. Приучивъ свое ухо въ достаточной степени къ оборотамъ этой отжившей музыки, можно прослушать «Тайный Бракъ» съ тѣмъ же удовольствіемъ, съ которымъ разглядываешь иногда старинную миниатюру, находя своеобразную прелесть въ самой наивности рисунка, въ простодушіи стремленій художника, въ его дѣтской вѣрѣ въ абсолютность пріемовъ выраженія избранной темы. Но, на силу и продолжительность впечатлѣнія подобная миниатюра, само собой, разсчитывать не можетъ.

Предъявлять особыя требованія къ исполненію «Тайнаго Брака» нашими артистами не приходится въ виду того, что въ 1-хъ условіяхъ репертуара не даютъ артистамъ возможности оствойться съ специальнымъ жанромъ комической оперы, а во 2-хъ *opera-buffa* составляетъ типичное проявленіе итальянскаго темперамента, въ которомъ *buffo* неумышленно проскальзываетъ въ самыхъ серьезныхъ положеніяхъ и замыслахъ; преобладающей чертой этого *buffo* является чисто животная, жизнерадостная веселость, совершенно несоответствующая болѣе духовному и по большей части лишенному столь свѣтлой окраски юмору сѣверянина. Въ частности же, итальянскій темпераментъ совершенно противоположенъ

темпераменту русскихъ оперныхъ пѣвцовъ. Тѣмъ не менѣе, опера Чимарозы была исполнена въ общемъ недурно. Временами, въ ансамбляхъ получалась непріятное столпотвореніе, тѣмъ болѣе непріятное, что стиль этой музыки требуетъ не столько выразительности исполненія, сколько чистоты и отчетливости,—но большее число представленій и ренетцій поможетъ, вѣроятно, осуществленію желаемой стройности. Г. Корякинъ былъ типичнымъ и довольно комичнымъ Джеронимо. Голосъ же его слишкомъ полнозвученъ, что нѣсколько несоответствуетъ характеру партіи *basso-buffo*. Впечатлѣніе получалось сходное съ тѣмъ, какое вызывается исполненіемъ «чижика» на органѣ или мѣдныхъ инструментахъ. Г. Михайловъ слишкомъ серьезничалъ въ пѣніи и слишкомъ безъ толку суетился по сценѣ. Г. Шаляпинъ и въ вокальномъ и въ сценическомъ отношеніяхъ вполне удачно изобразилъ жениха-аристократа. Изъ дамскаго персонала выдѣлялась г-жа Фриде, съ естественнымъ комизмомъ и живостью передавшая партію старой дѣвы Фидальмы. Г-жа Куза чувствовала себя нѣсколько не по себѣ въ комической оперѣ, тѣмъ болѣе, что талантъ актрисы у нее находится еще въ зачаточномъ состояніи. Что до г-жи Михайловой, то возможно, что ея пѣніе доставляетъ удовольствіе въ комнатѣ, для оперной же сцены, даже въ такой непритязательной партіи, ея голосъ звучитъ слабавато. Недочеты вокальнаго исполненія не выкупались сценическимъ,—болѣе всего страдало требуемое характеромъ роли разнообразіе мимики. Оркестромъ дирижировалъ г. Крушевскій.

Первое исполненіе «Тайнаго Брака» въ Вѣнѣ, въ 1792 г. сопровождалось такимъ восторженнымъ успѣхомъ, что по приказу императора Леопольда опера была повторена цѣликомъ въ тотъ же день. Первое представленіе въ Михайловскомъ театрѣ, въ 1895 г. вызвало порядочное утомленіе въ слушателяхъ, утомленіе, почти не разбѣвавшееся наивнымъ комизмомъ сценическихъ положеній и ночнымъ колпакомъ г. Корякина. Время управляетъ общественной мимикой,—103 г. преобразили веселую улыбку въ утомленную зѣвоту.

Е. П --скій.



Сообщаемъ нашимъ читателямъ радостную вѣсть — Н. А. Римскій-Корсаковъ недавно закончилъ въ черновомъ наброскѣ свою новую оперу-былину «Садко», изъ которой 1-е и 2-е дѣйствіе уже отдѣланы и инструментованы. Отрывки изъ нея предположено исполнить въ одномъ изъ Русскихъ Симфоническихъ Концертовъ. Нужно вспомнить гениальную симфоническую картину «Садко» Римскаго-Корсакова, многіе страницы его «Снѣгурочки» и «Млады», чтобы ожидать отъ оперы его, въ характерѣ русской народной былины, нѣчто новое, свѣжее, славное, быть можетъ, даже замѣчательное.

11-го сентября 1895 года, ред.-изд. музыкальной газеты «Russland's Musik-Zeitung» Гр. Габриловичъ и Правленіе Выс. утв. акціон. общ. типографья въ С.-Петербургѣ заявили Главному Управленію по дѣламъ печати о переходѣ права на изданіе этой газеты въ собственность упомянутого общества. При этомъ разрѣшено статскому совѣтнику Ивану Николаевичу Рипке временно редактировать эту газету. (Прав. Вѣстн.).

### БИБЛИОГРАФІЯ.

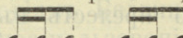
**С. Рыбаковъ.** О поэтическомъ творчествѣ Уральскихъ мусульманъ (Татарь, Башкирь и Тештарей). С.-Петербургъ, 1895.

Настоящая брошюра составляетъ лишь часть статьи г. Рыбакова, напечатанной въ журналъ Имп. Русск. Геогр. Общ. «Живая Старина» за 1893 годъ. Въ этой достаточно цѣльной по собраннѣмъ матеріаламъ статьѣ авторъ описываетъ результатъ своей пѣздки (лѣтомъ 1893), съ этнографическими цѣлями, въ Уфимскую и Оренбургскую губерніи; Верхнеуральскій уѣздъ последней представляетъ «центръ коренной Башкиріи». Результатомъ этой пѣздки, кромѣ собранія образцовъ книжнаго мусульманскаго творчества, сказаній, пословицъ, описанія обычаевъ и пр., была запись болѣе 100 народныхъ инородческихъ пѣсенъ и напѣвовъ къ нимъ, а также мелодій инструментальной музыки. Изъ всего собраннаго по музыкальной части матеріала г. Рыбаковъ приводитъ 20 напѣвовъ народныхъ пѣсенъ и около этого же числа инструментальныхъ наигрышей. По содержанию — татарскія народныя пѣсни (джерларь) отличаются отъ произведеній книжнаго творчества — стихотвореній, составляющихъ принадлежность привилегированныхъ лицъ изъ Татаръ и Башкирь. Эти стихотворенія (религіознаго — мнѣнію, или свѣтскаго — бѣитъ характера) въ основѣ своей степенны, поучительны и болѣе цѣльны по сюжету, нежели отрывистыя, часто

безмысленныя четверостишія джерларь, въ которыхъ часто вторыя двѣ строфы никакой связи съ первыми не имѣютъ.

Свой пѣсенныя записи авторъ раздѣляетъ на татарскія, тештарскія и башкирскія, хотя, конечно, между ними много общаго.

*Татарскія народныя пѣсни* дѣлятся по характеру на протяжныя — *узункуй* и скорыя, плясовыя — *такмакъ*. Между тѣми и другими различаются 2 вида: *простыя* (безъ добавленій запѣва или припѣва) и *сдѣланыя*, состоящія обыкновенно изъ самой пѣсни и припѣва. Наконецъ, г. Рыбаковъ приводитъ и такія примѣры, въ которыхъ главная мелодія находится собственно въ серединѣ пѣсни. Мнѣ кажется, что не всѣ напѣвы записаны собирателемъ вполне точно, поэтому судить о ихъ строѣ затруднительно. Записи требуютъ тщательной проверки еще со стороны другихъ этнографовъ, избравшихъ мѣстомъ своихъ изысканій отдаленныя инородческия племена. Но все же и въ приведенныхъ, достаточно многочисленныхъ, образчикахъ пѣсеннаго творчества этихъ трехъ племенъ довольно ясно видны слѣды 5-тоновой китайской гаммы; во многихъ пѣсеняхъ и инструментальныхъ мелодіяхъ отсутствуетъ седьмая ступень и, наоборотъ, иногда, послѣдняя, появляясь внезапно (быть можетъ ошибочно записанная г. Рыбаковымъ), придаетъ всей пѣснѣ какой-то необыкновенно свѣжий, яркий колоритъ.

Пѣсни у татаръ преобладаютъ надъ инструментальной музыкой. Послѣдняя (по крайней мѣрѣ, въ мѣстностяхъ, изслѣдованныхъ авторомъ брошюры) исполняется исключительно на инструментахъ, заимствованныхъ отъ русскихъ: скрипкѣ и гармоникѣ. Въ описанія татарскихъ мелодій авторъ сообщаетъ любопытное замѣчаніе: въ этихъ пѣсеняхъ «наряду съ ровнымъ ритмомъ, нерѣдко употребляются триоли и фиоритуры или фигуры въ родѣ ; различныя украшенія форшлаги, трели и пр.» (стр. 25).

Содержаніе пѣсни часто вполне независимо отъ мелодіи; такъ на одинъ напѣвъ поются пѣсни совершенно различныя по стиху и характеру.

Наоборотъ, *тештарскія* <sup>1)</sup> пѣсни «имѣютъ каждая свою мелодію». По характеру же онѣ дѣлятся также какъ и татарскія на: узункуй (къ нимъ принадлежатъ и печальныя — *муркуэ*) и токмакъ (по тештарски — *кысакъ*). Среди тештарей авторъ встрѣтилъ даже профессиональнаго музыканта Магафура Башарова, который «обезпечивалъ свое существованіе своимъ искусствомъ». Башаровъ, кромѣ пѣнія, играетъ также на скрипкѣ. Музыкальные инструменты этой народности, кромѣ скрипки и гармоники, — балалайка и башкирская свирѣль (*куруай*).

Съ особенною любовью относится г. Рыбаковъ къ *Башкирскимъ* напѣвамъ, утверждая, что «башкирскія пѣсни обнаруживаютъ больше поэтичности, полета и вышней мелодичности». Проголосныя пѣсни у нихъ назыв. — *куй-лякъ*, скорыя — *джемиль-куй*. О характерѣ башкирскихъ пѣсенъ авторъ сообщаетъ, что онѣ «мелодичны и эффектны и дышатъ какой-то особенной ширью и раз-

<sup>1)</sup> Тештары населяютъ 12 деревень въ Тештаро-Учалинской волости Верхнеуральскаго уѣзда Оренбургской губерніи и пользуются, по свѣдѣтельству С. Рыбакова, незавидной нравственной репутацией.



машинистостью, которая зависит не единственно от употребления широких интервалов [чѣмъ отличаются напѣвы Башкиръ]. Повидимому, башкирскимъ мелодиямъ меньше свойственны украшенія въ восточнымъ вкусѣ; ихъ ритмъ отличается большею ровностью». Едва ли не преобладаетъ у этихъ инородцевъ музыка *инструментальная*; кромѣ того, почти къ каждой пѣснѣ имѣется параллельная мелодія для инструмента, «какъ свободная ея вариация». Изъ инструментовъ, употребляемыхъ башкирами, авторъ называетъ свирѣль (курай; игрокъ на кураѣ—курайсы) домбру. Игру на кураѣ Башкиры часто сопровождаютъ протяжнымъ гнусавымъ горловымъ звукомъ—на манеръ органаго пункта.

Многія изъ приведенныхъ г. Рыбаковымъ пѣсней и инструментальныхъ мелодій привлекаютъ съ жадностью, оригинальностью, даже красотой. Башкирскіе напѣвы мнѣ, почему то, кажутся родственными норвежскимъ народнымъ пѣснямъ и удачно выходить въ обработкѣ въ очаровательномъ Григоровскомъ духѣ.

Трудъ г. Рыбакова очень почтенный и его записи вполне заслуживаютъ вниманія, съ одной стороны этнографовъ, съ другой—композиторовъ; для послѣднихъ онѣ представляютъ новый и довольно характерный матеріалъ, самъ собою просящійся на разработку. Брошюра С. Рыбакова тѣмъ больше приобретаетъ значенія, что мы меньше всего имѣемъ понятіе о художественномъ творчествѣ восточныхъ инородцевъ, которые представляютъ свою долю важности и интереса при изученіи русской народной пѣсни. Н. Ф.

**Oskar Fleischer Neumen-Studien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften. Theil I. Ueber Ursprung und Entzifferung der Neumen. Leipzig. 1895.** (Исслѣдованіе о невмахъ. Эскурсы въ область средневѣковыхъ нотныхъ пѣвческихъ рукописей. Часть I-я. Произведеніе и дешифрированіе (система) невмъ).

Невмы — одинъ изъ видовъ которыхъ составляютъ наши церковные крюки — музыкальные знаки, употреблявшіеся больше 12-ти вѣковъ въ христіанскомъ церковномъ мірѣ. Одинъ изъ наиболее интересныхъ въ музыкѣ вообще и существующихъ исторіи ея вопросъ этотъ, послужившій предметомъ разногласія между двумя знаменитѣйшими историками нашего искусства, Кизеветтеромъ и Фетисомъ, вопросъ крайне неразработанный, невьясненный и темный до сихъ поръ, лишь въ последнее время сталъ опять привлекать вниманіе музыкальныхъ ученыхъ и поклонниковъ старины. Изданіе памятникѣ древняго пѣнія Латинской церкви подвинуло это дѣло значительно впередъ. Назову среди послѣднихъ великолѣпное изданіе фототипическихъ факсимиле наиболее значительныхъ рукописей древняго аббатства Соляме (Solesmes), подъ общимъ титуломъ «Paléographie musicale» (Solesmes, 1889). Авторъ изслѣдованія, заглавіе котораго вышесано выше, докторъ Оскаръ Флейшеръ, еще съ 1882 года начавшій свои изысканія въ этой мало извѣданной области музыкальной техники, благодаря пособію Прусской казны,

имѣлъ возможность на практикѣ изучить интересовавшій его вопросъ и съ этой цѣлью совершилъ путешествіе по Италіи, Сициліи, Мальтѣ, Франціи, Швейцаріи и Австріи, вездѣ отыскивая рукописи невмъ и собирая о нихъ свѣдѣнія. Поэтому, трудъ его, котораго первая часть теперь лежитъ передъ нами, получился обстоятельный, серьезный и строго научный. Предполагая вторую часть своего сочиненія посвятить критическому разбору рукописей невмъ болѣе поздняго времени — ихъ обращеніе въ христіанскомъ пѣніи, въ первой части труда своего авторъ занялся изслѣдованіемъ происхожденія невмъ и попыткой объяснить ихъ технику, дешифрировать. Основныя положенія изслѣдованія: древность системы невмъ, индо-греческое происхожденіе ихъ и убѣжденіе, что эта система касалась исключительно лишь пѣнія, а отнюдь не инструментальной музыкѣ въ искусствѣ.

Всѣ сохранившіяся рукописи показываютъ, что нотныя книги содержатъ только церковныя мелодіи (тоже самое и съ крюковыми нотами, хотя тамъ это и понятнѣе, т. к. православная церковь въ своемъ ритуалѣ инструментальное сопровожденіе не принимало). Первая глава содержитъ въ себѣ исторію и цѣли изслѣдованія невмъ и въ ней авторъ указываетъ на исключительное употребленіе невмъ, какъ способъ записыванія пѣснопѣній. Далѣе авторъ объясняетъ слово *невму* — знакъ (крючки), жезъ (руки), какъ выраженіе искусства дирижированія въ древности, когда соответственно движенію руки управляющаго хоромъ двигалась и мелодія. Отсюда принадлежность системы невмъ къ *хирономіи*, встрѣчающейся въ глубокой древности у восточнымъ народовъ, грековъ и римлянамъ, а въ средніе вѣка у евреевъ, а также въ греческой и латинской церквяхъ. Невмы, по опредѣленію д-ра Фишера — письменны изображенныя застывшія движенія руки въ хирономіи. Церковная музыка представлялась говоркомъ на распѣвѣ и состояла изъ повышенія и пониженія голоса, размѣра и ритма. Степень этихъ повышеній и метръ и изображались невмами.

Далѣе авторъ подробно разбираетъ явленіе хирономіи у восточныхъ народовъ, грековъ, римлянъ, въ болѣе позднѣе время у армянъ и приближается къ среднимъ вѣкамъ, когда приводитъ въ ясность систему невмъ, акцентуаціи церковнаго пѣнія и т. д.

Исслѣдованіе д-ра Фишера очень ясно по изложенію, его догадки и предположенія, а также утвержденія показываютъ совершенное знаніе изслѣдуемаго предмета и представляютъ въ музыкально-исторической наукѣ серьезный интересъ. Къ сожалѣнію автору «Neumen-Studien» неизвѣстно, по всей вѣроятности, сочиненія покойнаго Дм. В. Разумовскаго «Церковное пѣніе», въ которомъ авторъ приводитъ въ систему наши церковные крюки. Исслѣдованіе Фишера представитъ также богатый матеріалъ для освѣщенія исторіи и происхожденія русскаго крюковаго письма, такъ какъ быть можетъ будетъ доказано, что крюки и невмы родились отъ одной и той же хирономіи и одного и того же восточнаго происхожденія. Н. Ф.



В Редакцію присланы для отзыва:

6 романсовъ Е. Чубыкина (на слова Фруга, Мережковского, Бродовскаго и Пушкина; изд.—собствен. автора).

Берлиозъ когда-то выразился, что пьесы съ ложной экспрессіей производятъ на него дѣйствіе рвотнаго порошка; въ другой разъ онъ же сказалъ, что способность правдиво выразиться звуками — одинъ изъ рѣдчайшихъ даровъ природы. Этимъ-то даромъ не обладаетъ г. Е. Чубыкинъ, и его романсы, къ сожалѣнію, оказались бы для Берлиоза эквивалентомъ медицинскаго средства. — Памятуя, что по воробьямъ изъ пушекъ не стрѣляютъ, мы не станемъ вовсе говорить о новыхъ романахъ съ чисто-музыкальной точки зрѣнія.

Многочисленные поклонники вдохновеннаго Пауфлера, Вилламова, Капри и имъ подобнымъ могутъ себя поздравить: ихъ полку прибыло... А. В. О.

## М. О. ПѢТУХОВЪ.

(некрологъ).

Невеликій рядъ людей, искренно преданныхъ и любящихъ русское музыкальное искусство рѣдкѣе и убываетъ съ каждымъ днемъ; на смѣну же ему почти совсѣмъ не являются дѣятели, сколько нибудь замѣтные и служащіе своему дѣлу безкорыстно. Нынѣ снова приходится оплакивать кончину одного изъ симпатичныхъ русской музыкѣ людей, не заявляющихъ о себѣ громко, но посильно работающихъ на ея пользу, жаждущихъ видѣть ея славу.

22 Сентября скончался Михаилъ Онисифоровичъ Пѣтуховъ, составившій себѣ извѣстность не только у насъ, но даже и за границей, своими изслѣдованіями о народныхъ, преимущественно русскихъ, музыкальныхъ инструментахъ.

М. О. родился въ 1843 году и происходилъ изъ дворянской семьи. Какъ большинство дворянъ своего времени, онъ долженъ былъ поступить на военную службу; окончивъ поэтому курсъ въ школѣ гвардейскихъ подпорщиковъ, М. О. вышелъ на службу въ Л.-Гв. Егерскій полкъ. Затѣмъ онъ былъ прикомандированъ во время польскаго возстанія адъютантомъ къ покойному графу М. Н. Муравьеву. Но должно быть военное поприще мало соответствовало спокойному характеру Пѣтухова, еще въ бытность свою гвардейцемъ усердно занимавшагося лю-

бимымъ имъ искусствомъ; по крайней мѣрѣ, М. О. перешелъ въ военное министерство и нѣсколько лѣтъ спустя и совершенно покинулъ службу, выйдя въ отставку въ чинѣ статскаго совѣтника, и тогда уже отдался вполне своей скромной и полезной дѣятельности на поприщѣ музыки и... благотворительности: покойный состоялъ членомъ общества покровскаго пріюта для бѣдныхъ дѣтей.

Въ печати М. О. Пѣтуховъ дебютировалъ прекраснымъ и добросовѣстнымъ переводомъ гениальнаго изслѣдованія Гельмгольца «Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ», изданнымъ въ 1875 году. Затѣмъ М. О. сотрудничалъ въ разныхъ повременныхъ изданіяхъ (Всемирной Иллюстраціи, Нивѣ, Свѣтѣ, Баянѣ, Трудѣ, Новомъ Времени и т. д.). Одной изъ послѣднихъ выдающихся статей его было небольшое изслѣдованіе о финскомъ музыкальномъ инструментѣ *каителъ*, напечатанное въ Всемирной Иллюстраціи (1892 г. № 13). Затѣмъ слѣдуютъ его отдѣльныя книги и брошюры: 1) «Гекторъ Берлиозъ о Россіи» (СПБ., 1881), въ которой авторъ собралъ и перевелъ все, что писалъ Берлиозъ о нашемъ отечествѣ, а также

присовокушилъ цѣлый рядъ биграфическихъ замѣтокъ о томъ или другомъ нашемъ музыкальномъ дѣятелѣ, упоминаемомъ въ статьяхъ Берлиоза; 2) «Народные музыкальные инструменты въ С.-Петербургской Консерваторіи» (СПБ., 1884) — брошюра, представляющая сжатое изслѣдованіе о цѣломъ рядѣ таковыхъ; 3) «Опытъ систематическаго каталога инструментальнаго музея С.-Петербургской Консерваторіи» (СПБ., 1893), заслужившій похвалу отъ совѣта С.-Петербургской Консерваторіи и важный полный библиографическимъ спискомъ книгъ и статей о народныхъ музыкальныхъ инструментахъ.

Продолжительная болѣзнь, которую страдалъ покойный Пѣтуховъ, рано свела его въ могилу. 25-го Сентября онъ похороненъ на Митрофаньевскомъ кладбищѣ.

У автора настоящей замѣтки сохранились нѣсколько писемъ покойнаго М. О. Пѣтухова, ярко рисующихъ его симпатичный, скромный и честный характеръ, его глубокую преданность музыкальному искусству. L.



Редакторы:

А. В. Оссовскій.

Ник. Финдейзенъ.

Издатель Ник. Финдейзенъ.



ИЗДАНИЯ Л. ИДЗИКОВСКАГО ВЪ КІЕВѢ.

## МУЗЫКАЛЬНЫЯ НОВОСТИ

СОВРЕМЕННЫХЪ КОМПОЗИТОРОВЪ

для фортепіано въ 2 руки:

Blumenfeld, S., op. 8. Trois morceaux. № 1. Petite romance. № 2 Scherzino № 3. An jardin . . . . . 50 k.	Harteweld G., Berceuse . . . . . 60 » » Valse de concert . . . . . 1 r. — »
» op. 11 Etude-Impromptu . . . . . 60 »	Kanevtzoff A. Prelude . . . . . 60 »
Bobinski H. Légende . . . . . 75 »	Lissenko, N. Gavotte . . . . . 50 » » Romance . . . . . 60 »
Czeczott W Deux pièces p. piano: 1. № Darum № 2 Prelude . . . . . 75 »	Pouchalski, W. Au crépuscule . . . . . 75 »
Douda, Ch. op. 8. Galop de salon . . . . . 75 »	Pribik, J. Sérénade Russe . . . . . 50 »
» op. 9. Etude-Fantaisie . . . . . 75 »	Sicard. M., Intermezzo et Gavotte . . . . . 75 » » Trois moments musicaux . . . . . 75 »
Harteweld, G., Chant d'amour . . . . . 60 »	Toutkowsky, N. Mazourka á la Chopin . 75 » » Gavotte . . . . . 60 »
» Dans les montagnes . . . . . 50 »	» Polacca de Mignon. Transcription libre de concert . . . . . 1 r. 25 »
» Chant d'automne . . . . . 60 »	

ТОЛЬКО ЧТО ВЫШЛИ ИЗЪ ПЕЧАТИ:

«ЭТЮДЫ ВЪ АРПЕДЖІЯХЪ» для фортепіано  
сочиненія В. ПУХАЛЬСКАГО op. 5 цѣна рс. 1.50.

Л. ИДЗИКОВСКАГО, въ Кіевѣ.

## „ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ“

карманный альбомъ

12 роскошныхъ хромофотографиров. картинъ

Н. КАРАЗИНА.

Сюжетъ къ картинамъ взятъ изъ знаменитой оперы  
ГЛИНКИ.

Каждая картина имѣетъ на своемъ  
оборотѣ объяснительный текстъ.

Изящно изданный альбомъ является  
превосходнымъ подаркомъ и служить  
украшеніемъ каждой гостинной и каж-  
даго 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.

Ж. МОЖЕЗНЬ и В. МЕНЬ.

## СКРИПКА,

АЛЬТЪ, ВИОЛОНЧЕЛЬ, КОНТРЪ-БАСЪ и ГИТАРА.

СМЫЧКИ, КАНИФОЛЬ и СТРУНЫ.

### НОВОЕ ПОЛНОЕ РУКОВОДСТВО

къ устройству струнныхъ музыкальныхъ  
инструментовъ и къ изготовленію смыч-  
ковъ, канифоль и струнъ, съ прива-  
вленіемъ осовыхъ статей о починкѣ и хра-  
неніи смычковыхъ инструментовъ и о  
скрипкахъ знаменитыхъ итальянскихъ  
мастеровъ.

Въ 4-хъ частяхъ съ пояснительными чертежами.

Переводъ съ французскаго

И. ИНЯКИНА.

Цѣна 1 рубль.

Можно получать въ книжныхъ и музыкаль-  
ныхъ магазинахъ.



# 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. Бляева, 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. Строва.* (Общедоступная музыкальная библиотека) 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 картинъ *Н. Карзина.* Сюжетъ взятъ изъ оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя». Въ переплетѣ — 60
- Ларошъ.** Музыкально-критическія статьи. (Музыкальный листокъ 1872—1877 гг и «Музыкальное Обозрѣніе 1885—1889 гг.) 160 стр. 94. 1. 50
- Ларошъ, Г. А. и Н. Д. Кашкинъ.** На память о Чайковскомъ, Статьи. Съ портретомъ П. И. Чайковскаго. 62 стр. 94. — 60
- Музыкальный календарь-Альманахъ** на 1895г. (съ порт. Д. Бзуля, В. Н. Кашперова, Ю. Н. Мельгунова, А. Г. Рубинштейна, Г. Я. Строва и П. И. Чайковскаго, съ планами императ театровъ и концертныхъ залъ) 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, биографич. очеркомъ и спискомъ его печатныхъ трудовъ. — 60
- Саккетти, Л.** Очеркъ всеобщей исторіи музыки. Изд. 2-е, испр. и дополн. 316 стр. 91. 3 —
- Турыгина, 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)  
—Домра и средные ей музыкальные инструменты русскаго народа—Балалайка.—Кобза.—Торбанъ.—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 Азій и Европѣ, съ особенными указаніемъ на ея проявленіе въ русскихъ народныхъ напѣвахъ, съ многочисленными нотными примѣрами. Музыкально-этнографической этюдъ, 174 стр. 89. 1. 50  
Начатки теоріи музыки. Курсъ среднихъ учебныхъ заведеній. 92 стр. 95 — 85  
*Одобрень* художеств. совѣтомъ С. П. консерваторіи Импер. Русск. Муз. Общ.  
*Рекомендованъ* Ученымъ Комитетомъ Министр. Народн. Провс. для фундамен. библиотекъ ср. учебн. завед., а равно и для учит. библиотекъ учительскихъ инст. и семинарій.  
*Допущенъ* Учебн. Комит. при Св. Синодѣ къ приобрѣтенію въ библиотеку духовно-учебн. зав. въ качествѣ пособія для учителей церк. пѣнія.  
*Одобрень* 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. Фиделіо 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.** Юганъ Себастьянъ Бахъ и значеніе въ музыкѣ. 120 стр. 94 — 40
- Шуманъ, Робертъ.** Изъ записной книжки маэстро Раро, Форрестана и Эйзебія. Переводъ И. Корзухина. 280 стр. 93. 1 35
- Чешихинъ, Всеволодъ.** Краткія либретто. Содержаніе 100 оперъ современнаго репертуара. 38 стр. 94. 1. 25

Дозволено цензурою С.-Петербургъ, 2 октября 1895 года.

Тип. Н. Финдейзена, М. Морская, 9.



# Отъ Редакціи.

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

Во всѣхъ книжныхъ магазинахъ и на станицахъ 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.

**„ Н О Б Ы К Н О В Е Н Н Ы Е Р А З С К А З Ъ „**  
Цѣна 1 р. 25 к.

А. Молотовъ.

**„ О Т Г О Л О С К И 6 0 - Х Ъ 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 В 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 Н Ъ „**  
комедія въ 4 дѣйств., въ стихахъ.  
Цѣна 50 коп.

В. Щербинскій.

**„ В Ъ Щ А Р С Т В Ъ Ц У Х О В Ъ „**  
разсказъ изъ міра преданій  
Цѣна 20 к.

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



# 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. . . . .	2 р.	—	
Съ пересылкой въ Россіи . . . . .	2 р.	25	
» за границей . . . . .	2 р.	50	

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

Въ **Москвѣ**: въ отдѣленіи Конторы—въ Конторѣ **Н. Печковской**, Петровская линія  
Въ **Кіевѣ**: въ отдѣленіи Конторы—въ Книжномъ и Музыкальномъ магазинѣ **Леона Идзиковскаго**, Крешатикъ 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.-Петербургѣ и въ Газетной торговлѣ **Кузьмина** въ Пассажѣ.

**Объявленія** принимаются, кромѣ Главной Конторы, въ Конторѣ объявленій **Метцла** 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 45 коп.—Перемѣна адреса должна быть сообщена заблаговременно, при чемъ сообщаются старый и новый адреса (полностью, съ обозначеніемъ ближайшаго почтоваго 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 тапчовальной музыки) печатаются рецензіи или извѣщенія о выходѣ таковыхъ въ свѣтъ.

Главная контора открыта ежедневно, исключая праздниковъ, отъ 10—5 ч. дня. Личныя объясненія по понедѣльникамъ отъ 6 до 8 час. вечера.

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

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